

Г О А Е Р М О Т О



1554429-58208
9 71409 58208



Fluxus in Deutschland 1962-1994

FLUXUS

SKOPJE
MUSEUM
OF
CONTEMPORARY
ART

16.X - 13.XI 1997

Дали нагласената раздвиженост низ континентите на некои од новоориентираните познати критичари и теоретичари на уметноста од Запад/САД, ги најавува првите симптоми на една поинаква практика од досегашната, кога станува збор за ликовните дискурси на "другите"/"третите" уметници? И, ако одговорот е потврден, дали референциите од ова однесување се чувствуваат во земите на некогашниот социјалистички поредок?

Од овој тематски број на Големото стакло број 4, посветен на ликовниот живот во просторите на денешната Руска Федерација, Украина, Полска, Македонија, Хрватска и Србија не можат да се насетат гореспоменатите активности на претставниците од етаблираните ликовни јадра. Меѓутоа, на дофат на читателите е проекцијата или ре-актуелизацијата на една своевидна утопија: желба слична на онаа од предвечерието на Октомвриската револуција (разговорите на Б. Стипанчиќ со Васко и Мисиано), повторен ентузијазам стимулиран од инсистирањето на комуницирањето со светот: ширење на источната мрежа надвор од границите на сопствената земја и воспоставување на нови релации со западната мрежа на сите рамнешта релевантни на визуелните уметности. Од друга страна, стремежот за надминување на реперкусите од превривањата во некогашна Југославија, се одвира низ грот за опстојување на ликовното битие не само во сопствените средини, туку и во западните (Ж. Кошчевиќ) или во самото музеолошко јадро *in situ*, преку барање на пософицирани форми на презентација (И. Суботиќ). И двата модели на пристап (повеќе и помалку оптимистичкиот), го мислат проективно отуѓувањето од *status quo* - то.

Погледот врз македонската ликовна состојба (Валентино Димитровски) опфаќа селекција на неколку авторски имиња, носители на едно друго разбирање на визуелните уметности, коишто се и најчести представници на Македонија на светските ликовни изложби.

Останува горчливиот впечаток на една лебдечка позиција на ликовната уметност во овие земји *vis à vis* постоечката меѓународна сцена. Миграциите, емиграциите -nomадизмот на познатите уметници од Истокот или Југот на Европа, резултираат во недефиниран статус, лоциран во пропаст меѓу недоволно егзотичното (за Запад) и зачувувањето на сопствениот уметнички идентитет, меѓу класичното и романтичното, да го парафразирам Борис Гројс.

Уште еден текст од некогашниот социјалистички ареал, од перото на ценетиот полски теоретичар Тадеуш Мичка, наполно се одлепува од специфичната територија на полската уметност, нудејќи ни една темелна размисла околу менувањето значењето на основните видови на комуникација, произлезена од контекстот на несопирливата експанзија на Меклуановото глобално село.

Наспроти специфичните видувања на ликовната уметност во другите европски земји, е ексклузивното интервју од Далечниот исток, резултат на една *tête à tête* средба со денешната кралица на јапонската уметност - Яои Кусама, уметничка од една етаблирана сцена, за која прашањето за местото на другиот автор во светската историја на ликовната уметност и можностите за неговото менување остануваат неодговорени и некоригирани.

Колегата Жан-Ибер Мартен со задоволство ни го отспапи својот текст за неговата оригинална поставка во Оарон. Тој укажува на неистрошливите потенцијали на креативното мислење на современата ликовна граѓа, соочена со севкупните слоеви на минатото содржани во Дворецот Оарон на Лоара.

Is the striking activity of some differently oriented famous critics and theoreticians of arts from the West/USA through the continents announcing the first symptoms of a practice different from the present, when referring to the artistic discourses of "other"/"third" artists? And, if the answer is affirmative, do the references of this attitude reflect on the countries of former socialistic order?

In this thematic issue of the "Large Glass" no. 4, dedicated to the artistic life in the regions of the present Russian Federation, Ukraine, Poland, Macedonia, Croatia and Serbia, one can not trace the mentioned activities of the representatives from the established artistic nuclei. However, the readers are offered a projection or a re-actualization of an utopia: a desire similar to the one on the eve of the October Revolution (the interviews with B. Stipanchic, with Wasko and Misiano), a renewed enthusiasm stimulated by the insisting on the communication with the world: widening of the eastern net out of the country boundaries and establishing new relations with the western net at all levels relevant to the visual arts. On the other hand, the efforts to overcome the consequences of the changes in former Yugoslavia is being realized either through the strains to maintain the artistic being, not only in its own environments but in the western ones, as well, (Z. Koscevic) or through the very museological nucleus *in situ*, by searching for more sophisticated forms of presentation (I. Subotic). Both models of approach (the more and the less optimistic ones) refer to the projective alienation from the *status quo*.

The review over the Macedonian artistic situation (Valentino Dimitrovski) covers a selection of several artistic names - bearers of different understanding of the visual arts and, most often, representatives at the Macedonian and worldwide exhibitions.

The bitter impression remains of a hovering position of the fine arts in those countries *vis-à-vis* the existing international scene. The migrations, the immigrations - the nomadism of the famous artists from the East or the South of Europe, are leading into an indefinite status, located in the crack between the insufficiently exotic (in the West) and the preserving of their own artistic identity, between the classical and the romantic, as Boris Groys once said.

Another text from the former socialistic area, signed by the renown Polish theoretician Tadeusz Miczka, is completely detached from the specific territory of the Polish art, offering a thorough elaboration on the changing of the basic types of communication, originating from the context of the unrestrainable expansion of the McLuhan global village

Against the specific views of the fine arts in the "other" European countries stands the exclusive interview from the Far East, a result of a *tête à tête* conversation with the present queen of the Japanese art - Yayoi Kusama - an artist that comes from a fully settled artistic scene, but for her the question of the place of the "other" author in the world history of fine arts and the possibilities of its correction is still not answered and not corrected.

The colleague Jean-Hubert Martin was kind to renounce his text on his original display in Oiron. He pointed to the inexhaustible potentials of the creative thinking on the contemporary art substance when faced with all the layers of the past, comprised in the château Oiron on Loire.



На корицата:
Jaosi Kusama,
Помеѓу рајот и земјата,
1991,
комбинирана техника.
Со љубезност на
Fuji Television Gallery,
Токио
Фото: Шигео Анзаи

Cover:
Yayoi Kusama,
Between Heaven and
Earth, 1991
mixed media.
Courtesy: Fuji Television
Gallery, Tokyo.
Photo: Shigeo Anzai

Содржина / Contents

ТЕМА / THEME:

Аспекти на ликовната уметност во пост-социјализмот
Aspects of Art in the Post-socialism

МАКЕДОНИЈА / MACEDONIA

4 **Валентино Димитровски:** Сегменти од актуелната ликовна "сцена" во Македонија

Valentino Dimitrovski: Segments from the Actual Art "Scene" in Macedonia
РУСИЈА / RUSIA

11 **Бранка Стипанчик:** разговор со Виктор Мисиано
Branka Stipancic: Interview with Victor Misiano

ХРВАТСКА / CROATIA

18 **Желимир Кошечвик:** Ни на земја, ни на небо, но сепак...
Zelimir Koscevic: Neither in the Skies nor on Earth but, however...
УКРАИНА / UKRAINE

22 **Марта Кузма:** Критериумите во современата уметност
Martha Kuzma: Criteria for Contemporary Art
ПОЛСКА / POLAND

29 **Бранка Стипанчик:** Конструкции во процес, разговор со Марија Васко
Branka Stipancic: Constructions in Process, interview with Maria Wasko
СРБИЈА / SERBIA

36 **Ирина Суботик:** Врз искуствата на меморијата
Irina Subotic: On the Experiences of Memory

АВТОРСКИ СТРАНИЦИ / AUTHOR'S PAGES

40 **Жанета Вангали:** Македонски социјален експеримент, 1996
Zaneta Vangeli: Macedonian Social Experiment, 1996

ИНТЕРВЈУ / INTERVIEW

46 **Соня Абаджиева:** интервју со Јаоси Кусама - Од Кралица на скандалот до Прва дама
Sonia Abadjieva: interview with Yayoi Kusama - From Scandal Queen to First Lady

ТОЛКУВАЊА / INTERPRETATIONS

53 **Небојша Вилиќ / Neboisa Vilic:** Was ist Pop? Pop ist ein Phänomen. Pop existiert als Kultur, als Denkweise und als Industrie

60 **Лилјана Неделковска:** Тони Мазневски
Liljana Nedelkovska: Toni Maznevski

НОВИ ТЕХНОЛОГИИ / NEW TECHNOLOGIES

62 **Тадеуш Мицка:** За промената на комуникациите во модерната култура
Tadeusz Miczka: On the Change of Communicating Relations in the Modern Culture

ПРЕВОД / TRANSLATION

69 **Жан-Ибер Мартен:** Дворецот Оарон - Curios & Mirabilia
Jean-Hubert Martin: Château d'Oiron - Curios & Mirabilia

КНИГИ / BOOKS

76 **Викторија Васева Димеска:** Борис Петковски, Димче Коцо
Viktoria Vaseva Dimeska: Boris Petkovski, Dimce Koco

ИЗЛОЖБИ / EXHIBITIONS

77 **Марика Бочварова,** Херман Глекнер
Marika Bocvarova, Hermann Glöckner

78 **Соња Абацијева,** Џевдет Џафа
Sonia Abadjieva, Xhevdet Xafa

80 **Конча Пирковска,** Чифте Амам II, Liquor amnii
Konca Pirkovska, Cifte Amam II, Liquor amnii

82 **Лилјана Неделковска:** Сол Левит
Liljana Nedelkovska: Sol LeWitt



Министерство за култура



SOROS CENTER FOR CONTEMPORARY ART
БОРОС ЦЕНТАР ЗА СОВРЕМЕНИ УМЕТНОСТИ
Скопје, Македонија

Печатењето на овој број е реализирано со материјалната поддршка на Министерството за култура на Република Македонија, Сорос центарот за современи уметности, Скопје, Македонија и Скенпойнт и

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

Големото стакло бр.4, 1996. Списание за визуелни уметности. Излегува два пати годишно. Цена 100 ден.
Издавач: Музеј на современата уметност, Скопје, Република Македонија. Адреса на редакцијата и претплата: Самоилова бб, п.ф.482, 91001 Скопје, тел. 117-735(4), факс: 110-123. Директор: Зоран Петровски. Главен и одговорен уредник: Соња Абацијева. Редакција: Владимир Бороевиќ, Бојан Иванов, Лилјана Неделковска, Лазо Плавевски, Златко Теодосиевски, Митко Хаджи Пулја и Јован Шумковски. Секретарка на редакцијата: Јулијана Кралевска. Лого: Владимир Бороевиќ. Ликовно-графичко обликување: Ладислав Цветковски. Печат: Скенпойнт, Скопје. Тираж: 1000.

The Large Glass No 4, 1996, Art magazine. Price 100 denars or 3 US \$. Publisher: Museum of Contemporary Art, Skopje, Republic of Macedonia. Address: Samoilova bb, P.O.Box 482, Skopje 91001, tel.(+389 91) 117-735(4), fax: (+389 91) 110-123. Director: Zoran Petrovski. Editor in chief: Sonia Abadjieva. Editorial Board: Vladimir Boroevic, Bojan Ivanov, Liljana Nedelkovska, Lazo Plavevski, Zlatko Teodosievski, Mitko Hadji Pulja and Jovan Sumkovski. Secretary: Julijana Kralevska. Logo: Vladimir Boroevic. Design and lay-out: Ladislav Cvetkovski. Printed by: Skenpoint, Skopje, 1,000 copies.

При печатењето на третиот број во легендата за насловната страница е пропуштено името на Марин Димески - автор на фотографијата за делото *Убавицата и зверот* од Анета Светиева. Редакцијата му се извинува на господинот М.Димески и на читателите.

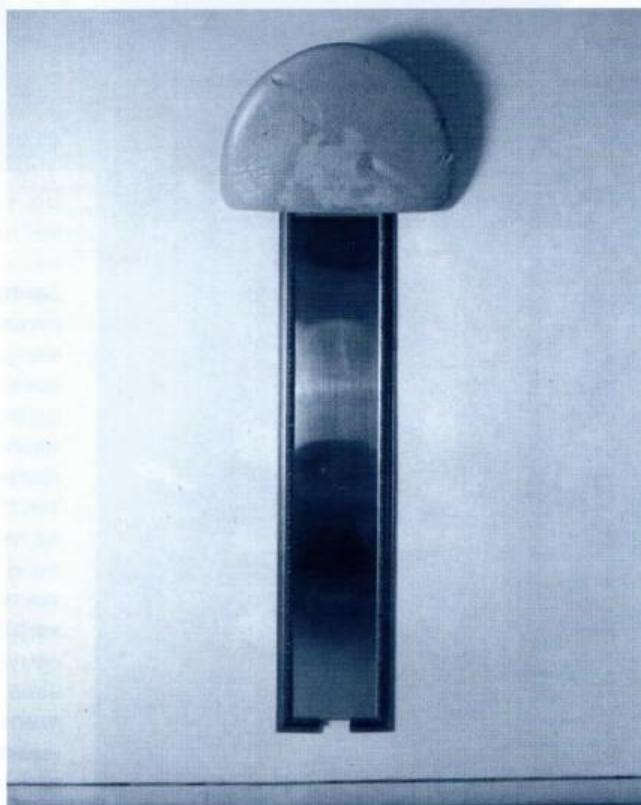
Валентино Лимитровски

АСПЕКТИ НА АКТУЕЛНАТА УМЕТНИЧКА "СЦЕНА"

Онака како што во барокот претставата за генијалниот човек се однесувала на оној што суверено владее со примероците, така и претставата за денешниот уметник (но без овој епитет на харизматичност) се оцртува во неговото присвојување на примероците од сите регии на актуелното цивилизациско милје. Тој нив ги зема како примероци-образци од еден неисцрпан арсенал составен од регии на стварноста и фикцијата. Вкрстувајќи ги во разновидни парадигматски комбинации, ја потврдува генеративната бескрајност на Јазикот-Светот и на уметноста што повеќе не може да биде автономна фикција. Фантазијата, творечката моќ сфатена во модерна смисла како мерило на духовната хиерархија, уметникот и делото ги поставуваше на привилегирана дистанца од онаа страна на световното. Денес светот се отвора пред тивката контемплација како бескраен ребус со многусложни инскрипции и вкрстувања што го снабдуваат исказното ткиво на уметничкиот амбиент. Со тоа уметноста напрото не се изедначува со светот. Но светот не е повеќе она што беше Реално и конзистентно. Се доживува како неисцрпна многугласност, како некаква библиотека што ја загубила својата картотека, при што веќе не е едноставно да се класифицира неговата стварносно-егзистенцијална заснованост. Со вметнувањето во Книгата на светот, во "непрегледната библиотека", уметничкиот ангажман како исказ е заробен од Светот-Јазикот. Заробен е во реторичките набори, во правилата и фигурите што ги наметнува диктатот на исказувањето. Непропусноста на јазичната материја, на бескрајната ребусна мрежа, ја отстранува опасноста да проговори нешто од онаа страна на исказот, на светот. Нивното орудување ја снижува силата на референцијалноста. Уметничкиот ангажман може да понуди само по некој "проблематичен" исказ, зголемувајќи ја така збрката што веќе не може да се контролира од совесните класификатори-чувари на Реалноста и на автономната уметничка смисла. Модерната духовна хиерархија во последните децении и од истекот на овој ултра-модерен век неповратно се руинира кон ребусната синтагматика на јазичните кодови во кои царува алегорискиот импулс на непресушни замени и говорења, што не можат да се сопрат во некаква самодоволна, идентична и презентна смисла на значењето.

Ако уметничката сцена денес и во све-
тот е разбиена, надоврзувајќи се на
постмодернистичкото расејување, со-
стојбата секако не може да биде поинак-
ва во средина како нашата, во којашто
ехото на настаните не се прима преку
подготвено и сообразно ослушување,
ами сосема инцидентно, како реакција
на индивидуалните барања. Во милјето
на малубројни концептуализирања и
отворања кон, подеднакво, уметнички и
вонуметнички импулси, локалната
сцена живее во состојба на дезориенти-
раност. Феномените на фик-
ционалноста и дезилузионирање-
то со своите разнообразни симу-
лации, ја зголемуваат парадок-
салноста на уметничкиот ангаж-
ман, создавајќи една фрактална
и кревка атмосфера во којашто
виреат само поединечните
"крикови" и "замирања". Сос-
тојбата не е ниту апокалиптична,
ниту летаргична, само хаотична и
инцидентна, како што беа и
почетоците на неконвенционал-
ниот ангажман од почетокот на
90-те кај нас. За да се комплети-
ра впечатокот треба да се
истакне дека уметноста на 90-те
едно од многубројните референт-
ни исходишта го има во неоаван-
гардните и концептуалните умет-
нички практики во 60-те и 70-те.
Но за нашата сцена тоа воопшто
не важи. Кај нас таква практика
едноставно немаше (освен "мар-
гиналниот" ангажман на Симе
Узуновски од 70-те, со неговата
поверистичка субверзивност).
Така, актуелната сцена слободно
ја живее својата невтемелена
егзистенција, упатена на флуид-
ниот "дух на времето". Па, во таа
смисла, за сцена (или поточно за макро
сцена) не може да стане збор.
Единствено за мноштво микросценични
вирења. Ако општата состојба денес
произлегува од проширенот поим на
уметничкото искуство, потопено во доц-
ноцивилизацијскиот лингвистички уни-
верзум, елементите на неутемеленост,
дезориентираност, симултивност не се
само амбиентална рамка во која се
практикува уметност, ами и иманентна
црта на уметничкото делување. А,
зашто тогаш нашата скромна и тивка
"сцена" би била исклучок.

Определбата да се издвојат неколку авторски имиња (**Б. Маневски, Ј. Шумковски, Ж. Вангели, И. Димитрова, В. Блажеска - Б. Грабулоски и А. Мазневски**) не произлегува од некаква намера да се синтетизира една микросцена. Водена е од чувството дека е неможно да се одбегне личниот избор и од потребата да се одолее на растечката ентропија и шумови што нашата "Сцена" ги емитира. Изборот се должи на препознатливото присуство, профилираност на "концептот" и релативната воедначеност на изведбите. Од друга страна пак, не помалку мотивира загатката на известни јазични парадигми што делата на овие автори ги нудат:



Благоја Маневски, Галот,
1995, алуминиум, златна рамка, полиуретан, 260x90x30
Blagoja Manevski, Galot, 1995, aluminium, golden frame, polyuretan

делумно форсирање на објектот и конкретното, но со амалгам на благо илузионирање и сугерирање на некаква аура¹⁾ (некои од делата на Маневски на самостојната изложба од 1995.). Насоченост кон известна сценично-амбиентализација кај повеќето од овие автори, иако не кај сите рамномерно и со разновидни предзначи (особено Димитрова, Вангели, Блажеска-Грабулоски, а не помалку изразен, но своевиден, начин и кај другите). Притаен, но вписан, контрапункт на првичното, природното и артифицијелно-

то (Блажеска-Грабулоски, Маневски). Реторика на таинственост, мистичност, но и илуминација, при што, редовно е присутно замрачување во изведбата (Димитрова, Блажеска-Грабулоски). Кон ова бочно реферира и Шумковски, отворајќи го својот исказ за парадигмите на технолошкото и ликовното во "монументализирани" поставки, постројки (отворен или затворен фриз од изедначени компоненти во пресметан ритам, од што избива известна аура). Ритуализација на постапката и речиси митска присила на симболното, означеното (Димитрова). Користење на едноставен но сигнификантен исказ од телематското милје чија обилност и симултивност е редуцирана со минимална концептуализација (Мазневски). "Поигрување" со референтните медиумски и комуникациски кодови (Вангели, Мазневски) и со вонвремените архаични кодови (Димитрова).

Искуствата врз кој се потпира уметничкиот јазик на **Благоја Маневски** (главно делата на неговата самостојна изложба во Скопје, 1995) се оцртуваат на хоризонтот на високиот модернизам. Но не во некоја од неговите амблематски поетики или стилизации, туку како искуство што обврзува на ригорозна постапка и техничко-формална заокруженост. Има нешто во овие дела што со својата дикција потсетува на британската нова скулптура од 80-те (за која е речено дека врши деконструкција на метафизиката на високомодернистичката скулптура). Делата зрачат со некаков "ликовен" флуид, ослободен од наративни и симболички, од егзистенцијални и идеолошки балести. Изведбите се спој на индустриски материјали и делови во необычни структури што си поигруваат со модернистичкиот схематизам. Отстранувањето на експресивните и комуникативните седименти ги приближува овие дела до ладниот објектен амбиент на уметноста од последните години. Нагласената имперсонална дикција е баран и пресметан ефект. На тоа се надоврзува и зачудното именување што, се чини, е составен дел на основното онеобичување на изведбата. И токму на тоа ниво (делата делуваат како кра-

но необични и безразложни "предмети") како да се јавува нешто лично, идиоматско. Има извесен штимунг на враќање на потиснатото персонално, вгнездено во ладните објектни схеми. На тој начин впишана е основната двојна кодираност во актуелното творештво на Маневски, што потоа се мултилицира и избира во аспекти на технолошкото и ликовното, природното и артифициелното... Во делото "Пантеон" (на изложбата *Image Box*), технолошката, телематската парадигма (една шума од телевизори), сместена во една речиси споменична инсценација, луцидно е детронизирана. Сугерирајќи го современиот "Пантеон" како монумент на електронската слика. Маневски иронизира со неговата неприкос-

нејзината целост) делува како да е по себе, како природен феномен. Но геометристката правилност ја негира таа посебност, "природност". Делото избира во ова двојно кодирање со една суптилна внатрешна пулсација. Делата на Маневски се немо сведоштво за уметноста што го живее изchezнувањето на Обликот. Упризоруваат една сцена на означители без означени, на тотално замирање на референцијалноста и реториката на Тајната.

Во почетокот на 90-те **Јован Шумковски** го заокружи исказот, на фонот на посредуваните конструктивистички искуства, што се изнедри како своевидна визуелизација и објективизација на "светото" и "профаното". Со ретка

делата (на *Image Box*, 9 1/2: Нова македонска уметност, Скопје и Balkan Art во Нови Сад) се состојат од истоветни поединечни елементи и нивно серијално поврзување. Оваа "присила" на истоветното и применетиот ладен схематизам, како технолошка компонента, делува контрасно во однос на бочното осветлување, пресметано така да ја потенцира ликовната интервенција, текстурата на експонатите или полиестерните плочи. Ткаењето во низа, фриз, мултиликативниот развој на текстурата на плочите и "мистичните" импулси на осветлувањето, во содејство со монументалната поставка на целината, создаваат извесна аура на таинствена строгост... исчекување. Суптилната игра на ликовното и технолошкото, на "светото" и "профаното" повторно е во игра. Но реториката сега е поинаква од онаа на 80-те, аудира на длабинските мемориски записи.

Во метафоричниот назив "Порта" на инсталацијата од 1994 во Скопје (Музеј на современата уметност), **Жанета Вангели** сугерира упатување, "проектирање" кон текстуалниот универзум. Со монументална строгост и со еден вид на аскетска здржаност, проследен е фриз од згуснати ментални инскрипции. Овие идеограмски концизности во тивкиот и свечен след ја откриваат својата контекстуалност: од т.н. висока култура и од мас-медиумските простори. Но нивната кодираност не е проблемско-критички сопоставена, туку во снижен контрапункт на она што во културата на симултивната преобилност одамна е веќе изедначено: високото и ниското, елитното и маргиналното. Една уметничка практика видно одвоена од патосот на историјата и од патологијата на социјалното, иако, парадоксално, ги користи нивните "монументални" искази, но во еден сосема некорелативен амбиент на сопствениот исказ. Во делата поставени на изложбите 9 1/2: Нова македонска уметност, Скопје и на Истанбулското биенале (1995.), Вангели ја упризорува "документарната" визија-портрет на непостоечката личност Владимир Антонов. "Документарниот" запис од мноштвото ликови и диспаратни состојби си поигрува со персоналното, со илузијата за некаков автентичен Идентитет. Неговата неможност, она Никој во "портретот" се раслојува до нешто бескрајно, но и поединечно. Иронијата извира и од фактот дека "портретот" сепак сугерира некаков лик,



Јован Шумковски, Затворено ехо, 1996, полиестерни плочи, метал - инсталација, фото: SCCA, Скопје
Jovan Sumkovski, Closed Echo, 1996, polyester plates, metal - installation view, photo: SCCA, Skopje

новеност. Во делото "Вада" (фотографии), на исушеното дно на Дебарското езеро изведена е правилна кружна лента, при што се острани трагите на изведувањето. Тлото, "подлогата" на изведбата се наметнува со својата испразнетост и примарност. Кружната форма е нагласена секундар на интервенција. На "подлогата" како врз негибната природа се интервенира со апсолутно артифициелна форма-круг. Кружната форма со својата тоталност и самодоволност (трагите од изведувањето би имплицирале негација на

чувствителност, со мекоста на "мајсторувањето" се постигна онаа интимизација на тродимензионалните композиции посочена во делата на т.н. Нова Објектна Уметност.²⁾ Но кон средината на деценцијата се случи извесно отклонување од софистицираниот "Објект" кон своевидно отворање кон просторот во духот на актуелната амбиентализација на уметничките практики. Ова беше следено и со измена на материјалите и изведената техника. Се јавува неопходност од сценично затемнување и акцентирана илуминација.



Жанета Вангели, Документарен филм за Владимир Антонов, 1995 , детаљ од инсталација, фото: Роберт Јанкулоски - SCCA, Скопје
Zaneta Vangeli, A Documentary about Vladimir Antonov, 1995, detail from installation, photo: Robert Jankuloski - SCCA, Skopje

има дури и име. Во инсталацијата на Истанбулското биенале се инструментализира апофатичката мисла за неможноста од позитивно, предиктивно определување на суштественото. Несомерливоста на поединечното исказно и претпоставеното единство останува неискажлива. Изведбите на Вангели не сугерираат некакви високопарни пораки или социокултурно мобилизирање. Тие се задоволуваат со херметизмот што ги сопоставува, подврзува и обединува исказните нивоа.

Основната компонента во ликовниот јазик на **Искра Димитрова** е артикулацијата на означеното, симболното. Тоа подразбира процес на силна и интегрална семантација.³⁾ Емисијата на симболното врши преформулирање на се што е присутно во изведбите: а тоа не се само материјали и форми, ниту само постапки и амбиенти, тоа се и звучни и тактилни сензации, како и дразнења на сетилата за топлина, мирис... Интегралноста на значенската целост упатува на примитивната сеопфатност, но не во некое конкретно извориште, туку во вонвремената универзалност на "обредните искуства", како код на архаичното. "Обредноста" врши посветување на просторот-амбиентот, на артефактите и постапките со цел да се отелотвори мистеријата на изведбата. При тоа, се подразбира извесно време

на одвивање, процесија-процесуалност."Носач" на процесуалноста во изведбите од првата половина на 90-те е огнот и перформативното присуство на авторката (и нејзината "обредна" придружба). Реториката на "светото" искуство подразбира три временски, но и значенски сегменти: иницијално

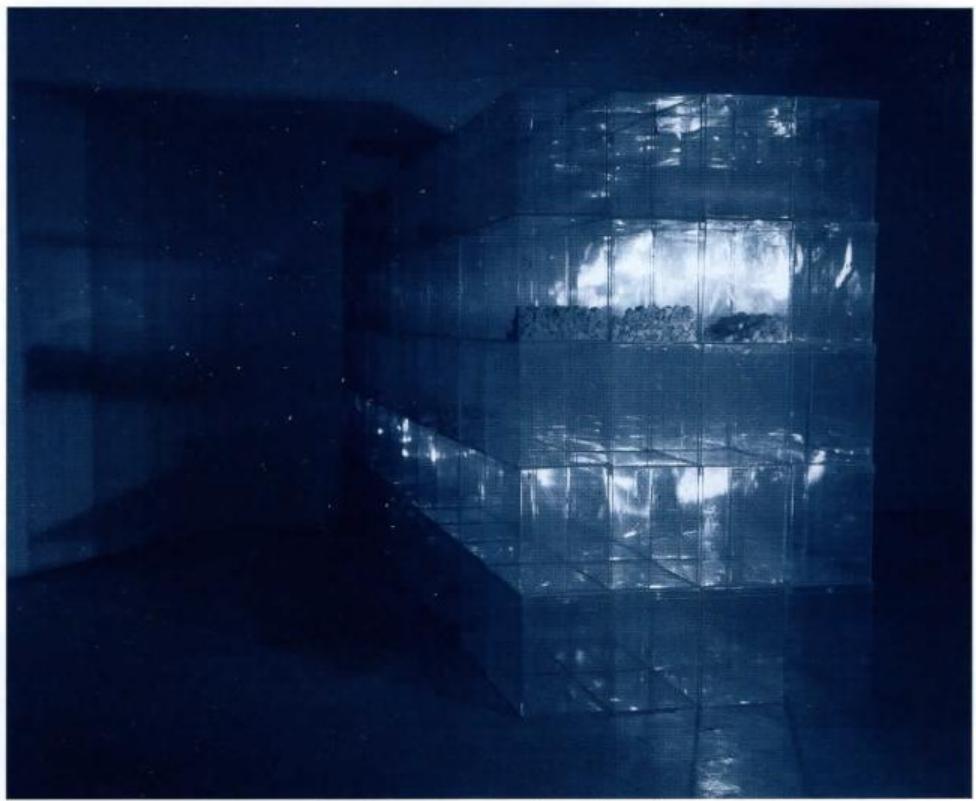
отпочнување, кулминација-екстаза и завршеток-замирање. Во овие дела, семантацијата на елементите е во содејство со наративниот модел на искајување. Но, од средината на деценијата, видлива е една операција на редуцирање, снижување на реторичките, амбиенталните, наративните импулси. Во "Lapis" (9 1/2: Нова македонска уметност) и "Thalamos" (Чифте амам 2) претходната исказна схема поедноставена е до прочистен и затемнет амбиент во којшто се акцентира примарен облик со внатрешна светлина. Во Thalamos како да присуствуваат на некаков скаменет-кристиализиран обред од којшто останало само бескрајното пулсирање на промарното, на "првобитната светлина". Но стилизијниот антропоморфен облик што пулсира, по одредено време се распаѓа: се суши обвивката и се раскрива внатрешноста. Соочени сме со мистеријата, но дали на создавањето или на смртта? Отклонот кон поедноставувањето на елементите на исказот во овие дела на Димитрова парциципира во општото снижување на референцијалноста.

Во уметничката практика на **Виолета Блажеска и Богдан Грабулоски** од последната серија остварувања се јавуваат два битни моменти: ослободување на звук од одредени природни матери-



Искра Димитрова, Thalamos, 1996, инсталација, foto: Роберт Јанкулоски - SCCA, Скопје
Iskra Dimitrova, Thalamos, 1996, installation view, photo: Robert Jankuloski -SCCA, Skopje

јали со нивно кршење, режење или сечење и компјутерска обработка на звучниот запис во сегментирани и ритмички пасажи. Ова процесирање на примарниот звук до секундарната електронска монтажа (или како што авторите го нарекуваат пластична или ликовна обработка) се заокружува во, секогаш различно, амбиентализирање на изведбите. Амбиенталните поставки, со нивната софистицирана и загадочна светлосна илуминација, поседуваат нешто таинствено, лесно и призрачно. Наспроти тоа, се јавуваат тешкиот и иритирачки звук чиј ритам и нагласени амплитуди, со сета своја силина, делува смислено потресувачки и разорно. "Ритуалната" дикција на рушителниот секундарен ("електронски") звучен запис како да нуди штимунг за "ослободување" на скаменетите "созвучја". Строгата повторливост на технолошкиот звук наспроти запретаниот, згуснатиот во немоста на природа и објектот. Притаениот зев, пукнатина, дисконтинуитет во ова двојство не приближува до споевите, но и провали-



Виолета Блажеска и Богдан Грабулоски, Перспектива на звукот, 1995, инсталација
Violeta Blazeska and Jordan Grabuloski, Sound Perspective, 1995, installation view



Антони Мазневски, ТВ. соба конструкција,
1995, инсталација, photo: Роберт Јанкулоски - SCCA, Скопје
Antoni Maznevski, TV room Construction,
1995, installation view, photo: Robert Jankuloski - SCCA, Skopje

ите каде се соочуваат природните и цивилизациските работи.

Уметничката практика на **Антони Мазневски** е своевидна фасцинација од феноменот на бескрајната репетиција, од скаменетата апстракција на еcranот. Во неговите дела електронската парадигма е сведена на екстракт, ослободен од реторичките и наративните содржини во празнотијата на имперсоналното и неекспрессивноста. Во неповратното замирање на ауратските импулси на исказот, во безмилосното бришење на загадочното, се оцртува празниот простор на еcranот. Еcranот како скаменет монумент. Во инсталацијата *The End* (Музей на современата уметност, Скопје, 1996) Мазневски го напушта и последниот "носач", задржувајќи го елементарниот исказ *The End* и

неговата лексичка експликација. Минималната густина на исказот ја сугерира нултата точка на знакот-значењето. Но начинот на којшто исказот е опросторен во инсталацијата (со извесна монументална строгост), како и фактот на неговото потекло, се чини, го ослободува да стане "сцена" на бројни впишувања. Токму неговата апстрактна минималност во понудената инсценација го прави податен за лавина на кодирања и означувања на бескрајните игри на крајот. И повторно без можност да се одреди некаква доминантна референтна рамка.

¹⁾ Н. Вилиќ, Show Versus Topic, Големото стакло, Скопје, 1995, бр.2. (За делата на т.н. Нова Објектна Уметност, Вилиќ наведува дека "тие немаат референтност кон предметната стварност бидејќи ја бришат разликата помеѓу илузивното и конкретното; тие ја поседуваат рационалноста во процесот на конструкцијата, преку субјективноста во уметничкиот процес тие се втопуваат во мекоста на "мајсторисувањето" и конечно, повторно се осмислени во координатите на ликовноста, со враќањето на изгубената авратичност на уметничкото дело"

²⁾ Ibid

³⁾ Л. Неделковска, "Другиот говор" на Искра Димитрова, Големото стакло, бр.3 Скопје, 1996.

THE ASPECTS OF THE CURRENT ARTISTIC "SCENE"

The way the idea of the genius man was related to the one that indisputably rules the samples in the Baroque is the same as the way the idea of the artist of the present (without the charismatic attribute) is reflected in his arrogating the samples of all the regions of the current civilization milieu. He takes them as samples-forms from an inexhaustible arsenal composed of the regions of reality and fiction. By crossing them into diverse paradigmatic combinations he confirms the generative eternity of the Language-World and of the art that can not be an autonomous fiction any more. The fantasy, the creative power understood in the modern sense as the criterion of the spiritual hierarchy used to place the artist and his work at a privileged distance from beyond the secular. Today the world is being opened before the quiet contemplation as an endless rebus of multi-layer inscriptions and crossings that provide for the expressive tissue of the artistic ambiance. The art simply can not become equal to the world in that way. But, the world is not what it used to be Real and consistent. It is experienced as an inexhaustible harmony, as a library that has lost its card file, where it is not that simple to classify its real-existential reference. With the act of introducing into the Book of the World, in the "immense library", the artistic engagement, taken as a statement, is captured by the World-Language. It is captured in the rhetoric folds, in the rules and figures imposed by the dictate of the statement. The opacity of the language substance, of the endless rebus net is excluding the danger of uttering something from beyond the statement, beyond the world. Their kinship is decreasing the power of the referral. The artistic engagement can only offer a few "problematic" expressions, thus increasing the mess that has already escaped the control of the conscientious classifiers-keepers of the Reality of the autonomous artistic sense. The modern spiritual hierarchy in the last decades of this ultra-modern century is irretrievably

being ruined towards the rebus synecdoche of the language codes, where an allegoric impulse of inexhaustible replacements and speakings reigns and which can not be stopped into a self-content, identical and presentable sense of the meaning.

If the present artistic scene on the world is broken up, adding to the post-modernistic dissipation, than the situation, obviously, can not be much different in this ambiance of ours, where the echo of the events is not being comprehended through a prepared and appropriate articulation but rather incidentally, as a reaction to the individual requests. In the milieu of the numerous conceptualizations and equal openings towards the artistic and non-artistic impulses, the local scene lives in a state of disorientation. The phenomena of the fictionality and disillusioning, with the accompanying heterogeneous simulations, are increasing the paradoxicality of the artistic engagement, creating a fractal and vulnerable atmosphere where only individual "screams" and "fading" thrive. The situations is neither apocalyptic nor lethargic, it is only chaotic and incidental, same as the beginnings of the unconventional engagement from the beginning of the 1990s. In order to supplement the impression we must point out that the art of the 1990s, among the numerous solutions, however, founded its way over the neo-avant garde and conceptual artistic trends in the 1960s and 1970s. But, this does not refer to our scene. Such a practice never existed here (except for the "marginal" engagement of Sime Uzunovski in the 1970s with his poveristic subversiveness). So, the current scene is happily living its unrooted existence, related to the fluid "spirit of the time". From that point of view, however, we do not have a scene (more precisely, a macro-scene), but only a plenty of micro-scene survivals. If the present situation generally originates from the broaden concept of the artistic experience, soaked into the late-civilization linguistic universe, the elements of unrootedness, disorientation and simulation are not just an ambiental frame where the art is being practiced, but an immanent feature of the artistic engagement. Why, then, make an exception of our modest and quiet "scene"?

The decision to point out several names (B. Manevski, J. Shumkovski, Z. Vangeli, I. Dimitrova, B. Blazevska - B. Grabuloski and A. Maznevska) is not a result of the intention to synthesize a micro-scene. This decision is a result of the feeling that it is impossible to avoid the personal choice and of the necessity to resist the increasing entropy and the sounds produced from our "scene". This choice is due to the recognizable presence and profile of the "concept" and to the relative equalization of the creations. On the other hand, not less motivating is the riddle of a certain language paradigm offered by the works of these artists: a partial forcing of the object and the actual, but amalgamated with a slight illusion and suggestion of an aura⁽¹⁾ (some of Manevski's works on his exhibition in 1995). The inclination towards creating a certain scenery-ambiance is obvious with most of these authors, although they offered various marks (especially Dimitrova, Vangeli, Blazevska-Grabuloski, and the others also, but in a rather particular way). A concealed, but inscribed, counterpoint of the primal, of the natural and the artificial (Blazevska-Grabuloski, Maznevska). A rhetoric of secrecy, mystic, but also of illumination, where the darkening of the performance is obligatory (Dimitrova, Blazevska-Grabuloski). Sumkovski, also, partly refers to this, when opening his expression for the paradigms of the technological and artistic feature in the "monumentalized" displays, installations (open or closed frieze made of equalized components in a calculated rhythm, which radiates with a certain aura). The ritualization of the procedure and almost mythical compulsion of the symbolical, the denoted (Dimitrova). Application of simple but signifying expression from the telematic milieu whose abundance and simulation is reduced by minimal conceptualization (Maznevska). "Playing" with the referent media and communication codes (Vangeli, Maznevska) and with the timeless archaic codes (Dimitrova).

....

The experiences that were the basis for the artistic language of Blagoja Manevski (mainly the works displayed at his exhibition in Skopje in 1995) are appearing on the horizon

of the high 'modernism'. But, this does not refer to one of his emblem poetics or stylizations, but to the experience that forces him to apply a rigorous procedure and technically-formal fulfillment. There is something in these works that reminds in their diction of the British new sculpture from the 1980s (that was said to be deconstructing the metaphysics of the high modernistic sculpture). The works are radiating a kind of "artistic" fluid, released from narrative and symbolic, existential and ideological ballast. The creations are a combination of industrial materials and parts combined in unusual structures that are playing with the modernistic schematism. The removal of the expressive and communicative sediments is bringing these works closer to the cold objective ambiance of the art in the past few years. The emphasized impersonal diction is the required and the calculated effect. It is followed by the strange titling that seems to be an integral part of the basic strangeness of the creation. And exactly on this level (the works look like extremely unusual and groundless "things") there seems to be appearing something personal, idiomatic. A certain mood of return to the curbed, to the personal that is nested into the cold object schemes. That is how the basic double coding of current Manevski's works is inscribed, which later multiplies and vibrates in the aspects of the technological and artistic, natural and artificial... In the construction "Pantheon" (displayed on the exhibition *Image Box*) the technological, the telematic paradigm (a whole bunch of TV-sets), placed within an almost monumental scenery, is lucidly dethroned. Suggesting that the contemporary "Pantheon" might be the monument to the electronic image, Manevski ironizes its untouchable character. In the creation "Vada" (photographs), on the dried bottom of Debarsko Ezero (the Debar Lake) he installed a regular circular band, wiping out the traces of the process afterwards. The ground, the "basis" of the creation is imposing with its emptiness and primeness. The form of the circle is the emphasized secondary intervention. The "basis", as an intact nature, was intruded with an absolutely artificial form - the circle. The circle, with its totality and self-sufficiency (the traces of the performance would imply the negation of its totality) looks as if it is of itself, as if a natural phenomenon.

But, the geometrical regularity negates that particularity, the "naturality". The creation vibrates in this double coding with a subtle inner pulsation. The works of Manevski are a silent witness of the art that lives through the disappearing of the Shape. They picture a scene of exponents without the exposed ones, a scene of complete fading of the referentiality and the rhetoric of the Secret.

In the beginning of the 1990s Sumkovski completed his statement on the echo of the mediated costructivistic experiences, that appeared to be a kind of visualization and objectivization of the "sacred" and "profane". With a distinctive sensibility, with the softness of the "craftsmanship", he acquired the intimization of the three dimensional compositions introduced in the works of the so called New Objective Art⁽²⁾. But, by the half of the decade there was a certain declination from the sophisticated "Object" towards the opening of the space for the spirit of the current ambiance-placing of the artistic practice. This was followed by the change of materials and the performing techniques and by the necessity for accented illumination and darkening the scene. The works (shown at *Image Box*, 9 1/2: *Nova makedonska umetnost*, Skopje and *Balkan Art* in Novi Sad) are composed of serially connected equal elements. This "imposing" of the equal and the applied cold schematism as a technological component looks contrasted to the side lights that emphasize the artistic intervention, the texture of the exhibits or the polyester plates. The string weaving, the frieze, the multiplicative development of the texture of the plates and the "mystic" impulses of the lights, together with the monumental scale of the whole display shine with a certain aureole of mysterious severity... expectation. The subtle game of the artistic and technological, of the "sacred" and "profane" is back again. But, now the rhetoric is different from that of the 1980s, it alludes to the underlying memory inscriptions.

With the metaphoric title "Porta" ("Gate") of the installation from 1994 in Skopje (Museum of Contemporary Art) Zaneta Vangeli suggests a direction, a "projection" towards the textual universe. With a monumental severity and with a kind of ascetic restraint she offered

a frieze of dense metal inscriptions. This ideographic conciseness in a quiet and solemn procession discover their context: the so called high culture and the mass-media. But, its coding is not thematically-critically articulated, but in a flat counterpoint of the concepts that were equalized in the culture of the simulative abundance a long time ago: the high and the low, the elite and the marginal. An artistic practice, obviously distanced from the pathos of history and from the pathology of the social, although paradoxically, uses their "monumental" utterances, but within a rather uncorrelative ambiance of the personal expression. In the works shown at the exhibitions 9 1/2: The New Macedonian Art, Skopje, and on the Istanbul Biennial (1995) Vangeli pictures the "documented" vision - a portrait of the non-existing person Vladimir Antonov. The "documented" evidence, composed of many figures and disparate states, is playing with the personal, with the illusion of an authentic Identity. The incapability, the Nobody in the "portrait", is being dissolved into something eternal, but particular. There is irony in the fact that the "portrait", however, suggests a personality, it even has a name. In the installation on the Istanbul Biennial she utilizes the apophatic idea of the incapability of the positive, predicative determination of the essential. The immeasurability of the particularly expressed and supposed unity remains unuttered. The creations of Vangeli do not suggest pretentious messages or socio-cultural mobilization. They are satisfied with the hermetic state that establishes, separates and unites the levels of expression.

The basic component of the artistic language of Iskra Dimitrova is the articulation of the denoted, of the symbolic. That requires a process of strong and integral semantization⁽³⁾. The emission of the symbolic re-formulates everything that is present in the creations: and that comprises not only materials and forms, or procedures and ambiances, but sound and tactile sensations, as well as the irritation of the senses of touch, smell... The integrity of the denoting entity leads to a primitive universality, not acquired from a specific source but from the timeless universality of the "rite experiences", as the code of the archaic. The "ritual" performs a dedication of the space-ambiance, of the artifacts and the

procedures in order to incarnate the mystery of the creation. Besides, the procession-procedure requires a certain time for its fulfillment. From the first half of the 1990s the "carrier" of the procedure of fulfillment is the fire and the performance-aimed presence of the artist (with her "ritual" escort). The rhetoric of the "sacred" experience requires three temporal, as well as denoting segments: the initiatory beginning, the culmination-ecstasy and the ending-fading. In these works the semantic processing of the elements is in correlation with the narrative model of expression. But, in the second half of the decade, an operation of reducing, flattening of the rhetoric, ambiental and narrative impulses occurs. In "Lapis" (9 1/2: New Macedonian Art) and "Thalamos" (Chifte Amam 2) the previous expressive scheme is simplified to a purified and darkened ambiance where only the primary shape with an inside light is emphasized. In Thalamos we seem to witness a petrified-crystallized ritual where only the endless pulsing of the primary remained. But, the pulsing stylized antropomorph shape disintegrates in time: its cover dries up and the interior appears uncovered. We are facing a the mystery, but is it the mystery of creation or of the death? The declining towards the simplification of the elements of the expression in these works of Dimitrova influences the general flattening of the referentiality.

The artistic practice of Blazeska-Grabuloski, referred to their latest series of works, shows two important moments: the release of sound from certain natural materials

acquired by breaking, sawing or cutting them, and the computer processing of the sound track in segmented and rhythmic passages. This processing of the primary sound to the secondary electronic editing (or, as the artists called it: plastic or artistic processing) is always performed in different ambiances. The ambiance displays, with their sophisticated and mysterious light illumination, bear something secret, light and transparent. But, heavy and irritating sound is produced against it, whose rhythm and stressed amplitudes, with the top of their strength, act deliberately towards shaking and destructing. The "ritual" diction of the destructing secondary ("electronic") sound track seems to offer a mood for "releasing" of the petrified "harmonies".

Notes

1. N. Vilic, Show versus Topic, The Large Glass, Skopje, 1995, br. 2 (Considering the works of the, so called, New Objective Art, Vilic says that "they do not hold reference towards the objective reality since they eliminate the difference between the illusion and the actual; they own the rationality in the process of construction; through the subjectiveness of the artistic process they fuse into the softness of the "craftsmanship" and then, by returning of the lost aureole-bearing attribute to the work of art, they are, finally, established within the coordinates of the artistic."

2. Ibid.

3. L. Nedelkovska, "The other language" of Iskra Dimitrova, The Large Glass, Skopje, 1995, br. 3

Translated by M. Hadjimitrova

ВИКТОР МИСИАНО

Разговарала: Бранка Стипанчиќ

Виктор Мисиано (историчар на уметноста, докториран во Москва 1989.) е критичар и кустос, а од 1992. е директор на Центарот за современа уметност во Москва. Покрај Маргарета Тупицин, Јозеф Бакштајн и Борис Гројс, тој најмногу придонел за интернационализацијата на руската современа уметност ("рускиот бран"). Виктор Мисиано повеќе години соработува во списанијата *Flash Art* и *Contemporanea*, а пред извесно време во Москва го покрена *Списанието за уметност*. Организирал голем број на изложби, меѓу кои наведувам само некои: *Москва Виена*, Виена 1989; *Москва 90*, Милано, 1990; *Уметноста на експедицијата*, Москва, 1990; *Вежби од естетиката*, Москва, 1991; *Сложени култури*, Рим, 1992; *Културни разлики: изработка на ремекдела*, Истанбул, 1992; *Опасни врски*, Москва, 1992; *Акустичен трио*, Тур, 1993; *Apt Art Int.*, Москва; *Идентитет-свест за поделеното постоење*, Хелсинки, 1993/94; *Премини*, Братислава, 1994. Како предавач гостувал во Гренобл, Париз, Њујорк итн.

На повик на Сорос Центарот за современа уметност Загреб, Виктор Мисиано одржа предавање во Друштвото на историчарите на уметноста каде зборуваше за најновите настани на московската уметничка сцена претставувајќи ја активноста на Центарот за современа уметност. По тој повод е воден и овој разговор.

Бранка Стипанчиќ: Низ целото Ваше предавање се чувствуваше потребата улогата на кустосот да се прошири, што е видливо во Вашите изложби и во водењето на

Центарот за современа уметност.
Можете ли да ни ја претставите активноста на Центарот?

Виктор Мисиано: Точно, се обидувам да пронајдам нови начини на кустоски активности. Во таа мала, млада, фрагилна и неискусна институција која ја водам во Москва - Центарот за современа уметност, одлучив да ја променам вообичаената активност на уметничките центри во кои се произведуваат

конвенционално: за една година имавме осум изложби кои ги сметав за кустоски проекти. Сакав да го истакнам значењето на кустосот како одговорен организатор, да истакнам дека да се прават изложби не значи само да се промовира уметноста, туку да се постават сериозни и одговорни ставови. Повикав кустоси со спротивни позиции кои учествуваа со мошне различни проекти, би рекол: еден вид на кустоси, зашто тоа беа и уметници со оригинални и креативни изложбени проекти.

изложбите доаѓав до заклучок дека треба да се направи обид да се покаже нешто ново. Чувствувајќи дека не е важно да се декларираат цврсти ставови во манирот на 60-те како што е "смртта на уметноста", "смртта на изложбите", зашто постојат многу уметници на кои им се потребни изложби, постојат различни, нагласено значајни видови и тенденции во уметноста, цела редица до денес мошне респективни уметници од постарата генерација кои работат објекти кои се, секако, предодредени за



Олег Кулик/ Мила Бредикине, Кучето на Павлов, Манифеста, Ротердам, 1996
Oleg Kulik/ Mila Bredikhine, Pavlov's Dog, Manifesta, Rotterdam

изложби, помалку или повеќе радикални, ориентирани кон младата генерација или кон онаа веќе етаблираната, кои се потрадиционални во својот традиционализам или се помалку традиционални... Одлучив да докажам нешто сосема ново, барем ново за московската уметничка сцена. Имено, пред две години, кога започнав да го водам Центарот и самиот работев доста

Во текот на 1992/93. имавме, од една страна, млади московски уметници како што е Маловски - радикален, неонархистички уметник со провокативен проект наречен *Војната продолжува*, па се до, исто така младиот Гош Острицов, убеден неоортодоксен уметник, неоспиритуалист. Значи, во рамките на програмата беа видливи различни позиции. Колку што повеќе работев на

изложби. Сакав да бидам постмодернистички флексибилен, а не тоталитарен во своите ставови. Чувствувајќи малаксаност во изложбената продукција. За мене, и за уметниците со кои работев, изложбите не беа веќе доволни, зашто нивната активност се одвиваше или надвор или по изложбата. Тие работат со своето тело, со личното искуство или пак со медиумите, со

општествените околности. Тие влегуваат во самото устројство на културата и не се само еден нејзин дел.

Исто така, ми се чини дека денес на уметноста ѝ се пристапува рутински. Ако примиме покана за изложба, ако го знаеме кустосот, насловот на изложбата, уметниците кои излагаат, ние можеме и без да ја видиме изложбата да седнеме и на компјутер да напишеме текст, бидејќи и така 90 проценти од секој текст е описано на изложбата. Таа рутина беше главната причина што ме поттикна кон поинаква работа. Другата причина беше поврзана за културниот и општествениот контекст на уметноста. Деструкцијата, којашто е присутна на сите изложби, влијае на уметничката сцена: значајни уметници кои некогаш беа јадрото на уметничкиот живот заминуваат од земјата како на пример Кабаков, Булатов..., исто така и млади уметници како Вадим Захаров..., па и оние кои остануваат во Москва се шокирани, се чувствуваат интелектуално и уметнички неспособни да одговорат на неверојатната ескалација на промените, на што денес сме сведоци во Москва. Мислев дека е важно да се воведат нови сили, нови генерации. Сето тоа го обединив во идејата на работилници (workshops) кои ги формираам во Центарот за современа уметност.

Во почетокот беше јасно: сведоци сме на деструкцијата на старите инфраструктури, а во исто време и на бавниот и успешен процес на новата инфраструктура и на новиот систем. Потребни се луѓе кои што ќе водат уметнички списанија, ќе пишуваат статии, ќе работат нови кустоски проекти, ќе водат галерии, кои ќе советуваат при формирањето на колекции... Да направиме, значи, кустоски работилници. Да создадеме услови младите луѓе со хуманистичка специјализација од Московскиот универзитет, од отсекот за историја на уметност, музеологија и другите институции, да влезат во уметничкиот свет кој им е недостапен, поради недостаток на информации и солидната репутација на институциите. Вие можете дури и да живеете во истата улица каде се наоѓа Центарот, а да не знаете дека тука се случува нешто што би можело да ве интересира. Така во 1993. започнавме со програмата на кустосите работилници, со 25 студенти кои ги избраавме после еден многу сериозен конкурс. Тоа не е школа со фиксна

програма, па оттаму студентите работат на проекти како во лабораторија. На младите луѓе им ги претставив московските кустоси, им зборував за својата работа, Јозеф Бакштајн зборуваше за својата, а Андреј Ерофеев за своите изложби. Го дадов првиот импулс на средбите, кои што потоа продолжија само да се развиваат. Повикав уметници да работат проекти во работилниците. Дојде Алексеј Шулгин кој предложи проект со репродукции: значи уметници кои ја користат репродукцијата во процесот на создавањето на своеот дело. Поставуваме прашања, бараме одговори... и правиме изложба. Да потсетиме дека Алексеј Шулгин е фотограф и за него репродукцијата не е само предмет на академски интерес, туку е мошне значаен дел на неговата работа. Разговаравме со кустосите за тој проект. Тие сметаат дека е потребно посериозно да се запознаат со главниот проблем. Поради тоа организираавме низа на предавања, средби со уметниците, дискусији и тркалезни маси. На крајот избраавме петмина уметници кои ќе ги понудат своите проекти. Токму кога заминував од Москва за Загреб, се одлучивме за начинот на којшто ќе ѝ пристапиме на изложбата која ќе биде крајниот резултат на нашата едногодишна работа. Идејата за кустоските работилници мене ми се допаѓа, затоа што сметам дека многу идеи со помош на кои се прават изложби се базирани врз вакуум, врз ништо. Сите тие обиди да се произведе нешто многу значајно, што претерува во проценувањето на московската уметничка сцена е, резултат на идеолошката невроза.

Исто така, ми се чинеше дека е значајно проектите да се постават заедно. Не секој во своја соба, туку поврзани на сосема апстрактен, артифициелен начин. Секој начин може да се наметне, значи да ги изложиме тие дела во една геометриска форма, да поставиме 20 слики во форма на квадрат. Сé што денес гледаме се само форми на дискурсот, можеме да искажеме многу ставови, но ништо нема да се промени. Барем да ја откриеме таа невроза. Зашто, кога ги излагаме сликите во квадрат, со тоа изразуваме дека процесот некаде пукнал. Изложбата, секако, ќе предизвика полемики во Москва, но ќе има силна и одговорна позиција.

Во исто време, организираавме и многу средби со критичари, кустоси,

галеристи. Тоа беше прилика да се сумираат нивните идеи, нивните размислувања за уметничката сцена, за новите системи во културата. Предавањата и средбите беа мошне успешни, па одлучивме да ги печатиме во каталогот. Значи, имаме група која работи на изложбата, група која работи на каталогот и група која работи на теоријата и историјата на современата уметност. Имам намера да продолжам со работилниците, а во нив би сакал да вработам некој од најуспешните учесници на кустоската работилница, веројатно со многу ниски плати, но сепак да им дадеме шанса. Им дадовме знаење, сега нека работат.

Б.С.: Една од работилниците посветена на медиумите, е наречена лабораторија на новите медиуми (New Media Lab).

В.М.: Лабораторијата на новите медиуми е организирана во соработка со *Сорос Центарот за современа уметност - Москва* и со група на уметници што работи со нови технологии. Почнувме во февруари 1994., тоа е доста комплициран проект затоа што е поврзан со технологијата и со многу пари. Постепено се развива.

Б.С.: Што очекувате од тој проект?
Претпоставувам дека во Русија не постои развиена видео продукција, па можеби овој проект ќе ѝ помогне на креативноста на видео уметниците, додека видео технологијата ќе им овозможи на уметниците да се изразат под директно...?

В.М.: Очигледно е дека новите технологии, видеото и компјутерите, станаа мошне важни медиуми во современата уметност. Поради недостаток на нови медиуми ние долго време бевме надвор од тој процес. Имаме намера на луѓето да им дадеме знаење, можност етаблираните уметници, но и најмладите, да работат со нив. Во односот на новите медиуми тие се еднакви. Тешко е да се предвиди што ќе се случи, можеби еден од заклучоците на работилницата ќе биде дека уметноста и новите медиуми немаат ништо заедничко.

Б.С.: Кој е Вашиот следен проект?

В.М.: Важен е проектот на визуелната антропологија. Тоа е исто така работилница. Повикав најпознати философи, како што е Валериј Подарог, да работат

ко уметниците. Ретко се случува философите кои не се естетичари и кои не се специализирани за современата уметност, туку се културолози, да работат со уметници. Исто така, уметниците немале можност да работат со философи. Овој експеримент е базиран на континуирани разговори. Се развива самостојно, самиот се генерира. Философот им предложи на уметниците да размислуваат за проблемот на површината кој во неговиот систем е универзална, антологиска категорија. Уметниците, вкупно осумина, дојдоа со свои проекти за коишто се разговараше. Тие направија дела коишто не беа замислени за изложби, туку како претекст за философска, теориска и, ако сакаме, човечка дискусија. Философите не го даваа својот суд, ниту ги проценуваат уметничките дела, туку ги изразуваат само своите мислења во однос на тие проекти. Беше тоа едно комплицирано групно искуство. За сето тоа време се трудев да бидам во позадина, надвор од колоквиумот. Ги организирај средбите, им толкував на уметниците што значи да се работи заедно... Интересно беше искуството на уметникот Јуриј Лайдерман, напреден интелектуалец кој во почетокот беше многу нервозен затоа што мораше да разговара со философот за својата работа. На крајот тој ми призна дека е многу благодарен што учествувал во проектот, бидејќи работата со Подарог веројатно му го изменил животот. Тоа беше многу патетично и неочекувано од него, но тоа значи дека работилницата имаше смисла. Бев тргнат и од искуството на Борис Јуханов, славен театрски, видео и перформанс уметник кој ни се придржува во три работилници.

Б.С.: Колку вкупно работилници имате во Центарот?

В.М.: Имаме четири работилници: кустоска, за перформанси, лабораторија на новите медиуми и работилница за визуелна антропологија. Идната година би сакал да отворам уметничка работилница за да им се даде можност на уметниците да подучуваат, секако на мошне нетрадиционален начин. Да им се овозможи на Фишкин, Лайдерман, на сите тие интересни московски уметници да остварат интерактивна, дидактичка врска со младите ученици. Секако, ќе повикувам и странски уметници. Мислам дека е значајно уметникот да работи во директен контакт со луѓето, па нешто и

да произлезе од тоа искуство. Помалку е важно што неговите високо осигурани слики ќе стигнат со големи камиони и ќе бидат закачени врз сид, што изложбата ќе се отвори и ќе се пие шампањ.

Тоа е, донекаде, структурата на Центарот за современа уметност.

Б.С.: Вие сте, исто така, и писател на текстови, критичар.

В.М.: Искрено, мојот сон е да пишувам текстови, да бидам социолог на културата, социолог на современата уметност, не само кустос и, секако, не само администратор. Времето и ситуацијата одредија да ја вложам целата своја енергија во создавање на институции. Некогаш многу пишував, можеби и премногу.

Б.С.: Кога почнате да пишувате?

В.М.: За современата уметност почнав да пишувам кога започна процесот на интернационализација на руската современа уметност. Тоа беше 1986/1987 година. Секако, пишував и порано додека работев како кустос за современа уметност во Музејот Пушкин кој нема колекција на современа уметност, благодарение на директорот на Музејот кој тоа не го сака. Сепак, работев на колекцијата на современа фотографија, што ми овозможи да работам на музејски начин, а не само да седам, читам и пишувам апстрактни текстови за современата уметност какви што во тоа време единствено и можеа да се пишуват. Пишував многу за *Flash Art*, за *Contemporanea*, за Музејот Жорж Помпиду... Неодамна го напишав текстот "Студено размислување", со поднаслов: Тези. Тука ги бранев своите идеи за новото општество, новите утописки идеи, новиот систем на вредности. Тие ја одразуваат мојата етичка и неуотописка позиција наспроти триумфот на деструкцијата, иронијата и сл. Текстот ќе биде преведен во САД.

Б.С.: На предавањето ни го покажавте Списанието за уметност...

В.М.: Кога одлучив дефинитивно да останам во Москва и веќе да не патувам како некогаш, сфатив дека ако сакам да живеам во Москва во нормални (интернационални) услови, тогаш морам и да ги создадам. Беше потребно место за современата уметност, значи, го форми-

рав Центарот за современа уметност. Беше потребно да се работи со уметниците, да се најдат нови личности, па ги иницирај кустоските работилници. Беше потребно да се пишува за уметноста, па го формирај списанието. Тоа е донекаде логиката на мојата работа. Многу мои идеи поврзани за работилниците се јавуваат и во структурата на списанието. Називот на списанието е едноставен: *Списание за уметност* или на англиски *Moscow Art Magazin*. Ова списание не е главно во Русија, туку е единствено, па дојдовме до заклучок дека е добро да му се даде еден студен, сув назив, а не питорескан како на пример *Кабинет, Лавиринт, Artis*.

Б.С.: Вие сте главен уредник на списанието.

В.М.: Јас сум главен уредник на списанието веројатно поради мојата енергија и можноста да пронајдам издавач, да ги уверам спонзорите, да вложам пари, да соберам луѓе кои ќе пишуват и поради своите интернационални врски кои, секако, помагаат во проширувањето на издавачкиот совет. Собрав различни луѓе како што е господинот Недлер кој со години беше водечка личност во списанието *Декоративни уметности*, најдобро списание од 60-те до времето на Горбачов. Господинот Недлер работи за нас, затоа што сакавме нешто да наследиме, а не да раскинеме со се од минатото. Сакавме да бидеме со отворен дух, флексибилни, секако радикални, но не деструктивни. Тој ни даде знаење и многу искуство. Во списанието работат младата Ирина Кулик која е специјализирана за театар, перформанс, видео, нови технологии. Собравме, значи, луѓе од 65 до 23 години колку што е стара Ирина Кулик. Оваа амплитуда на уредништвото е важна.

Во еден број на списанието учествуваше групата *IRWIN* од Љубљана, во наредниот број проект ќе има Младен Стилиновиќ, уметник од Загреб, потоа Инголд Аирлинс, холандски уметник кој работи во Келн. Ќе пишуват млади француски критичари, како и класиците на ликовната критика Германо Челант, Доналд Каспит, руски критичари како Борис Гројс... Сакаме да ја покриеме разновидноста на современата уметност, како на интернационалната, така и на руската, од минатото до сегашноста. Секако, повикуваме критичари и од Источна Европа. Потоа, сакаме во спис-

нието да дадеме многу информации: се работат изложби и некој за нив мора да пишува, но при тоа, не сакаме да бидеме списание кое само размислува за она што е направено, туку и да даде импулс на иднината. Поради тоа сме и ентузијасти во однос на проектите на уметниците кои не се виртуозни во стилот на Flash Art, туку се одговорни или "откачени" проекти во форма на комбинација на текст и слика. Сакаме да им дадеме можност на новите тенденции самите да се изразат.

Исто така, идејата за дијалог присутна низ работилниците на Центарот или во моите денешни проекти, како што е хамбуршкиот или стокхолмскиот, се протега и во новините: да се воспостави дијалог меѓу различни позиции, да се создаде можност за средба на сцената. Мојата критичка позиција не е во изборот на уредувачкиот одбор, туку во изборот на некои тематски акценти. Идејата на дијалог е видлива и на насловната страница, каде секогаш имаме уметнички проекти и тоа не еден, туку два. Така во овој број, проектот на Сергеј Шуков, уметник кој работи со видео и на Владек Монро, травестит, хомосексуалец, уметник од Санкт Петербург, кој работи со своето тело, имитирајќи ја Мерлин Монро, се поставени заедно. Тие ги најавуваат двете доминантни теми на списанието: темета на телото и на новите медиуми.

Наредниот број ќе биде посветен на општествените теми: од новата општествена утопија на *Neue Slowenische Kunst* до директната политичка активност, додека следниот број ќе биде посветен на новите модели на разбирање каде ќе учествуваат многу уметници од странство. Еден број ќе биде посветен на емоциите: на страста и институциите, значи на чувствата и структурите, потоа: на историјата, на времето на настаните, ако тие се уште постојат... Се договораме околу темите, но цело време сакаме да бидеме отворени за различни информации. Не е случајно што во списанието значајна улога има рубриката писма.

Б.С.: Направивте многу изложби во странство...

В.М.: Кога во Европа започна т.н. руски бран, ме повикаа да пишувам текстови

за изложбите на руските уметници кои ги работеа кустоси од Запад: за изложбите на Булатов, Кабаков...

Потоа ги добив своите први изложби како кустос емисар кој од Русија носи прекрасни коњи, ги избира и покажува какви заби имаат, колку им се убави нозете... Тогаш се дојде до другата сцена кога од таа ергела се селектираа неколку фаворити, неколку лидери. Почнав нив да ги излагам, заедно со западните преставници, како индивидуи, а не како етнички репрезентанти. Тогаш само неколкумина станаа интернационално познати, а јас бев еден од кустосите кој преживеа во таа селекција. Тоа за мене беше многу важно, бидејќи можев да ги работам своите сопствени проекти за интернационалната уметничка сцена, значи веќе не бев само кустос менаџер, кустос емисар, кустос произведувач, туку можев да бидам кустос уметник. Во исто време Кабаков сам ги работеше своите проекти кои би можеле да ги наречеме кустоски и тн. Пред две години особено ме радуваше што можев да работам за *Moltiplici Culture* во Рим: тоа беше изложба на проекти на кустоси. Тоа не беше случајно. Во тоа време рускиот бран беше во својата надолна линија. Руската уметност по втор пат почна да паѓа во зборав. Тоа за мене беше момент кога морав да одлучам дали ќе останам на Запад или ќе се вратам во Москва. Кабаков одлучи да остане на Запад, а јас да се вратам и да работам во Москва. Јас и понатаму патувам, но често избегнувам да го правам тоа. Всушност, сега е сосема поинаку. Со парите е готово, животот на ведета е завршен, но затоа почнува една поинаква работа, многу напорна, но која носи големо задоволство. Реесијата на Запад веројатно завршува, интересот за руската уметност повторно ќе се врати, но исто така и за другите земји. Ќе видиме што ќе се случи. Сепак, последниве години се работат многу нови руски изложби. Ќе набројам само некои: Хамбуршкиот саем (Hamburg Messe), неуспешна изложба, но симптом на нешто ново. За 1995. се подготвуваат неколку изложби: првата ја работи Маргарета Тупицин, другата Борис Гројс, а третата ќе ја работам јас. Во нив е присутна идејата на конфронтација: на минатото, сегашноста и иднината.

Превод од хрватски:
Л. Неделковска

VIKTOR MISIANO

Interviewer:
Branka Stipancic

Viktor Misiano (art historian, acquired his pH. D. in Moscow in 1989) is a critic and *curator*; since 1992 he is the director of the Center for Contemporary Art in Moscow. Together with Margareta Tupicin, Joseph Bakstein and Boris Groys he contributed to the internationalization of the Russian contemporary art ("the Russian wave"). Viktor Misiano was writing for the magazines *Flash Art* and *Contemporanea*, and he has just found an *Art Magazine* in Moscow. He organized numerous exhibitions, among which are: Moscow Vienna, Vienna, 1989; Moscow 90, Milan, 1990; The Art of Expedition, Moscow, 1990; Exercises in Esthetics, Moscow, 1991; Complex Cultures, Rome, 1992; Cultural Differences: the Production of Masterpieces, Istanbul, 1992; Dangerous Liaisons, Moscow, 1992; Aquistic Trio, Tours, 1993; Apt Art Int., Moscow; The Identity and the Comprehension of Separate Existence, Helsinki, 1992/94; Transfers, Bratislava, 1994. He held lectures in Grenoble, Paris, New York, etc.

He was invited by the Soros Center for Contemporary Art in Zagreb to hold a lecture in the Association of the Art Historians where he spoke about the latest events on the Moscow art scene and he presented the activities of the Center for Contemporary Art that he manages. That was the reason for this interview.

Branka Stipancic: The necessity to develop the role of the curator could be felt throughout Your lecture. That was, also, obvious from Your exhibitions and from the way You manage the Center for Contemporary Art. Could you describe the activity of the Center?

Viktor Misiano: That is right. I am trying to establish new modes of curator's activities. In that small, young, fragile and inexperienced institution that I am managing in Moscow - the Center for Contemporary Art - I decided to change the usual activity of the art centers that produce, more or less, radical exhibitions which are oriented towards the younger or the older generation in a rather traditional style. I decided to prove something completely new, as far as the Moscow art scene was concerned. Namely, two years ago, when I took to manage the Center, I was working pretty conventionally: in the course of one year we had eight exhibitions which I considered to be curator's projects. I wanted to demonstrate the importance of the curator as the responsible organizer, I wanted to prove that setting exhibitions does not mean only promoting the art but it also means establishing serious and responsible attitudes. I invited curators with opposite attitudes to take part in various projects. I would say, the so called curators, because they were artists with original and creative exhibition

projects. During 1992/1993 we had, on one hand, young Moscow artists like Malovsky - radical, neo-anarchist artist with a provocative project called "The War is Going On", and on the other hand we had one, also young artist - Gosha Ostricov, a convinced neo-orthodox, neo-spiritualist. So, various positions were apparent within the program. The more I worked on the exhibitions the more I became convinced that we must show something new. I felt that it was not important to determine resolute attitudes in the manner of the 1960s, like "death to the art" or "death to the exhibitions" because there are many artists that need exhibitions. There are different, quite important, genres and tendencies in the art and a long list of, so far, very respectable artists from the older generation who create objects meant only for exhibitions. I wanted to be Postmodernist-like flexible, not totalitarian in my attitudes. I felt exhaustion in the production of exhibitions. Exhibitions were not satisfactory, neither for me nor for the artists I worked with, since their activity was shown either out or after the exhibition. They work with their bodies, with their own experiences or with the media, with the social environment. They are incorporated in the very essence of the culture, they are not just a part of it.

It, also, seems to me that today the art is approached with routine. When we receive an invitation for an exhibition, in case we know the curator, the name of the exhibition, the artists that are being presented, we could simply seat by the computer and write a text about the exhibition since 90 percent of every text is the description of the exhibition. That routine was the main reason that motivated me for a different way of working. The second reason was referred to the cultural and social context of the art. The destruction, that is present everywhere, is influencing the art scene: notable artists that used to be the axis of the artistic life are leaving the country, like Kabakov, Bulatov... Young artists as well, like Vadim Zaharov... Even those that stayed in Moscow are shocked, they feel intellectually and artistically incapable to respond to the incredible escalation of the changes that we witness in Moscow nowadays. I thought that it was important to introduce new forces, new generations. I embodied all that in the idea of workshops that I am founding in the Center of Contemporary Art.

In the beginning everything was clear: we are witnesses to a destruction of the old infrastructure and, at the same time, of the slow and successful process of building a new infrastructure and a new system. We need people that will manage art magazines, write articles, make new curator's projects, manage galleries, take advises when arranging collections... So, let us make curator's workshops. Let us set conditions for the young people from the humanistic departments of the Moscow University, from the department of art history, museology and other institutions, let them join the artistic world that is inaccessible for them because of the lack of information and the high reputation of the institutions. You could even live in the street where the Center is and not know that the things that happen there might interest you. So, in 1993 we started with the program of curator's workshops, with 25 students that we had selected after a very serious contest. That is not a school with a fixed program of lectures, so the students are working on projects, like in a laboratory. I presented the Moscow curator to the young people, I told them about my work, Joseph Bakstein told them about his work and Andrey Yerofeev about his exhibitions. I gave them the first impulse with meetings, and then it went on by itself. I invited the artists to work on projects in the workshops. Then came Aleksey Shulgin who proposed a project with reproductions: artists would use reproductions in creating the work of art. Let me remind You that Aleksey Shulgin is a photographer and for him the reproduction is not only the matter of academic interest but a very important part of his work. We talked with the curator about this project. They thought that it was necessary to get to know the main problem more thoroughly. So, we organized a series of lectures, meetings with artists, discussions and round tables. We, finally, selected five artists that will offer their projects. Just when I was leaving for Zagreb we chose the mode to approach the exhibition that was to be the final result of our one-year efforts. I like the idea of curator's workshops since I think that many ideas applied in setting the exhibitions are built upon vacuum, upon nothing. All the efforts to produce something very significant caused exaggerated evaluation of the Moscow art scene as a result of an ideology neurosis.

I also thought it important to set the

projects together. That did not mean to place each project in a separate room, but to connect them in an entirely abstract, artificial way. Any way might be used, so we decided to display all the works according to their geometric form: let us set 20 paintings in the form a square. All that we see today are only shapes of viewpoints. We might articulate many attitudes, but nothing will change. We could, at least, diagnose that neurosis. When we set the paintings in a square we showed that the process failed at some point. The exhibition will, certainly, provoke many polemics in Moscow, but it will give rise to a strong and a responsible position.

At the same time we organized many meetings with critics, curator's and gallerists. It was an occasion to sum up their ideas, their opinions of the art scene, of the new systems in culture. Those lectures and the meetings were very successful and we decided to publish them in a catalogue. So, now we have a group that works on the exhibition, a group that works on the catalogue and a group that works on the theory and history of contemporary art. I intend to proceed with the workshops and I would like to employ there some of the most successful scholars of the curator's workshop, probably with very low wages, but however, they will have their chance. We gave them the knowledge, now, let them work.

B. S.: One of the workshops is concerned with the media. It is called "The New Media Lab".

V. M.: The New Media Lab was organized together with the Soros Center for Contemporary Art - Moscow and with a group of artists who work on the new technologies. We started in February 1994. This is a pretty complicated project since it requires technology and a lot of money. It is developing gradually.

B. S.: What do You expect of that project? I suppose that an advanced production of video works does not exist in Russia. Maybe this project will help the creativity of the video artists, while the video technology could give the artists the chance to express more directly.

V. M.: It is obvious that the new technologies, the video and the computers, became very important media in the contemporary art. We were out of this process for a long time because of the lack of new

media. We intend to give the people the knowledge, the opportunity, both to the rather renown artists and to the very young ones, to work on them. As far as the new media are concerned, they are all equal. It is hard to predict what will happen. Maybe one of the outcome of the workshop will be that the art and the new media have nothing in common.

B. S.: What is Your next project?

V. M.: The project of visual anthropology is very important. It is, also, a workshop. I invited the most renown philosophers, as Valery Podaroga, to work with the artists. It rarely happens that philosophers that work with the artists are neither estheticians nor specialized in the contemporary art, but culturologists. Neither did the artists have an opportunity to work with philosophers. This experiment is carried on by continual conversations. It develops independently, it generates itself.

A philosopher suggested that the artists should think about the problem of the surface that is universal in his system, it is an anthropological category. The artists, eight of them, came with their projects that were the topic of the talks. They created works that were not meant to be exhibited but to serve as a preface for a philosophical, theoretical, and, if You wish, human discussion. The philosophers did not judge or evaluate the works of art, they only expressed their opinions on the projects. It was a complicated group experience. I tried to be in the background all the time. I organized the meetings, I interpreted to the artists what working together means... The experience of the artist Yuri Leiderman was interesting. He is a progressive intellectual and, at first, he felt very nervous since he had to talk to a philosopher about his work. He, finally, confessed that he was very grateful for participating in the project because the work with Poderoga probably changed his life. It was very pathetic of him, and rather unexpected, but that meant that the workshop hit the point. I was touched by the experience of Boris Yuhanov, the famous performance, theatre and video artist who joined us in three workshops.

B. S.: What is the total number of workshops in the Center?

V. M.: We have four workshops: a curator, a performance, a new

media lab and the workshop of visual anthropology. Next year I would like to open an art workshop, to give the artists a chance to teach, of course, in the most untraditional way. I would like to let Fishkin, Leiderman, and all the interesting Moscow artists to establish an interactive, didactic relation with young scholars. I will, of course, invite foreign artists, as well. I think that it is important and up-to-date to bring the artist to work in a direct contact with people, and maybe something will come out of this experience. It is less important that his highly secured paintings will arrive in large trucks and that they will be hanging on the wall while champagne is served at the opening of the exhibition.

That is, more or less, the structure of the Center for Contemporary Art.

B. S.: You are, also, an author of essays, a critic...

V. M.: Sincerely, my dream was to write texts, to be a sociologist of culture, a sociologist of contemporary art, not only a curator and, of course, not only an administrator. Times and situations forced me to put my energy in creating institutions. I used to write once, maybe even too much.

B. S.: When did You start writing?

V. M.: I started writing about the contemporary art when the process of internationalization of the Russian art began. That was in 1986/1987. Of course, I used to write earlier too, when I worked as a curator of contemporary art in the Museum Pushkin, which does not have a collection of contemporary art because the director does not want to. However, I worked on the collection of contemporary photography, which allowed me to work in the museum way, and not only seat, wait and write abstract texts, since that was the only way. You could write about the contemporary art at that time. I wrote for *Flash Art*, for *Contemporanea*, for the Georges Pompidou Center... Recently I wrote the text "Cold Thinking" with the subtitle "Thesis". There I defended my ideas on the new society, on the new utopian ideas, the new system of values that reflect my ethical and neo-utopian position against the triumph of destruction, irony and so on... The text will be translated in USA.

B. S.: You showed us the Art

Magazine at the lecture...

V. M.: When I, definitely, decided to stay in Moscow and not to travel as before, I realized that if I want to live in Moscow in normal (international) conditions, I must create them. The contemporary art needed its place, so I founded the Center for Contemporary Art. I needed to work with the artists, it was important to find new people, so I organized the curator's workshops. It was necessary to write about the art, so I started a magazine. That is, more or less, the logic of my activities. Some of my ideas, related to the workshops, appear in the structure of the magazine. The name of the magazine is simple: *Moscow Art Magazine*. It is not the main magazine in Russia, but it is, however, the only one, so we decided that it was good to call a cold, dry challenge, and not a picturesque one, like, for example, the *Kabinet, Labirint, Artis*.

B. S.: You are the editor in chief of that magazine.

V. M.: I am the editor in chief of the magazine, probably because of my energy and my capability to find the publisher, to persuade the sponsors, to invest money, to gather people that will write and because of my international connections that, of course, help the enlarging of the board of publishers. I engaged people like Mr. Nedler who was, for years, the number one in the magazine *Decorative Art*, the best magazine since the 1960s to the Gorbatchov times. Mr. Nedler works for us because we wanted to inherit something, we did not want to cut all the links with the past. We wanted to stay with open minds, flexible, radical, of course, but not destructive. He transferred us his knowledge and a lot of experience. We have the young Irina Kulik, who specialized for the theatre, performance, the new technologies and the video, working for the magazine. We have people aged from 65 to 23, which is the age of Irina Kulik. This amplitude of the board is important.

The group IRWIN from Ljubljana took part in one of the issues, in the next we shall have Mladen Stojanovic, an artist from Zagreb, with his project, then we shall have Ingold Airlines, a Dutch artist that works in Köln, or the young French critics, then the classics of the art critics like Germano Celant, Donald Kuspit, Russian critics like Boris Groys... We want to cover the diver-

sity of the contemporary art, international as well as the Russian, from the past to the present. Of course, we invite critics from eastern Europe. We want to offer considerable information in this magazine since exhibitions are being opened and somebody must write about them, but we do not want to be a magazine that is concerned only with what has been done but it should give an impulse to the future. That is why we are very enthusiastic about the projects of the artists that need not be virtuous in the "Flash Art style", but who offer responsible or crazy projects in the form of a combination of text and picture. We want to offer the new tendencies the possibility to express themselves.

The idea of dialogue lives throughout the workshops of the Center, as well as in my present projects, like the Hamburg or the Stockholm ones. It refers to the innovations, as well. We want to set a dialogue between the different positions, we want to create the possibility for a meeting on the stage. My critical position is not in the choice of the Board but in the choice of some topic accents. The idea of dialogue is announced on the front page, where we always have art projects, not only one but two. In this issue we have the project of Shukov, an artist that works with video, and Vladek Monroe, a transvestite and a homosexual from St. Petersburg, who works with his body imitating Marilyn Monroe. They announced two dominant topics of that issue: the body and the new media.

The next issue will be dedicated to the social topics: from the new social utopia of the Neue Slowenische Kunst State to the direct political activity; the issue that follows will be dedicated to the new models of understanding and a lot of artists from abroad will take part. One issue will be dedicated to the problem of the emotions: the passion and the institution, i.e. the emotions and the structures, then we shall have the history, the time of the happenings, if they still exist... We agree on the topics, but all the time we want to be open to various information. It is not unintentional that the role of the "letters" column" was so important.

B. S.: You set a lot of exhibitions abroad.

V. M.: When the so called Russian wave started in the west I was invit-

ed to write texts about the exhibitions of Russian artists that were set by curators from the west: those were the exhibitions of Bulatov, Kabakov... Then I had my first exhibitions as an emissary curator that brings from Russia beautiful horses, selects them and shows their nice teeth, their beautiful legs... Then, from that herd only several favorites were selected, several leaders. I started showing them, as individuals and not as ethnic representatives, together with the western artists. Then only several individuals became internationally renown, and I was one of the curator that survived the selection. That was important for me because I could work on my own projects for the international art scene, which meant that I was not only a curator manager, curator emissary, curator producer, but that I could be a curator artist, as well. At that time Kabakov worked alone on his projects that could be called curator projects, etc. Two years ago I was happy to work for Moltipli Culture in Rome. It was an exhibition of curator projects.. Then I returned to Moscow and started establishing institutions. That was not accidental. At that time the Russian wave was in his second downward fall. The Russian art was, for the second time falling in oblivion. For me that was the moment when I had to decide whether to stay in the west or return to Moscow. Kabakov chose to stay in the west, I chose to return and work in Moscow. Of course, I still travel, but I often try to avoid traveling. Namely, today it is completely different. There is no more money, the life of a vedete is over, but a completely different kind of working began, a very hard work that brings great pleasure. The recession in the west is probably at its end, the interest for the Russian art will be renewed, and for the other countries', too. We shall see what happens. Nevertheless, in the past several years a lot of Russian exhibitions were produced. I will mention only some of them: Hamburg Messe, that was not successful, but which was a symptom of something new. Several exhibitions are being prepared for 1995 in München, and they will follow one another: the first will be set by Margareta Tupicin, the second by Boris Groys and I will set the third. They maintain the idea of confrontation: the past, the present and the future.

Translated by:
M. Hadjimirova

Желимир Кошчевик

НИ НА НЕБО НИ НА ЗЕМЈА, НО СЕ ПАК...

Да се даде дури и една концизна информација за уметничките случувања во Хрватска после повеќегодишниот прекин на комуникациите, е прилично неблагодарна работа. Меѓутоа, крајно време е прекинатите врски да се поправат, а темнината на информацискиот амбис да се премости барем со импровизиран мост, и така да се ублажи локалната клаустрофобија од која произлегуваат многу денешни несреќи.

Во времето кога ова го пишувам (29 мај 1995) нема позначаен настан во културата и уметноста на Хрватска од отварањето на новата зграда на *Националната и Универзитетската Библиотека*. Загреб и Хрватска навистина со гордост можат да речат "Успеавме" и покрај времето и приликите. Тој настан е круна на еден повеќегодишен период, но во оваа ретроспектива на уметничките настани во Хрватска во текот на 1994. и 1995. ваков објект на културната инфраструктура заслужува посебно да се истакне. И покрај тоа што експлиците нема врска со движењата и настаните во современата уметност, новата зграда и целиот иден погон на новата *Национална и Универзитетска Библиотека* е стимулативен пример на културниот консензус на проектите од национално значење, особено во времето кога станува јасно дека без нова зграда (од темел или со адаптација на постоечкиот објект) за Музејот на современата уметност, Загреб веќе нема да може да ја издржи ни регионалната, а да не зборуваме за европската конкуренција.

Прашањето на новата зграда за Музејот на современата уметност во Загреб во ова време е мошне заострено. Интересно е дека најсилен отпор за реализацијата на таа идеја дава влијателниот дел на конзервативната градска администрација. Со политичка демагогија, со административни мерки, па дури и со застрашување, се чини се да се спречат конструктивните активности на нејзината реализација, вклучувајќи го и рецентниот обид за поставување на нов директор и тоа спротивно на стручното мислење и на она на поголемиот број загребски уметници. Но за среќа, сегашната екипа во Министерството за култура ја чинат повеќе разумни луѓе со многу респект кон професијата. Со нивниот ангажман, административното најсилство на поединците од градската управа кон Музејот на современата уметност (поранешна Галерија на градот Загреб) донекаде е ублажено, но проблемот на новата музејска зграда останува и понатаму.

И додека хрватската наивна уметност упорно се настојува да се прикаже како национален ликовен израз, современата уметничка продукција во Хрватска, а особено нејзините иновативни и експериментални форми, неоправдано се запоставени, односно - можеби би било по-точно да се каже - не се ценат онолку колкушто всушност заслужуваат. Настапот на Горан Петерцол на 22. Биенале во Сао Паоло, на Дубравка Ракоци во Берлин, успехот на селекцијата на Модерната галерија од Риека на Биеналето на младите уметници во Лисабон 1994, признанијата на Санја Ивековиќ и Далибор Мартинис на светските видео фестивали, претставувањето на современата уметничка продукција на Загреб во Копенхаген при крајот на 1993., и на крајот, забележаното учество на доајените на хрватската модерна уметност (Д.Цамоња, В.Рихтер, А.Срнец, И.Пичецъ, О. Глиха) на изложбата "Европа-Европа" во Бон во средината на 1994., потоа изложбата на хрватската скулптура во Музејот на В. Лембрук во Дисбург во есента 1994., ја прикажаа современата хрватска уметност без провинцијски комплекс и на едно високо ниво.

Изложбата "Новата хрватска уметност" што беше прикажана кон крајот на 1993. во Модерната галерија во Загреб, собра на едно место повеќе од сто млади и релативно млади уметници (во избор на Игор Зидик): иако се знаеше дека поголемиот дел од излагачите не би можеле да издржат некои поостри критериуми на естетско вреднување, сепак оваа изложба беше оптимистички знак на колективниот креативен потенцијал. Ако ништо друго, изложбата даде надеж; недостасува уште каталог - кој, како што се слуша, треба да излезе најскоро. Неодамнешната изложба на млади уметници (од 18 април до 12 мај 1995), поставена во големото скривалиште - тунел што се наоѓа под Горниот Град, беше значаен настан на загребската алтернативна уметничка сцена. И покрај тоа што се случи длабоко под земјата, сепак треба да се очекува таа млада генерација најскоро да излезе на светлина. Изложбата беше јасна порака до институциите (до Музејот на современата уметност и Модерната галерија во Загреб) малку подобро да го погледаат својот сопствен дом и уметноста; на изложбата покрај

Г.Петерцол, Д. Ракоци, Г. Трбуљак учествуваше цела една плејада на млади уметници, со свежи идеи и квалитетни реализации. Иван Марушиќ, Власта Жаниќ, Мирјана Водопија, Даниел Ковач, Магдалена Педерин, групата Blind Confidence се уметници со кои најскоро ќе треба сериозно да се смета. Како таа млада генерација ќе се снајде во приликите кои не им се наклонети, тоа е друго прашање, но без обзир на културното загадување со фолклорен и историски декор, свежината на нивниот настан е прилично оптимистичка.

Таа млада генерација, за жал, не е проследена од офанзивна и уверлива критика. Позицијата на некои критичари на уметноста е особено храбра - при тоа морам да ги истакнам критичките реагирања на Звонко Маковиќ во текот на 1993. и 1994. во загребскиот дво-неделник за култура Венец - но се чувствува недостаток на поширока теоретска позадина. Тој недостаток треба да се припише на објективните околности, но нив денес-утре никој нема да ги прифати како оправдување. Тоа информативно сивило (да се рече "темница" можеби би



Иван Марушиќ, Без наслов, 1993, комбинирана техника
Ivan Marušić, Untitled, 1993, mixed media



Изглед од изложбата: "Конструктивизмот и кинетичката уметност", Музеј сувремене уметности, Загреб (од лево кон десно: Петер Леве?, Иварал, Јурај Добровољи, Вазарели, Вјенчеслав Рихтер, Воин Бакиќ, Нанда Виго)
Installation view ,exhibition: "Constructivism and Kinetic Art", Museum of Contemporary Art, Zagreb
(from left to right: Peter Loewe?, Yvaral, Juraj Dobrovic, Vasarely, Vjenceslav Richter, Vojin Bakic, Nanda Vigo)

било претерано) успешно го ублажува активноста на SCCA Загреб и Музејот на современата уметност со своите списанија и предавања. Заедно со уметничкото списание *Контур* хрватската секција на AICA во декември 1994. го организираше Симпозиумот за положбата на авангардата во земјите на пост-комунистот, а целиот материјал на Симпозиумот двојазично е објавен во списанието *Контур*. Симпозиумот беше мошне инструктивен, а особено беше интересно што таа тема ја елаборираа критичари од Западна и Источна Европа.

Кога ќе се погледне дневната програма на изложби во Загреб, на прв поглед изгледа дека се е во ред. Но во стварноста, сериозно може да се заборува само за неколку галериски простори кои остваруваат некоја сериозна изложбена програма во Загреб. Тоа се обновената активност на галеријата *Проширени медиуми*, ново отворената галерија *Артерија*, и донекаде галеријата *Звонимиран*. На спомнатите галериски програми се приклучува и изложбената

активност на Музејот на современата уметност и на Модерната галерија. Овие државни институции, се уште, се врвен меритум, па дури и ако во сериозна стручна дискусија би можноло многу да им се приговори, сепак, овие две институции и понатаму се сметаат за матични во модерната и современата уметност. Уметничкиот павилјон веќе подолго време се "трансформира", фамозниот Музејско - Галериски Центар станува веќе драматичен еколошки проблем на хрватската култура, Музејот за уметност и занаети во принцип е затворен поради обнова, но при крајот на 1994. успеа - со задоцнување - да ја прикаже солидната студиска изложба на фотографијата во Хрватска од 1839. до 1945.

Ако ја прошириме информацијата за галерискиот живот на целата територија на Хрватска, треба да се каже дека се забележуваат одредени позитивни трендови на дислокација на метрополската тежина на Загреб. Овде треба на прво место да се истакне Риека и нејзината

Модерна галерија чија програма, а особено интернационалната активност, стануваат се поинтересни. Преминувањето на нејзината традиционална биенална изложба на цртежот во тематски проекти со еден поканет селектор (до сега тоа беа Понтус Хултен и Стане Берник) се покажа мошне оправдано. Сплит и Дубровник со своите галерији на убава и добра традиција се во длабока криза. Нив им се придржува и Уметничката галерија во Осиек. За нивната криза има многу оправдувања, особено во случајот на Дубровник и Осиек, но војната и постојаната загрозеност не се единствените причини на кризата. Има нешто и во лутето. Интересни нешта се одвиваат во водењето на галериските програми во Славонска Пожега, Умаг и Лабин каде, благодарејќи, пред се, на приватната иницијатива на ентузијастите, постепено се создава жива уметничка и културна сцена.

И покрај уметничката ситуација која, според се, се чини дека не е неповолна, сеништето на Вуковар секаде е присуство. Вуковар како стварност и како метафора на уништувањето ја одбележа оваа генерација на млади уметници и тие тој печат ќе го носат уште долго време. Дотолку ми изгледаат повредни сите нивни напори за духовното и креативното преживување. Знам дека тоа не е естетски параметар, но во уметноста е вградена и човечката димензија, и за таа димензија треба да се мисли. Фундусите на нашите музеи и галерији се во мобилна состојба, лимените противпожарни сандаци постојано се подготвени. Ние знаеме за варварската деструкција на културното наследство, и покрај тоа што нашиот уметнички и критички ангажман е насочен кон утре, сепак застрашувачки бројки на уништени и ограбени музеи и галерији низ цела Хрватска, болат и предупредуваат. Современото, модерното и наследеното чинат единствена целина, па оттаму, ако младата хрватска уметност не исполнува со извесен оптимизам, сепак, многу нешта околу нас се мошне, мошне тажни.

(мај 1995)

Превод од хрватски:
Л. Неделковска

NEITHER IN THE SKIES NOR ON EARTH, BUT, HOWEVER...

To offer even a compressed information on the artistic happenings in Croatia after a several years break of communications is a rather distasteful duty. It was high time, however, to mend the broken ties and to bridge the darkness of the information abyss with, at least, an improvised log and to ease the local claustrophobia that generates most of the present evil.

At the time I am writing this (29 May 1995) the most important event in the culture and art of Croatia is the opening of the new building of the National and University Library. Zagreb and Croatia could, with real pride, say "we managed", in spite of the times and the circumstances. That event is the topmost after a long period, but, looking from the prospective of art events in Croatia during 1994 and 1995, this object of the cultural infrastructure deserves to be particularly mentioned. Although it explicitly has nothing in common with the actions and events in the contemporary art, the new building and the whole future section of the new National and University Library is a stimulative example of the cultural consensus on projects of national importance, especially now, when it becomes obvious that without a new building (completely new or by adaptation of the present object) for the Museum of Contemporary Art, Zagreb could not stand neither a regional nor a European competence.

The question of the new building for the Museum of Contemporary Art in Zagreb is now very intensified. It is apparent that the most persistent resistance to the realization of that idea came from the influential part of the conservative city administration. By employing political demagogic, administrative measures, even by threatening, they did everything to disrupt the constructive works, including the recent attempt of imposing a new manager, and all that against the opinions of the professionals and the majority of the Zagreb artists. Luckily, the present team in the Ministry of Culture consists of much more reasonable people that pay more respect to the profession. Their engagement softened

to some extent the administrative violence of certain individuals from the city administration towards the Museum of Contemporary Art (the former Gallery of the City of Zagreb), but the problem with the new building still remains.

And, while the Croatian naive art is constantly being presented as the national art expression, the contemporary art production in Croatia, especially its experimental and innovative forms, is unfairly neglected, or, to be more precise - it is not evaluated the way it deserves. The participation of Goran Petercol on the 22-th Biennial in Sao Paolo, the participation of Dubravka Rakoci in Berlin, the success of the selection of the Modern Gallery from Rijeka on the Biennial of the Young in Lisbon in 1994, the credits to Sanja Ivezkovic and Dalibor Martinis on the world video festivals, the presentation of the contemporary art production of Zagreb in Copenhagen by the end of 1993, the remarkable participation of the doyens of the Croatian art (D. Djamonja, V. Richter, A. Srnec, I. Picelj, O. Gliha) on the exhibition "Europe-Europe" in Bonn by the mid 1994, the exhibition "Croatian Sculpture" in the museum W. Lehmbruck in Duisburg in the autumn of 1994 showed that contemporary Croatian art has no provincial complexes and that is keeps up a considerable level.

The exhibition "New Croatian Art", that was shown in the Modern Gallery in Zagreb at the end of 1993, assembled more than a hundred young and relatively young artists (selected by Igor Zidic) and, although it was evident that the majority of the artists could not stand a somewhat sharper criteria of esthetic evaluation, that exhibition was an optimistic sign of the joint creative potential. That exhibition, at least, aroused some hope; only the catalogue is still missing, but, as we heard, it is to appear soon. The recent exhibition of young artists (from 18 April to 12 May 1995), displayed in the large shelter-tunnel under the Zagreb Upper Town was a first-class event of the Zagreb alternative artistic scene, and, although it occurred deep under the ground, it is expected that the young generation will soon appear in the day light. The exhibition was a clear message to the institutions (the Museum of Contemporary Art and the Modern Gallery of Zagreb) to take a better look at their own homes and the art. Besides G. Petercol, D. Rakoci and G. Trbuljak there was a whole pleiad of young artists with fresh ideas and high-quality accomplishments. Ivan Marusic, Vlasta Zanic, Mirjana

Vodopija, Danijel Kovac, Magdalena Pederin and the group "Blind Confidence" are the artists that must be, very soon, taken into serious consideration. Another question is how will that young generation manage the conditions that are not in their favor, but, regardless of the substantial cultural pollution with folklore and historic decor, the vigor of their performance is rather optimistic.

But, unfortunately, that young generation is not supported by an aggressive and convincing critic. The position of some of the art critics is extraordinary brave - here I must point out the criticizing reaction of Zvonko Markovic in 1993 and 1994 in the Zagreb biweekly cultural journal "Vjenac" - but the deficiency of a more comprehensive theoretical support is still obvious. That deficiency could be attributed to the actual circumstances, but, nevertheless, it can not be constantly accepted as an excuse. The information grayness ("darkness" might sound too strong) is successfully overcome by the activity of SCCA Zagreb and the Museum of Contemporary Art with their magazine services and lecturing programs. Together with the art magazine "Kontura" the Croatian section of AICA organized in December 1994 the "Convention on the Position of the Avant-garde in the Countries of the Post-communism", and the whole material of the convention was published in two languages in the magazine "Kontura". The convention was very instructive, and especially interesting was the fact that the topic was elaborated by critics both from the west and from the east of Europe.

When we look at the daily program of the exhibitions in Zagreb it seems that everything is all right. In fact, we could seriously speak only of several gallery showrooms that are performing a slightly more serious exhibition program in Zagreb. Those are the renewed activities of the gallery "Prosireni mediji", the recently opened gallery "Arterija" and, to some extent, the gallery "Zvonimir". Those gallery programs are joined by the exhibition activities of the Museum of Contemporary Art and the Modern Gallery. These governmental institutions are still the ultimate meritum, and, although a serious professional discussion might find certain faults with them, those two institutions are still considered the homes of modern and contemporary art. The Art Pavilion is being "transformed" for quite a long time and the celebrated Museum-Gallery Center is becoming a dramatic ecological problem of Croatian culture.

The Museum of Arts and Trades is, generally, closed due to renovations, but however, by the end of 1994 it managed - with a considerable delay - to show a seriously elaborated exhibition on photography in Croatia from 1839 to 1945.

If we extend this information on the gallery life on Croatia we must admit that certain positive trends of dislocation of the Zagreb metropolis weight are discernible. First, we must point out Rijeka and its Modern Gallery whose program and the international activities are getting more and more interesting. The transformation of its lucid biennial exhibition of drawings into topic projects with only one guesting selector (Pontus Hulten and Stane Bernik, so far), proved to be very remarkable. Split and Dubrovnik, with their galleries of fine and good traditions, are in a deep crisis. The Art Gallery in Osijek is in the same situation. Their crisis could, of course, be excused, especially in the case of Osijek and Dubrovnik, but the war and the constant threat are not the only reasons for their crisis. There must be something in the people, as well. However, interesting things are happening in the gallery programs in Slavonska Pozega, Umag and Labin, where, mainly, due to the private initiative of some enthusiasts, an active artistic and cultural scene is being set up.

In spite of the situation in the art, that is, accordingly, not that bad, the ghost of Vukovar is present everywhere. Vukovar, as a reality and a metaphor of destruction, marked this generation of young artists and they will bear this sign for a long time. That is why I find their efforts to survive spiritually and creatively more deserving. I know that this is not an esthetic parameter, but a human dimension is incorporated into the art and this is the dimension that should be thought of. The depots of our museums and galleries are in a state of readiness, the tin fire-proof trunks are always prepared. We know what a barbarian destruction of the cultural heritage is and, although we point our artistic and critical engagement towards tomorrow, the terrifying figures of destroyed and robbed museums and galleries all over Croatia hurt and warn. The contemporary, the modern and the heritage compose a unique entity, but despite the fact that the young art of Croatia fills us with a bit of optimism, a lot of other things around us are very, very sad.

May 1995

Translated by
M. Hadjimitrova

КРИТЕРИУМИТЕ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ

Марта Кузма

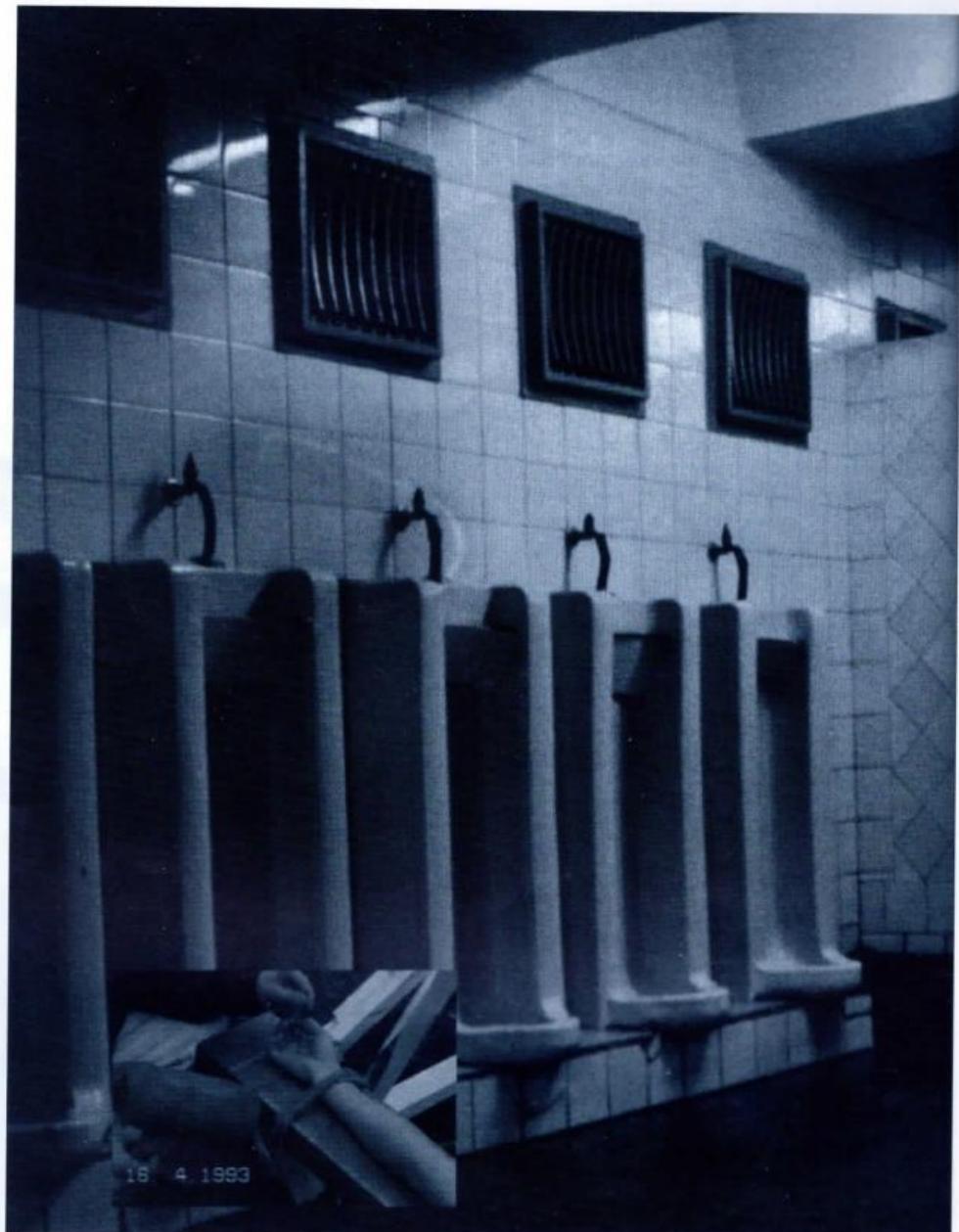
Кога станува збор за ситуацијата на современата уметност во Украина мошне тешко е да се утврдат критериумите во современата уметност, во смисла на проценка на нејзиниот квалитет. Пред да продолжиме со општиот историски преглед за оваа состојба, важно е да се истакне дека земјата има 55 милиони жители и дека нејзините уметнички заедници се често одделени една од друга, источниот регион и сега, а и во минатото, се поврзува со Русија, додека западниот дел понагласено се поврзува со Полска и Австро-Унгарија. На Конференцијата одржана минатиот ноември во Киев, на којашто се дискутираше за односите во современата уметност во Украина, луѓето од андерграунд уметничките заедници во Одеса се сретнаа со личности од местата кадешто повеќе се негува експериментот во ликовната уметност, како што е на пр. Ловеч. Дискусијата што следеше во текот на деновите на одржувањето на оваа конференција беше експлозивна, бидејќи за прв пат дојде до израз разликата меѓу арбитите на уметноста и уметниците.

Ситуацијата во современата уметност во Украина се карактеризира со недостиг на инфраструктура, што би ја стимулирала актуелната продукција на младите уметници, како и со отсуство на уметнички пазар и мрежа на галерии, што би ја поттикнале современата уметност и на комерцијално и на непрофитно рамниште. Оваа состојба понатаму се влошува и со недостиг на соодветна едукација и наставна програма на уметничките академии во однос на теоријата и на критиката во современата уметност. Иницијативата на кустосите е исто така ограничена, бидејќи изнаоѓањето на специфични идеи врз кои би се концептирале определени изложби, е неистражена територија и вообичаена е тенденцијата да се организираат *ad hoc* групни изложби без соодветен теориски или практичен приод. Недостигот од стручен кадар во јавните институции, исто така придонесува за одсуство на соодветна едукација и информација наменета за посетителите на изложби, за да се создаде потреба од уметноста кај публиката. Министерството за култура и институциите од областа на културата се ограничени со овој критериум во уметноста којшто презентацијата ја сведува на сликарство и на традиционална естетика. Институциите чијашто улога би требало да биде валоризирање на вистинската уметност во однос на обичниот убав

предмет или фетишот, немаат интерес за учество во вообичаените уметнички дискусии, што често се однесуваат на проблемите за формата и содржината, или на тоа како формата ја заменува содржината или како содржината ја заменува формата. Овие услови и нивните внатрешни проблеми, во секој случај отсликуваат една мошне тумарна ситуација во земјата, меѓутоа, најсериозниот проблем е неучествување на уметниците на меѓународни изложби на коишто се покануваат и нивната привремена изолација.

Во една таква ситуация уметниците ја изгубија довербата во институциите и нивната способност да го поттикнуваат современото ликовно творештво. Се чини дека тоа создаде еден вид на тероризам во уметноста од страна на различни личности во однос на нивното настојување да го свртат вниманието кон недостиг на публика во современата уметност, да ги критикуваат институциите што наместо да се насочат кон програмските иницијативи, се занимаваат со бирократизирање. Како резултат на тоа, ситуацијата на современата уметност во Украина се разви со белези на Алтернатива, со формирање на независни асоциации и организации, коишто се повеќе ја превземаат улогата на музеите и галериите, прикажувајќи ги различните појави во современата уметност во земјата. И покрај тоа што со ваков вид на дејствување се придонесува за некохезивност и за несоодветен квалитет преку кој може да се согледа современата украинска уметност, таквата ситуација сепак го поттикнува развитокот и уметноста, обично ограничена од редица критериуми за да може да опстојува во полна смисла и за да може да се развива ослободена од притисоците на пазарот. Она што е позитивно во Украина, што можеби се уште, постои во таканаречените земји на Источниот блок, е можноста членовите на уметничките здруженија, да добијат ефтин работен простор.

Современата уметност во Украина, а јас терминот го употребувам слободно, сметајќи на уметничката продукција од осумдесеттите наваму, не се состои од истата контракултура што можеби истовремено постоеше во Москва. Затоа, уметниците во земјата не ја споделуваат истата традиција на политички отпор, предизвикан од советската пропаганда, често се служеа со игрите



Арсен Савадов / Георги Сенченко, Инсталација претставена на Манифеста, Ротердам, 1993
Arsen Savadov / Georgy Senchenko, Installation presented on Manifesta, Rotterdam

на јазикот и бројките. Во тоа време на Перестройка и Гласност, на современата уметничка сцена во Украина доминираа уметници коишто инспирацијата ја наоѓаат во самиот уметнички објект. *Мавзолејот* за претседателот беше акција што требаше да се реализира во Музејот на убавите уметности во Одеса, но откако неколку минути пред отворањето се дозна за вистинската природа на акцијата, Музејот го оневозможи прикажувањето. Во што се состоеше проектот? Еден сад наполнет со големо количество стврдната масти се загрева и при топењето се појавува ликот на тогашниот претседател Кравчук. Брошури со така прикажаниот лик на Претседателот беа поделени на нов-

инарите на денот пред акцијата, а на разузнавачката служба на Претседателот на самиот ден на изведувањето на акцијата. Она што сигурно беше постигнато е јавниот скандал за Музејот коишто ги затвори своите врати за уметникот чијашто изложба беше дел од музејската програма. Неколку недели по оваа акција, Музејот во Одеса го исфрли скапаното месо на уметниците, дел од инсталацијата во чест на Бунтот на Потемкин, и го избрка од работа кустосот коишто го вклучил ова дело на изложбата.

Делото на Игор Подолчак Уметност во простор ќе биде прикажано на Биена-

лето во Сао Паоло.

Во јули оваа година ја организираше изложбата Алхемиско предавство на воениот брод Славутич во Кримското пристаниште, во близина на военопоморскиот град Севастопол. И покрај тоа што се рабоше за обид палубата кадешто беше поставена изложбата да се ослободи од било каков политички контекст со тоа што беше опкружена со бели знамиња, на коишто беа отпечатени ликови на советскиот фоторепортер Дмитри Балтерманц, инсталаци-

воена или јазична смисла. Додека некои дела создадени за оваа изложба излегоа од рамките на оваа метафора, другите послужија како провокација на овој проблем. Тргнувајќи од размислувањата на Мишел Фуко за моќта, најнапред може да се разбере дека војната е бесмислена, а потоа дека не се води според никакви правила. Меѓутоа, Фуко тврди дека односите на моќта се создаваат по узор на војната. И дека општеството функционира според воените конфликти. Со чинот на опкружувањето на бродската палуба со

Уметникот направи ready made мутација без и најмалку да биде Дишановски означен. Намерата на Чичкан не беше да шокира, да заплаши или да забавува, како што е тоа често случај со чудовиштата во мас медиумите. Напротив, неговиот интерес беше повеќе насочен кон формата, отколку кон содржината. Респектирајќи го традиционалниот начин на презентацијата на делата, онака какошто постои во лабораториите или во медицинските колекции, уметникот го поставува мутантот во саканиот простор низ цела-



Микајлов/Бриадков, Жртва на богот на војната
Mikhajlov/Briadkov, Sacrifice to the God of War

јата на бродот, сепак беше со политички конотации.

Називот на изложбата имплицираше дезориентација во контекстот на бродот и неговиот стремеж кон Моќта што е иманентно за политичката клима. Не беше воопшто реално да се организира изложба на современа уметност на брод вкотвен во водите на Севастопол без воена метафора, било да се мисли во

бели знамиња се имаше за цел да се создаде простор и неговата внатрешност како едно независно поле. На знамињата се наоѓаат ликови од војната онака како што беа снимени од страна на советскиот репортер во почетокот на 1940 г. многупати публикувани во советскиот весник *Известија* во тоа време.

Интересот на Илија Чичкан во третирањето на навидум гротескното и табу беше од чисто естетска природа.

та бродска палуба симулирајќи едно опкружување во коешто коегзистираат убавината и физичката деградација.

Инсталацијата *Директна линија* со Претседателот на Хнилицки, еден дел на бродската палуба го трансформира во јавен простор и на хумористичен начин се занимава со современите проблеми на јавното мислење, истражувајќи

ја психологијата на личноста во улога на гласач.

Спротиставеноста меѓу војната и јазикот беше нагласена во заедничкото дело на уметниците Борис Михајлов и Сергей Брадков. Посетителите можат да сиркаат во *Кутијата со три букви* и на нив е да одлучат дали еден ваков објект е всушност Пандорина кутија. Тргнувајќи од реалноста на политичките тензии поврзани со проблемот на сопственоста на црноморската флота, *Кутијата* ги содржи трите букви преку кои украинската азбука се разликува од руската. Нагласувајќи ја силината на односите на јазикот, придружниот видео материјал ги прикажува интервјуата на уметникот со локалните културни организации и со граѓаните на Каркив со нивните коментари во врска со содржината на *Кутијата*.

Втората инсталација на Михајлов и Брадков *Жртва на Богот на војната* се однесува на наклонетоста на човекот кон крвта и војната. Како надополнување на делата на овие млади уметници, сликарството во Украина се карактеризираше и со традиција на којашто и е близка апстракцијата на Кандински. Овие идеи на апстракцијата беа тесно поврзани со неоплатонскиот метафизички реализам за духовните вредности или со апстрактниот експресионизам, со овој сличен на експресионизмот на американските сликари во 1950 г., којшто верува во некој вид на трансценденталното.

Оваа комбинација на духовно истражување и историско потврдување е доминантна во делата на потрадиционалните уметници во Украина, меѓутоа во таа област истражуваа и современите уметници. Уметноста што се создава во Украина како култура на крстопат со силна религиозна традиција и историја на мистицизам, паганство и матријархат, без сомнение претставува рефлексија на овој културен и историски пресек.

Александар Сучолит заедно со неговата група Алфабет се инспирираше од делата на археолошките ископувања што можеше да се види на изложбата во минатата година на којашто скулптурите и по полуобработениот камен беа претставени како древни сведоштва на една неоткриена цивилизација. Делата беа обележани слично на артефактите пронајдени во археолошките истражувања. Сучолит не е заинтересиран за примена на историцизмот во совреме-

ниот ликовен материјал, туку повеќе за создавање на простор *vis à vis* сеќавањето.

Како што Пруст ја истражува длабочината и густината на мигот во однос на искуството на сеќавањето, група уметници предводени од Олег Тистол зедоа учество на една колективна изложба во мај минатата година во Мохила академијата, академија од 18 век во Киев. Најнапред потпомогнат од патронот Петро Мохила, постоечкиот простор беше во фаза на реновирање кога уметникот Тистол заедно со Александар Чарченко, Микола Матсенко, Русинот Виктор Кисиано, Швајцарката Сузан Недерар и Анатол Степаненко, одбраа

Секоја одделна инсталација ги поттикнуваше гледачите на натамошни истражувања на прозорските ниши или во минатото или во иднината.

И покрај тоа што овие идеи на спиритуелното и сеќавањето на паганската култура доминираа во Киев и Лвов, Каркив беше една изолирана енклава на фотографи концептуалисти предводени од Борис Михајлов уште од крајот на 1970. Тој во почетокот на 1980 се претстави во Москва со својата концептуална фотографија и рачно боени соцарт фотографии. Бидејќи фотографијата во Украина, се уште, се смета како продолжување на дизајнот, а дури од неодамна како уметничка форма, приз-



Изглед од инсталацијата, Знамето на предавањето со сликата Голгота во зима на Димитар Балтерман

Installation view of the Flag of Surrender with Dimitri Balteman's Calvary in Winter

да работат со овој простор. Одвај осветлен со малку природна светлина што се пробива низ правливите прозорци, а на некои места театрано со рефлектори поставени во пукнатините низ целиот простор, гледачот се насочува низ инсталацијата со помош на ленти од транспарентна пластика на Микола Матсенко што висеа вертикално од таванот. Заинтересираноста на уметникот за егзистенцијалната дилема на постојаното наспроти непостојаното, го наведе на употреба на материјали што можеа да се најдат во просторот како што беа графитите на пиктографи и архетипите на правливите прозорци.

навањето на творештвото на Борис Михајлов како еден вид на современа уметност, од страна на Украинската уметничка заедница, се случи пред извесно време. Во тоа време, тој се уште, важеше како фотограф - документарист. Од неодамна неговите дела се излагаат во институциите како што е Музејот на модерната уметност во Њујорк и Carnegie International, а вклучени се и во колекциите на МОМА и Метрополитен музејот во Њујорк.

И покрај тоа што зголемувањето на алтернативните активности што се одвиваат низ цела Украина можеби е резултат на нездадоволството на дел од

уметниците со несоодветната инфраструктура, со тоа се карактеризираат и настојувањата на некои уметници со традиционално ликовно образование да го доловат движењето во уметноста со замрзнување и деконструкција на ситуацијата што инаку физички себе си се манифестира токму преку движење. Во минатата година бројот на уметниците кои претходно дејствуваа како сликари а сега експериментираат со фотографија и видео е значително зголемен. Уметникот Илија Чичка ја проширува својата активност во сликарството со тоа што ја пренасочува својата претходна фотографска активност во постепена употреба на истата со цел да се симулира филмскиот кадар и да се претстават драматични ситуации.

Во последните месеци уметноста што ги симулира политичките бранувања доминираше на изложбената сцена со *Ширењето на културната револуција, Слободна зона и Мавзолеј за претседателот. Мавзолеј за претседателот* е једна од серијата акции поврзани со меѓународната организација Macsox во Лвов, организација под раководство на уметникот Игор Подолчак, а наименувана по Леополд Сахер Macsox кој беше роден во Лвов и кој го подржуваше магиналното во уметноста. Овие акции средствата на масовните медиуми и субјективните реакции ги поставуваат во една формална традиција. Некои од овие уметници се обидоа да се здобијат со популарност преку излагање во Москва, како што беше случајот со Игор Копистијански кој е по потекло од Лвов. Копистијански беше под влијание на сопствениот статус на неофицијален уметник во советското политичко тело, соочувајќи се со фактот дека таквата позиција придонесува неговото творештво да не може да ја надживее неговата смрт. Ова сознание, прво, го натера уметникот да ги уништи сопствените дела, а потоа и делата на другите. Тој ја прошири својата активност преку три фази: на репликација, распаѓање, а потоа на ревитализација.

Успехот на уметниците во Украина што се однесува до добивање на признание на регионален или на меѓународен план во голема мерка зависеше од нивното излагање и успех во московските галерии. Дополнително, младиот историчар на уметноста Константин

Акинша, како дописник на американското списание Art News и за прв пат ги претстави украинските уметници како такви.

Уметниците од Киев Арсен Савадов и Јуриј Сенченко за прв пат се здобија со признание на изложбата на нивните дела во Домот на уметниците во Москва 1991 г. Постмодернистичкото дело настанато во периодот на одумирањето на постмодернизмот значеше и крај на играта во уметноста. Олег Тистол заедно со Константин Ревунов од Киев со нивниот претходен проект за постеклектицизмот ја продолжија идејата за убавината на стереотипот. Тие тоа го комбинираа со аспектите на концептуализмот кадешто доаѓа до израз содржината за сметка на запоставувањето на формата. Тистол користи средства што ги нарекува Концептуален барок, мислеќи на барокот во Украина и неговата тенденција кон орнаменталното.

Во неговиот циклус *Пари* еден беше насловен *Проект за украински пари* и ќе биде прикажан на Биеналето во Сао Паоло во 1996, а се однесува на стереотипот на парите како симбол на националната култура. Тоа што е насликано не го интересира авторот, како ни можното сведување на делото на средство за размена. Со неговата употреба на материјали и со покривањето на целото дело со 68 сегменти од стакло, она што е изложено уметникот прави практично да биде недостапно и за гледање и за документирање.

Во претходните проекти, како што е циклусот *Планина*, идејата на уметникот е едноставна како онаа што може да се најде на кутијата руски цигари или какошто е еден Мон Блан во Швајцарија, меѓутоа, она што е претставено не е суштествено за делото бидејќи тоа е во содејство со пејзажот и орнаментот.

Ова прво излагање на уметниците преку Москва се случи во времето карактеристично по интересот на дел од меѓународниот уметнички пазар за поранешниот Советски Сојуз. Согласно на тоа овој интерес се намали со паѓањето на тој пазар. Москва сигурно, се уште, служи како форум од кој многу уметници од Украина тргнуваат кон натамошни изложби, меѓутоа, многу од нив почнуваат да сфаќаат дека поволната клима најнапред треба да се создава во сопствената земја доколку се сака да се

продолжи со работа и со живеење во Украина.

Група млади уметници коишто дипломираа на Уметничкиот институт во крајот на осумдесеттите излагаа на редовни изложби организирани од страна на уметничкиот критичар Александар Соловјов. Овие уметници беа собрани околу една локација во Киев што се сметаше за Париска комуна, а доминираа фигутивните сликари, заинтересирани за идеите на Бодријар во врска со уметноста што навлегува во реалноста. Преку постмодернизмот за уметниците се создаде можност да го интегрираат своето дело во меѓународното уметничко движење на крајот на осумдесеттите без да се откажат од својот традиционален медиум на сликарството и слободата од проценката поставена од страна на формалистите како што е Клемент Гринберг и неговите идеи изнесени во насловот *Кризата на штафелајното сликарство*. Тие, во секој случај не беа дефинирани од страна на теоријата на Трансавангардата на Олива, меѓутоа со можностите на визуелниот јазик на движењето успеваат да го напуштат пискотливиот докматизам на Уметничката академија.

Превод од англиски
Слободанка Парлиќ Баришиќ

CRITERIA OF CONTEMPORARY ART

Today's symposium is dedicated to identifying the criteria for contemporary art in terms of measuring quality, offering examples from various situations. This is certainly not an easy topic to grapple with when discussing the contemporary arts situation in Ukraine. Before proceeding with a general historical overview of that situation, it is important to emphasize that the country is 55 million in population and that its arts communities are often mutually exclusive of one another, the Eastern region aligning itself both presently and historically with Russia, and the Western region, aligning itself to a greater extent to Poland and Austria. In a conference held last November in Kiev relating to the dialogue within contemporary art in Ukraine, individuals from the underground art communities in Odessa met individuals from the more experimental areas of visual art in, for example, Lviv. The conversation which followed in the days of this conference was explosive as it was the first time that a distinction was being drawn between the arbiters of art and the artists.

The contemporary art situation in Ukraine is one marked by an absence of an infrastructure to support that art which is presently being produced by young artists as well as an absence of a market and a network of galleries to support contemporary art on both a commercial and nonprofit level. This situation is further exacerbated by the lack of education and curriculum offered by the Art Academies related to contemporary art theory and criticism. Curatorial initiative is also limited as the forging of specific ideas around which to develop exhibitions is uncharted territory and the tendency to create ad-hoc group exhibitions without some type theoretical or practical approach is common. The lack of curators in public institutions also makes for the lack of educational and informational tools available to the general public about those exhibitions being shown, curbing creation of a public constituency for art. The Ministry of Culture and existing cultural institutions are limited by criteria for art

which limits its discourse to the confines of painting and traditional aesthetics. The institutions whose role should serve to dictate what separates art from a beautiful object or fetish do not have the interest in partaking in the regular artistic discourse which often relates to the issues of play between form and content, or how form replaces content or how content replaces form. These conditions and their interrelated problems certainly paint a fairly grave situation for the country, however, the most serious problem is the lack of exposure the exhibitions and artists receive from international curators and critics and their pending isolation.

Given these realities, artists seemed to have lost confidence in the existing institutions and in their ability to support contemporary art. There seems to have developed a type of art terrorism of sorts by various individuals in an effort to bring attention to the lack of a forum for contemporary art, and to criticize existing institutions for immersing themselves in bureaucratic functions rather than redirecting their efforts toward programmatic initiative. As a result, the contemporary art situation in Ukraine has developed into one marked by the Alternative, with the formation of independent associations and organizations increasingly substituting the role of museums and galleries and in illustrating the various faces of the country's contemporary art. Although this contributes to an incohesive and uneven in terms of the quality to the nature to face of Ukrainian contemporary art, it does serve to provide for the development of a unique situation on which art normally limited by a set of criteria is allowed to exist will full exposure, and that art is allowed to develop free of the pressures of the market system. What is positive in Ukraine, which may, for example still exist in the other countries previously referred to as the Eastern Block is the ability to still be partially subsidized if you are member of the Artists Union, with inexpensive studio space.

Contemporary art in Ukraine, and I use that term loosely as it applies to art which was produced in the 80s and onwards, did not consist of the same counterculture that perhaps existed in Moscow at the same time. Therefore, artists in the country did not share in the same tradition of political resistance, which integrated regurgitation of Soviet propaganda imagery and often partook in lin-

guistics and numerology. Ukraine's contemporary art scene during this time of perestroika and glasnost was dominated by painters who drew from the proposed art object. *Mausoleum to the President* was an action which was blocked by the museum of fine arts in which it was to show, after the actual nature of the action was revealed several minutes prior to the opening. A jar which contained a large amount of solidified fat, sat on a heater, which would reveal the image of the President Kravchuk when melted. Brochures with the revealed image of the President in Fat were distributed to journalists the day before the action and to Presidential Intelligence Agents the day of the action. What ensured was a public spectacle of the museum closing its doors to an artist, whose exhibition they had scheduled in advance. Several weeks following this action, the Odessa Museum of Fine Arts removed the artists moth infested rotting meat in homage to the Potemkin revolt and fired the museum curator for including the work in the exhibition. Igor Podolchak's *Art in Space* will be included in the São Paulo Biennial.

In July of this year, I curated the exhibition, *Alchemic Surrender*, on the battleship Slavytch in the Crimean port and closed naval city of Sevastopol. Although the attempt was made to neutralize the exhibition deck from any political context by surrounding the deck with white flags upon which were printed images by Soviet photojournalist Dmitri Baltermants, the installations in the ship were nevertheless political.

The title implied the disorientation of the context of the ship and its inclination toward Power, contained within a highly political climate. It was unrealistic to organize an exhibition of contemporary art on a ship docked in the waters of Sevastopol without military metaphor, be it in terms of war or language. As some art work created for the event departed from this metaphor, other work served as a provocation of this issue. Drawing from Michel Foucault's thoughts on power, it is understood that firstly, war is senseless, and that secondly, war is not governed by a set of rules. Nevertheless, Foucault maintains that power relations are modeled on war, and that society is shaped by military conflicts.

The act of encircling the ship's deck by white flags of surrender attempt-

ed to establish the space and its interior as an independent field. The flags carried images of war as taken by Soviet photojournalist in the early 1940s as widely printed in the Soviet newspaper Izvestia during that time.

Ilya Chichkan's concern in dealing with the seemingly grotesque and taboo was purely aesthetic. The artist provided a ready-made of a mutation without being in the least Duchampian. Chichkan's attempt was not to shock, horrify, or entertain, as is often the case with the presentation of freaks of nature in vehicles of mass media. Rather his interest was to deal with form, rather than content. Respecting the traditional context of the objects' presentation as it exists in laboratories and medical collections, the artist places the mutant in caged spaces throughout the ship's deck simulating an environment in which beauty and physical deformity coexist.

Hnilitski's *Direct Line to the President* transforms a portion of the ship's deck into a public space, presenting an installation which deals humorously with contemporary issues of public opinion polling and explores the psychology of the individual who assumes the role of voter.

The contrast between war and language was emphasized in the collaborative work by artists Borys Mikhailov and Serhiy Bratkov. Viewers are invited to peer into the *Box for Three Letters*, leaving it up to the viewer to decide whether such an object is a Pandora's Box. Drawing from the reality of the political tensions associated with the ownership of the Black Sea Fleet, the box contains three letters which distinguish the Ukrainian language for the Russian Language alphabet. Emphasizing the relations of language, the accompanying video piece present the artist's personal interviews with local cultural organizations and citizens of Kharkiv who provided commentary on the contents of the box.

Mikhailov and Bratkov's second installation entitled *Sacrifice to the God of War* related to man's inclination toward blood and war.

In addition to the work of these young artists, painting in Ukraine was characterized by a tradition of spiritual self understanding of abstraction associated with that abstraction perhaps of Kandinsky. These ideas of abstraction were

heavily reliant on a neo-Platonic metaphysical realism about spiritual values, or in abstract expressionism similar to that of the American. Painters in the 1950s who believed in some sort of transcendentalism.

This combination of spiritual exploration and historical validation is predominant in work produced by the more traditional artists in Ukraine, it is an area explored by contemporary artists as well. Art produced by artists in Ukraine, as a culture at the crossroads of strong religious tradition and a history of mysticism, paganism, and matriarchy, would cultures, would undoubtedly be reflective of this cultural and historical profile.

Oleksander Sucholit together with his group Alphabet, explored the ideas of cultural excavation, and possession of memory, as was in last year's exhibition, in works of sculpture and semi-carved stone were presented as ancient artifacts of an undisclosed civilization. The works were tagged and registered similar to artifacts found in archeological research. Sucholit is not concerned with applying historicism to the contemporary material but rather with the formation of space in relation to memory.

As Proust explores the depth and density of the moment in relation to the experience of memory, a group of artists coordinated by artist Oleh Tistol, partook in a group exhibition last May in 18th century corpus of the Kiev Mohyla Academy. Originally supported by the patron Petro Mohyla, the existing space was in midst of renovation when the artists Tistol, with Oleksander Charchenko, Mykola Matsenko, Russian Viktor Kisiano, Swiss Suzanne Nederaer, and Anatol Stepanenko chose to work with the space. Dimly lit by what little natural light passed through the dusted windows and in other place more theatrically, by spot lights located in crevices throughout the space, the viewer was ushered forward by Mykola Matsenko's sheets of transparent plastic hanging vertically from the ceiling. The artists' interest in the existential dilemma of permanence versus impermanence drew him to the use of existing materials in the space, efforts which included graffiti of pictographs and archetypes on dusted windows. Each separate installation enticed viewers to further investigate the window boxes either to into the past or future.

Although these ideas of spirituality and recollection of pagan culture predominate in areas such as Kiev, and Lviv, Kharkiv has been an isolated enclave of conceptual photographers since the late 70s led by pioneer Borys Mikhailov, who still in early 1980s, introduced to Moscow his conceptual photography and hand-colored Sots Art photographs as photography is still considered an extension of design and only just being considered an art form in Ukraine, recognition of Borys Mikhailov's works as a form of contemporary art was not recognized by the Ukrainian art community until recently. At that time, he was still referred to as a documentary photographer. Recently his work was shown at such institutions as The Museum of Modern Art in New York, And Carnegie International, and included in the private collections of MOMA, and the Metropolitan Museum of Art in New York.

Although the rise of alternative actions, happening like activities throughout Ukraine may be due to the realistic frustration on the part of the artist in the weak infrastructure, this may characterize the efforts on the part of artists traditionally trained in the art of painting, to seize motion and movement in art, by freezing and deconstructing a situation that physically manifests in movement. In the past year, the amount of artists who were previously regarded as painters, who are now experimenting with photography and video is quite high. Artist Ilya Chichkan, extends his activity in painting, which reversed the activity of successionist photography, into the sequential use of photography to simulate film stills and depict dramatized situations.

In recent months, art simulating political agitation have dominated the exhibition scene with The Expanse of the Cultural Revolution, Free Zone, and Mausoleum to the President. Mausoleum to the President is one in a series of action-related spectacles by the International Masoch Foundation in Lviv, a symbolic organization directed by the artist Igor Podolchak, which was named after Leopold Sacher-Masoch who was born in Lviv, and which pursues the marginal in art. These actions manipulate vehicles of mass media and subjective reaction to a formal traditions. Some of these artists went on to gain some prominence through exposure in Moskow as was the case with Igor Kopystiansky, who is originally from Lviv. Kopystiansky

was influenced by his status of unofficial artist in the Soviet body politic, facing the reality that his position of unofficial artist would insure that his work would not survive his death. This was what drew the artist toward firstly, destroying his own work and then the work of others. He extended this activity to include a three step process of replication, decay, and then revitalization.

Success for artists in Ukraine, in terms of gaining recognition in the regional or international circuit, was predominately determined by their exposure and success in Moscow galleries. Additionally, a young art historian by name of Konstantin Akinsha was hired as correspondent for the American magazine, Art News, and was the first correspondent to provide exposure to Ukrainian artists as defined as such.

Kievian artists Arsen Savadov and Jurij Senchenko received their first accolades during the exhibition of these works at the Moskow Hall of Artist in 1991. The work which was postmodernist in the face of the death of postmodernism related to the andgame situation in art. Oleh Tistol, who, together with Konstantin Reunov from Kiev, proceeded with their project on post-eclecticism, pursued the ideas of the beauty of the stereotype. In combining this with aspects of conceptualism in which could be present but form neglected.

Tistol, using the tools of what he refers to as Boroque Conceptual, referring to Ukrainian Boroque and its tendency toward ornamentation. Peter Osbourne refers to the idea of the postconceptual painter in his essay, Modernism, Abstraction, and Return to Painting, where a painting capable of "addressing the framing conditions of a painting, through the intervention with the realm of representation itself."

In his Money Series, one of which entitled *Project for Ukrainian Money*, which will be shown at the Sao Paulo Biennale this Fall, relates to the stereotype of money as a symbol of national culture. That which is depicted does not concern the artist, neither does possible reference and reduction of the work to a value of exchange. In his choice of materials, and by covering the entire work with 68 rectangular segments of glass, the artist makes that which is represented practically impossible to view and to document.

In previous projects, such as the mountain, the artist's source for image may be as simple as one found on a package of Russian cigarettes or a Mont Blanc in Switzerland, however, what is represented is not important to the work, as the work is interplay between a landscape and an ornament. For the artist, end product of what is inferred by an image is inadvertently open to fluctuation, or even deterioration, and as a result painting as an activity is upheld that which may be at the same time infinite and immediate.

These initial exposure these artists via Moskow which occurred at a time which was marked by an interest on part of the international art market in the former Soviet Union. Eventually this interest waned as the art market also declined. Moscow certainly still serves as a forum from which many artists in Ukraine travel to gain exposure, however, many are finding that a situation must be created in their own country if they are to continue to work and live in Ukraine.

A group of young artists who recently graduated from the Art Institute in the late 80s, exhibited on a regular basis under the curatorial initiative of the art critic Alexander Soloviov. These artists were centered around a location in Kiev referred to as the Paris Commune, and was dominated by figurative painters who were interested in Baudrillard's ideas about art penetrating reality. Postmodernism allowed these artists the opportunity to integrate their work into the international art movement of the late 80s without departing for, their traditional medium of painting and the freedom from judgement propounded by formalists such as Clement Greenberg in his ideas expounded in the Crisis of the Easel Painting. They were certainly not defined by the theories proposed by Oliva's Transavanguardia, however, they were drawn to the movement's provision of a visual language and means to depart from the strident dogmatism of the Art Academy.

МАРИЈА ВАСКО

Разговарала:
Бранка Стипанчик

"КОНСТРУКЦИИ ВО ПРОЦЕС"

Во градот Лоѓ, во 1981 година, во времето на дејствувањето на движењето "Солидарност", полските уметници организираа голема изложба на современата уметност наречена *Конструкција во процес*. Тоа беше најголема независна манифестација било кога одржана во повоена Полска. Оттогаш се одржани уште четири изложби *Конструкции во процес*, а последната беше во април оваа година во Mitzpeh-Ramon во Израел.



Марија Васко
Maria Wasco

МАРИЈА ВАСКО (родена 1957.), уметничка од Полска која живее и работи во Лоѓ и Берлин, соработуваше со Ричард Васко на организацијата на сите *Конструкции во процес*. Како гостин на Сорос Центарот за современа уметност - Загреб, престојуваше во Загреб каде одржа предавање и ги прикажа филмовите направени по повод изложбата: *Конструкција во процес повторно во Лоѓ* (1990.) на Лех Чолновски, како и своите филмови *Мојот дом е твој дом* (1993.) и *Ален Гинсберг во Музејот на уметниците во Лоѓ* (1993.). Тоа беше повод за нашиот разговор.

Бранка Стипанчиќ: Во 1981 година во Лоѓ једна мала група на уметници ја организираше изложбата Конструкција во процес. Што ви даде сила за да организирате едно така големо собирање на уметниците?

Марија Васко: Секогаш се потребни две работи: група на луѓе која сака да направи нешто и некој кој ќе биде духовен двигател на тоа, не шеф, туку оној кој ќе ги дава идеите. А духот на



Ричард Ноас, инсталација на тема "Мојот дом е твој дом"
претставена на "Конструкција во процес" IV, 1993, Музеј на уметниците, Тилна, Лоц, Полска
Richard Nonas, Installation "My Home is Your Home"
presented on "Construction in Process" IV, 1993, The Artist's Museum, Tylna Lodz, Poland

целата приказна е уметникот Ричард Васко. Тој порано патуваше по Западните земји и сакаше и во Полска да направи добра и голема изложба. Во 1980 година учествуваше на изложбата во Hayward Gallery во Лондон и во Музејот "Kröller Müller" во Отерло, изложби кои ја презентираа уметноста на 70-те, главно минималната и концептуалната уметност. Тогаш се дојде на идејата да се направи изложба во Полска, а таа идеја вистински заживеа со политичките движења во Полска. Чувствувајќи дека се е возможно. Ние и претходно работевме со група на уметници помали "слушања", независни филмски проекции, изложби, но тогаш се чувствуваше силата на промените во секоја ситуација. Родена сум и пораснав во социјалистичка земја и мислев: тоа е така и така секогаш ќе биде, како

животно кое живее во зоолошка градина. Тогаш за првпат видов дека промените се возможни. Тоа веднаш се забележа на луѓето: тие почнаа пријателски да се однесуваат едни кон други, некако се отворија, сите нешто организираа, го менуваа својот живот и ситуацијата во земјата. Секако, овие промени влијаа и на уметниците. Се совпадна неколку околности: прво, тука беше идејата на Ричард, потоа мошне ентузијастичката ситуација во земјата како и групата млади луѓе: уметници и студенти кои, исто така, сакаа

повикот. Некои од уметниците тој ги запознал претходно на своите патувања, но поголемиот дел од нив не ги познаваше. Секако, социјалните промени во Полска ги возбудуваа луѓето толку многу што тие сакаа одблиску да ги запознаат. Тоа беа значајни историски настани и се разбира дека привлекоа и уметници кои ги интересираат слободата на луѓето, слободата воопшто... Ние не очекувавме дека сите поканети ќе дојдат, меѓутоа, речиси сите ја прифатија поканата. Баравме од уметниците да ги испратат своите проекти и бевме изненадени кога, речиси, сите лично дојдоа. Беше прекрасно, можевме да ги сртнеме сите тие уметници, да работиме со нив. Работевме на поинаков начин од оној на којшто работат галериите кога организираат изложби: директно и спонтано, сите соработувавме, одделни групи на луѓе работеа заедно. Проектите се организираа "in situ". Со уметниците одевме во фабрики, затоа што за minimal art беше потребна индустриска изведба... Тоа беше голем ангажман и возбудување од двете страни. Но имавме и feed back од општеството: работници, луѓе од "Солидарност", движење чие значење тогаш беше сосема поинакво отколку денес. "Солидарност" ни ја даде сета можна помош: материјал и услуги. Конструкција во процес не беше само изложба, туку тука имаше и мултимедијални случајувања, театарски претстави, концерти, предавања, средби со интелектуалци... Интересирањето за тоа беше големо во Полска и многумина дојдоа на отварањето во Лоѓ.

Б.С.: Каков беше контактот со другите градови во Полска?

М.В.: Ричард имаше идеја изложбата да се организира во многу градови во Полска. Контактираше со луѓе од Вроцлав, Познањ, Лублин и т.н., но соработката не беше сосема добра и немаше доволно време, па се одлучи изложбата да се направи само во Лоѓ. Но затоа сите луѓе кои имаа (полуприватни) галерии дојдоа на отварањето и тоа навистина беше голем настан во Полска.

Б.С.: Сол Левит направи сидна слика (wall painting) во текстилната фабрика, што подоцна се уништи. Каталогот за изложбата го подготвуваате во Полска, меѓутоа тој е финализиран во Њујорк...



Даниел Дитрие, "Конструкција во процес", Лоц, 1993
Daniel Dutrieux, "Construction in Process", Lodz, 1993

Како заврши вашата прва Конструкција во процес?

М.В.: Сол Левит беше веќе претходно во Полска и тогаш го направи проектот за сидната слика. Тој ни даде инструкции како да го изведеме и ние самите го изведовме. Секако, после изложбата ние сакавме да ја задржиме таа стара фабрика која веќе не беше во употреба, а која ние со една исцрпувачка работа ја средивме за изложбата. Бевме многу задоволни со просторот и сакавме фабриката да ја задржиме за уметнички активности. Но, за жал, на 13 декември 1981. избувна војниот удар. Всушност, изложбата требаше да биде отворена од 22 октомври до 15 ноември, но поради големиот интерес на луѓето кои доаѓаат од целата земја за да ја видат изложбата таа е продолжена до крајот

на ноември. Веќе бевме на пат да го добијеме просторот, но тогаш, на 13 декември, се пропадна. Со денови на улиците имаше тенкови. Се беше забрането, ништо не можеше да се работи. Имаше полициски час, па после девет часот навечер не смееше да се излегува. Забрането беше собирање на луѓето, повеќе од тројца веќе беше група... Забрането беше да се "отвори уста". Ако некој сакаше да купи хартија за пишување требаше да ја покаже личната карта, а листовите беа обележени. И, ако подоцна се докажеше дека од нив се правени летоци, тие беа осудувани. Или пак, ја проверуваа машината за да видат дали буквите се исти како оние на летоците. Сепак, веднаш почнаа "подземните" движења. Од една страна се запре, бевме шокирани и блокирани, но по

неколку дена почнавме повторно да работиме, зашто не може само да се седи и да се плаче.

За време на воената диктатура Ричард дојде на идеја да направи нешто како книга на уметници ("art book"): на различни уметници, од Полска и од странство, од кои некои беа и на изложбата. И, секако, не можевме да набавиме хартија, па купивме паклапир којшто единствено можеше да се добие. На крајот, добивме една прекрасна книга и кога ја покажувавме тое се чинеше како нејзина предност, а не како единствено можно решение.

А што се однесува до каталогот Конструкции во процес целата работа запре во декември, па нашите пријатели во Њујорк одлучија да го отпечатат кат-

алогот од изложбата. Беше тоа еден многу убав гост. Ги собраа материјалите на уметниците кои учествуваа на изложбата и го отпечатија каталогот со свои пари.

Б.С.: Уметниците кои учествуваа на изложбата ги подарија своите дела...

М.В.: Тие ни ги подарија своите дела, но ние сметавме дека е подобро донацијата да му припадне на "Солидарност", на движењето кое навистина го измени животот во Полска и во Европа. "Солидарност" беше независно движење, а неговата популарност беше голема. Направивме договори со уметниците и целата колекција му ја подаривме на "Солидарност". Планираавме да добиеме постојан простор во кој би ја чувале колекцијата и во кој би одржувале уметнички активности, но кога се случи војниот удар, колекцијата ја дадовме на Музејот "Stuzki" во Лоѓ каде и денес е изложена.

Б.С.: Втората Конструкција во процес се одржа во Минхен...

М.В.: Во 1983. Ричард и јас отпатувавме за Германија и повеќе не можевме да се вратиме во Полска. Го сакале тоа или не, ние моравме да останеме во Германија. Но настојувавме и понатаму да работиме па така и дојдовме до идејата концепцијата на Конструкциите во процес да се пренесе во Германија. Сите зборуваа дека такво нешто може да се организира само во Полска, во Источните земји, а не во Западните земји, во капитализмот каде уметниците никогаш не би се согласиле да работат на таков начин и под такви услови. Ние мислевме дека е можно Конструкцијата во процес да се направи и на Запад и успеавме да ја организираме во Минхен. Повторно дојдоа уметниците кои учествуваа на првата изложба, а повикавме и други уметници. Интересен е начинот на којшто се избираа уметниците: избраавме само 15 уметници од првата изложба и тоа оние кои најмногу се ангажираа и кои ѝ дадоа поддршка на изложбата. Секој од нив потоа избраше двајца уметници, значи 1 плус 2. На тој начин собраавме околу 50 уметници. Соработувавме со одделот за култура на градот Минхен, со Галеријата "Brigitte March" која најде спонзори и фабрики кои дадоа материјал и помош во изведбата на работите. Градот Минхен им го

обезбеди престојот на уметниците и сл. Значи, докажавме дека тоа е возможно. Беше тоа голем настан во Kunstlerwerkstadt. Германските уметници уште порано имаа излагано во таа фабричка зграда (зграда, што порано беше фабрика), а ние само малку ја ренерираме... Уметниците повторно дојдоа да видат дали тоа ќе функционира во новите услови. Изложбата Конструкција во процес веќе беше позната во Њујорк. Тоа не беше обична изложба, тука повеќе се работеше за кооперација и заедништво, за протек на идеи и енергија. Во филмот што го прикажавме во Загреб Конструкција во процес повторно во Лоѓ уметникот Кен Унсворт од Австралија ја спореди изложбата со топлина што создава енергија или, како што рече Ричард Ноас, на изложбата станува збор за соработка, коегзистенција, за размена на идеи и енергија, значи поттикнат е еден процес. Спонтано, се формираше втората колекција на Конструкции во процес и таа е подарена на градот Минхен каде може да се види во различни музеи.

Б.С.: Во Полска постои традиција на збирки кои ги собрале самите уметници. Групата на уметници Револуционерни уметници: Владислав Стржемински, Катажина Кобро, Хенрик Стажевски... во триесеттите години собраа една значајна збирка на дела од Арп, ван Десбург, Ернст, Швитерс, Леже... Ми се чини дека вашите колекции ја продолжуваат таа традиција.

М.В.: Стржемински беше професор во Лоѓ и би можело да се каже дека тој умре од глад во 50-те години. Во тоа време на реалсоцијализмот никој не разбираше што работи тој. Секако, имаме нагласен емоционален однос кон тие големи уметници кои го менуваа сфаќањето на уметноста. Во исто време, тие беа и општествено мошне свесни уметници: организираа изложби, создаваат колекции и постојано покажуваат дека уметноста го менува општеството.

Б.С.: Кога заврши воената диктатура, вие се вративте во Полска...

М.В.: Во Полска политички промени се случија во 1989., тогаш имаше слободни избори... дури тогаш можевме да се вратиме во Полска. Секако, сакавме и изложбата да ја "вратиме" во Полска,

да "изградиме мост" со изложбата Конструкција во процес што ја направивме во Минхен. Ни зборуваа: "Нема да можете да работите во такви услови во Полска". И навистина, на почетокот беше многу тешко, имаше големи економски и политички проблеми, ништо не функционираше итн. Собравме луѓе кои сметаа дека идејата е добра. Соработувавме со галеријата "Wschodnia" која во текот на 80-те ја сочува својата underground активност, потоа со Адам Климчак и со Јержи Гжергоски. Тие во текот на сите тие години беа во контакт со уметниците од Полска, и со сите независни галерии. Нив ги воодушевуваше идејата на Конструкција во процес, која после 10 години од првата изложба, беше историски настан. Почнавме да работиме, собраавме нови, млади луѓе и се создаде атмосфера... И тогаш уметниците повикаа уметници, повеќе од сто уметници. Годината 1989. беше година на политички промени во цела Источна Европа, почнувајќи од Полска. Уметниците се радуваа дека можат повторно да дојдат во Полска поради добрите спомени кои ги врзуваа за првата изложба Конструкција во процес, но, исто така, и општествената и политичката ситуација беше значајна. Уметниците ги поставија своите дела низ целиот град... Всушност, уште во Минхен делата ги поставувавме на различни места, но овој пат ги поставивме и во приватни станови, хотели, службени и неслужбени галерии, во филмската школа, во театарот, во парковите, на улиците, на сидовите на куќите... На пример, делото на Лес Левин беше плакат кој требаше да се стави на трамваите. Речиси сите трамваи кои возеа низ Лоѓ ги носеа неговите плакати. Тоа беше голема акција: една ноќ отидовме во депо каде требаше за неколку часа да ги залепиме сите тие плакати. Работевме десеторица-петнаесеторица, мачкајќи го лепакот со раце. Во еден момент Лес Левин извика: "Толку многу луѓе, а само две четки!"

Б.С.: Како се дојде до идејата за формирање на Музејот на уметниците (Artists' museum)?

М.В.: До оваа идеја да се организира Музеј како едно фиксно место на уметничката активност дојде Ричард Васко. Добивме една фабричка хала која ја реновиравме.

Б.С.: Изгледа дека уметниците се поспособни од историчарите на уметноста, зашто сите преурдувања ги направите сами, со свои раце. Вие знаете како тоа се прави, имате искуство и волја... Кога некој би им дал на историчарите на уметноста таква зграда, без пари за уредување, ништо не би се случило.

М.В.: Точно. Значи, повторно го средивме просторот и го отворивме *Музејот на уметниците* кој го нарековме *Меѓународно привремено уметничко здружение* (International Provisional Artists Community). Имавме Совет на уметници, од кои многумина учествуваа во претходните Конструкции. Претседател е Емет Вилијамс. Но, ни тој простор не можевме да го задржиме, па се обидовме да добиеме друг. Конечно добивме убава куќа која во приземјето има графичка работилница, потоа соба за развивање на фотографии, канцеларија и соба за седење. Тука се наоѓаат излез за градината во која се наоѓаат скулптури кои ги подарија Буки Шварц, Том Билс и инсталацијата на Тилман Кунцел. На првиот кат се наоѓаат изложбените сали, 7 соби... Тука е трпезаријата и кујната која ни е особено значајна. Ричард својата енергија ја насочува грижејќи се за луѓето, негова грижа е да ги направи среќни и да ги на храни. За време на изложбата *Конструкција во процес* тој цело време готвеше. За време на четвртата изложба *Мојот дом е твој дом*, во Музејот на уметниците неговата инсталација беше готвење на супа.

Адам Кимчак ги води организационите работи на Музејот.

Б.С.: Ричард има кажано дека негова желба била да организира изложба која искрено би била интегрирана во општествениот живот...

М.В.: Првобитната идеја беше уметниците меѓусебно да се поврзат, зашто секогаш се појавуваат млади и нови луѓе кои имаат интерес и желба да работат. Со нас не работат само уметници, туку и други: секој кој може да помогне, кој сака да соработува или пак само да биде тука. Тоа е првото ниво кое е мошне конкретно. Второто ниво е ширење на уметничката активност низ целиот град, а следното ниво е коопeração со луѓето, бидејќи секогаш бараме спонзори, помош изразена во

работа, во материјал. На пример, сега во Израел, имавме една бедуинска фамилија која ни помагаше. Тие живееја во пустината каде и ние работевме, како некогаш пред илјада години. Некои уметници работеа со нив. Покрај нивниот шатор израсна дело. Обично е така - за Конструкциите во процес се значајни сите можни контакти со луѓето, не само контактите со уметниците, за да се прошири сфаќањето на уметноста, подрачјето на уметноста и тоа да се постигне со коопeração, со мошне обични активности како што се готвење, давање услуги или останување на простор за во него да се реализира дело. И тоа навистина функционира.

Б.С.: Дали ти се чини дека Скулпторскиот проект во Минстер 1987. има сличност со Конструкциите во процес и дали постои врска меѓу тие два проекти?

М.В.: Секогаш постои уметност во општествениот простор. Тоа беше значаен проект, јас го ценам, но немаше врска со нашиот проект. Кај нас акцентот е ставен врз соработката на уметниците, сосема независно од институциите. Тоа е карактеристично за нашите изложби, односно случајувања (events) како што ние ги нарекуваме: зашто изложба, како и средба на уметниците може да има секаде, може да постои подобар или полош проект, тоа не е суштествено. Она што е суштествено тоа е да се анимира заедничката енергија и таа да се рашири.

Б.С.: Пред неколку месеци се одржа петтата Конструкција во процес во Израел, во малото место Mitzpeh-Ramon среде пустина, а следната се планира во Сиднеј...

М.В.: Постојат многу ограноци на Музејот на уметниците во светот: во Њујорк, Кардиф, Ајндховен, Берлин, Париз, Москва, Тел Авив, Сиднеј кои ја продолжуваат таа активност. Петтата Конструкција беше во пустина во Израел. Поттикот дојде од уметниците кои силно сакаа идејата на Конструкциите да ја пренесат понатаму во светот. Поголемиот дел од организацијата го превзеде група на израелски уметници. Тоа беше интересно искуство. Дојдоа околу 120 уметници со студенти, асистенти, новинари и критичари, кустоси... Вкупно околу 300 луѓе. Се

работеше во пустина... некои од уметниците одлучија да не ја менуваат природата, па затоа работеа во градот. Имаше прекрасни средби, идеи. Следната Конструкција треба да биде во Сиднеј, затоа што луѓето таму ја сакаат. Тукушто почнавме за тоа да разговараме. Тие не сакаат голем број на луѓе на изложбата, не повеќе од 60 уметници. Јас не знам како тоа ќе функционира, бидејќи не постои кустос кој ја прави листата, туку самите уметници избираат и повикуваат други уметници, а нив веќе ги има повеќе од сто. Ако ги повикуваш уметниците, мораш да им објасниш за каков вид на изложба се работи. За време на еден разговор во Израел некој рече дека Конструкцијата во процес е како кујна - не ресторан во кој седиш и чекаш келнерот да ти донесе храна - туку кујна во која треба сам или заедно со готвачот да си направиш јадење, и тоа како што можеш и умееш, или пак само да бидеш таму и да се смешкаш.

Превод од хрватски:
Лилјана Неделковска

"CONSTRUCTIONS IN PROCESS"

Interview with
Maria Wasko

Interviewer:
Branka Stipancic

In 1981 In the town of Lodz, in the time of the activities of "Solidarnost", the Polish artists organized a large exhibition of contemporary art called "Construction in Process". It was the largest independent artistic manifestation ever organized in post-war Poland. Four other exhibition were organized since, and the last was in April this year in Mitzpeh-Ramon in Israel.

Maria Wasko (born 1957), artist from Poland, lives and works in Lodz and Berlin; together with Ryszard Wasko she worked on the organization of all the "Constructions in Process". As a guest of the Soros Center for Contemporary Art in Zagreb she was in Zagreb where she gave a lecture and showed Lech Czolnowsky's film made on the occasion of the exhibition "Construction in Process in Lodz again" (1990), and her films "My home is your Home" (1993) and "Allen Ginsberg in the Artists' Museum in Lodz" (1993). That was the reason for this interview.

Branka Stipancic: A small group of artists in 1981 organized in Lodz "Construction in Process". What gave You the strength to organize such a large assembly of artists?

Maria Wasko: You always need two things: a group of people that wants to do something and someone who will be the spiritual mover, not a chief, but someone who will provide the ideas. And, the spirit of this story is Ryszard Wasko. He traveled through the western countries and he wanted to make a big and good exhibition in Poland. In 1980 he participated at the exhibitions in the Hayward Gallery in London and in the museum Kröller Müller in Otterlo. Those exhibition presented the art of the 1970s, mainly minimal and conceptual art. Than he came to the idea to organize an exhibition in Poland which coincided with the political happenings. We felt that everything is conceivable. With some groups of artist we had already been performing smaller happenings, independent film projections, exhibitions, but this time we felt the strength of the changes in every situation. I was born and

raised in a socialistic country and I thought that this is the way it is, and that is how it will always be, like an animal in a zoo. Then, for the first time, I saw that changes are possible. That was immediately shown in the manners: people started being friendly to each other, they opened themselves, everybody was organizing something, changing the life and situation in the country. Those changes, indeed, influenced the artists, as well. Several circumstances coincided: first, we had Ryszard's idea, then we had a very enthusiastic situation in the country and we had a group of young people, artists and students that also wanted to do something. And, what gave us the strength? I do not think that is the right question. If You want to make something than you make it.

B. S.: For the exhibition in 1981 You invited artists like Sol LeWitt, Carl Andre, Richard Long, Jan Dibbets, Richard Serra, Dennis Oppenheim, Günter Uecker etc., who are famous artists. It seems to me that the social movements in Poland attract ed people.

M. W.: That is right. Ryszard made a list of artists. The idea was to give a survey of the art of the 1970s, so he invited artists that he wanted to present in Poland. It never occurred to him that they were "great" artists or whether they would accept the invitation or not. He had already met some of the artists while he was traveling, but most of them he did not know. Of course, the social changes in Poland excited the people and they wanted to experience them. Those were important historic events and they, naturally, attracted artists that were concerned in the freedom of the people, freedom in general. We did not expect that all the invited artist will come, but we were surprised when we saw that almost all did come. It was wonderful, we were together with those artists, we worked with them. We did not work the way the galleries do when they organize exhibitions: very immediately and spontaneously we cooperated, certain groups of people worked together. The projects were performed "in situ". We went with the artists to factories because the minimal art items needed to be industrially processed. It was a great engagement that brought excitements on both sides. We, also, had a feed back from the society, from the workers of the "Solidarnost", a movement whose significance was completely different than today. "Solidarnost" offered us all the possible help in material and services. "Construction in Process" was not just an exhibition,

it included multi media happenings, theater performances, concerts, lectures, meetings with intellectuals... It aroused great interest in Poland and many people came to the opening in Lodz.

B. S.: Did You have contacts with other towns in Poland?

M. W.: Ryszard planned to organize the exhibition in many towns in Poland. He contacted with the people in Wrocław, Poznań, Lublin etc., but the response was not satisfactory and he decided to show this exhibition only in Lodz. But, all those people that had (semi - private) galleries came to the opening, and that was really a great event for Poland.

B. S.: Sol LeWitt made a wall painting in the textile factory, but it was destroyed afterwards. You prepared a catalogue in Poland, but you completed it in New York. How did Your first "Construction in Process" end?

M. W.: Sol LeWitt had been in Poland before and then he made the project for the wall painting. He gave us instructions how to make it and we made it ourselves. Of course, after the exhibition we wanted to keep that old factory that was already out of use, and we worked like mad to prepare it for the exhibition. We were very pleased with that showroom and we wanted to keep it for artistic activities. But, unfortunately, on the 13 December 1981 the army took over. Namely, the exhibition was meant to be opened from 22 October to 15 November, but because of the immense interest from the people that came from all over the country to see it, we extended it until the end of November. We were very close to getting that showroom, and them on the 13 December everything broke down. Tanks were in the streets for days. Everything was forbidden. You could not do anything. There was the curfew, so after nine o'clock in the evening You could not go out. Grouping of people was forbidden... More than three was considered a group. It was forbidden to "open Your mouth". If You wanted to buy some paper for the typewriter You had to show you identity card, and the paper would be marked. If, later on, they found out that the paper was used for making leaflets they would charge You, or they would check the letters on you typewriter to see if they are the same as those on the leaflets. However, the "underground" movements occurred immediately. At one moment everything stopped, we were shocked and blocked, but after a few days we started working again because there was no use in sitting

and crying. During the military dictatorship Ryszard got the idea to make something like a book of artists ("art book"), of various artists, from Poland and from abroad, some of which were at the exhibition. And, of course, we could not provide the paper, so we bought wrapping paper, because that was all you could get. However, it turned to be a wonderful book, and, when we were showing it, the paper appeared to be its virtue and not the only possible solution.

And, as to the catalogue "Construction in Process", in December everything stopped and our friends in New York decided to publish the catalogue. It was a very nice of them. They collected the material from the artists that participated the exhibition and published the catalogue with their own money.

B. S.: Artists that took part at the exhibition donated their works...

M. W.: They donated their works to us, but we thought that it would be better if we sign the donation to "Solidarnost", a movement that, actually, changed the life in Poland and Europe. "Solidarnost" was independent, and it was very popular. We made contracts with the artists and we donated the whole collection to "Solidarnost". We were planning to obtain some permanent showroom (artists space) where we would keep the collection and organize artistic activities, but after the "coup" occurred, we trusted the collection to the depot of the museum "Stuzki" in Lodz, to maintain it. That is where it displayed today.

B. S.: The second "Construction in Process" was held in München.

M. W.: In 1983 Ryszard and I went to Germany and we could not come back to Poland. Like it or not, we had to stay in Germany. Of course, we continued our engagements and we came to the idea to transfer the concept of the "Construction in Process" to Germany. Everybody thought that such a thing was possible only in Poland, in the eastern countries and not in the western countries - in the capitalism - since the artists would never agree to work in that way and under such conditions. We thought that "Construction in Process" could be performed in the west and we managed to organize it in München. The artists that participated the first exhibition came again, but we invited some other artists, too. The way we selected the artists was interesting: we selected 15 artists from the first exhibition, those that were particularly engaged, and who supported

the idea of the exhibition. Each of them was to choose two more artists, that is 1 plus 2. In that way we gathered about 50 artists. We contacted with the Section for Culture of the City of München and with the gallery "Brigitte March", that found the sponsors and the factories which provided the material and the help for the working process; the City of München provided the accommodation for the artists. So, we proved that it was possible. It was a great event in Kunstlerwerkstadt. German artist had been exhibiting their works in the factory building before, and we only slightly renovated it... The artists came again to see how will all this function in the new circumstances. "Construction in Process" was already famous in New York. That was not an ordinary exhibition any more, it was the matter of cooperation and colectiveness, a flow of ideas and energy. In the film we showed in Zagreb, "Construction in Process in Lodz again", an artists from Australia, Ken Unsworth, compared the exhibition with the heat that produces energy or, as Richard Nonas said, the exhibition is a matter of cooperation, coexistence, exchange of ideas and energy... The process has started. Spontaneously, the second collection of "Construction in Process" shaped up, and it was donated to the town of München. Now it could be seen in several museums.

B. S.: There is a tradition in Poland that the artists compile their own collections. A group of artists, called "The Revolutionary Artists", like Vladislav Strzeminski, Katarzyna Kobro, Henryk Stazevski, in the 1930s compiled a respectable collection with the works of Arp, van Doesburg, Ernst, Schwitters, Leger... It seems that your collection maintains that tradition.

M. W.: Stzeminski was a professor in Lodz, and one might say that he, actually, died of hunger in the 1950s. In that real-socialistic time nobody understood what he did. We are, of course, emotionally devoted to those great artists that were changing the comprehension of art. They were, also, deeply socially engaged: they organized exhibitions, they compiled collections and they always pointed to the fact that the art is changing the society.

B. S.: After the military dictatorship You came back to Poland.

M. W.: The political changes in Poland occurred in 1989. It was only after the free elections that we could come back to Poland. Of course, we wanted to "bring back" the exhibi-

tion to Poland and "built a bridge" with the "Construction in Process" we made in München. They said: "You could not work in such conditions in Poland". And, really, at the beginning it was very difficult, there were great economic and political problems, nothing functioned... We gathered the people that thought this idea was good. We contacted the gallery "Wschodnia", that managed to retain its underground activity during the 1980s, and Adam Klimczak and Jerzy Grzegorski. During all those years they were in contact with the artists from Poland and with all the independent galleries. They were delighted by the idea of "Construction in Process", which was now, 10 years after the first exhibition, a historic event. We started working, we gathered new, young people and the atmosphere was there... The artists, as usually, invited other artists, there were more than 100 artists. The year 1989 was the year of political changes in eastern Europe, starting from Poland. The artists were glad to come again to Poland because of the good memories they have been bearing from the first "Construction in Process", but the political and social situation also mattered to them.

The artists placed their works all around the town. In München we did the same thing, we displayed the works in different places, but this time we used apartments, hotels, official and unofficial galleries, the School for Film, the Theater, the parks, the streets, the house walls... For example, the work of Les Levin was a poster that was meant for the tram cars. Most of the trams in Lodz were "wearing" his posters. It was a great action: one night we went to the tram depot where we had to stick all the posters in a couple of hours. The ten of us spread the glue with our bare hands. At one instance Les Levin cried: "So much people and only two brushes!"

B. S.: How did You come to the idea to found the Artists' Museum?

M. W.: It was Ryszard Wasko's idea to organize a museum of the artists as a permanent place for art activities. We were offered a factory hall that we renovated.

B. S.: It seems that the artists are more capable than the art historians, since You did all the rearrangements on Your own, with Your own hands. You know how to do that, You have the experience, the will... If someone gave the art historians such a building without the money for renovation, nothing would happen.

M. W.: That is true. So, we rearranged the hall and opened the museum of the artists under the name of "International Provisional Artists Community". We had a Council of artists, mainly consisting of artists that participated in the previous "Constructions". The president is Emmett Williams. But, we could not keep that hall for long. Eventually, we finally got a nice house that has a graphic workshop on the ground floor, a dark room, an office and a sitting room. We have a back yard where we put the sculptures donated by Bucky Schwatz, Tom Bills, the installation of Tilman Kuntzel... The showrooms are on the first floor, 7 rooms... We have a dinning room and a kitchen, which means a lot to us. Ryszard directs his energy towards the care for the people, towards making them happy and feeding them. During the "Construction in Process" he was cooking all the time. For the fourth exhibition "My Home is Your Home", in the Artists' Museum, his installation was: making a soup.

Adam Klimczak is in charge of the organizational matters of the Museum.

B. S.: Ryszard once said that he wished to organize an exhibition that would be sincerely integrated into the social life...

M. W.: The original idea was to associate the artists with each other because young, new, people always come out of the school. They have interests and they want to work. But, we do not have only artists working with us, we have others, too; that is: anyone who can help, who wants to cooperate or just to be here. That is the first level, which is rather precise. The second level refers to expanding of the artistic activity all over the town, and the next level is cooperation with people because we always look for sponsors, for help in services and material. For example, when we were in Israel there was a British family that helped us. They lived in the desert together with us, like a thousand years ago. And, latter on, a work of art aroused next to their tent. It usually comes up that way - the "Construction in Process" welcomes all the possible contacts with people, not only contacts with artists. We want to widen the comprehension of art, the field of art, by offering cooperation and very simple tasks as cooking, services or by lending our rooms for working. And it, really, functions that way.

B. S.: Do You think that the "Skulptur Projekte" in Münster, 1987, bears any resemblance to the

"Construction in Process", is there any connection between those two projects?

M. W.: The art is incorporated into the social areas. That was an important project, I appreciate it very much, but there was no connection between them. We emphasize the cooperation of artists with artist, completely independently of the institutions. That is typical for our exhibitions, i.e. events, as we always say, for, an exhibition and meeting of the artist could be set anywhere. You could have a better or a worse project, that does not matter, what matters is that we excited the collective energy and spread it all around.

B. S.: A few months ago the fifth "Construction in Process" took place in Israel, in the small town called Mitzpeh-Ramon, in the middle of the desert, and the next is being planned to take place in Sydney?

M. W.: There are a lot of branches of the Artists' Museum in the world, in New York, in Cardiff, in Eindhoven, in Berlin, Paris, Moscow, Tel Aviv, Sydney. They carry on with that activity. The fifth "Construction in Process" was in the desert in Israel. The incite spur came from the artists that wished to transfer the idea of the "construction" further on. A group of Israeli artists took most of the organizational tasks on themselves. It was an interesting experience. About 120 artists came, together with the students and assistants, journalists and critics, curators... About 300 people. We worked in the desert. Some of the artists decided not to change the environment and they stayed in the town. We encountered amazing people, ideas, etc... The next "Construction" is planned to be in Sydney, because the people there want it. But, we have just started the talks. They do not want a lot of people, not more than 60 artists. I do not know how will that work because we usually do not have a curator that proposes the list of artists, but we have the artists select and invite other artists, and there are, already, more than a hundred. When You invite the artists You must explain to them what sort of exhibition it is. During the conversations in Israel someone said that the "Construction in Process" is like a kitchen - not like a restaurant where You seat and wait for the waiter to bring You the food - You have to go to the kitchen and make the meal Yourself, or together with the cook, or maybe only be there and smile.

Translated by: M. Hadjimitrova

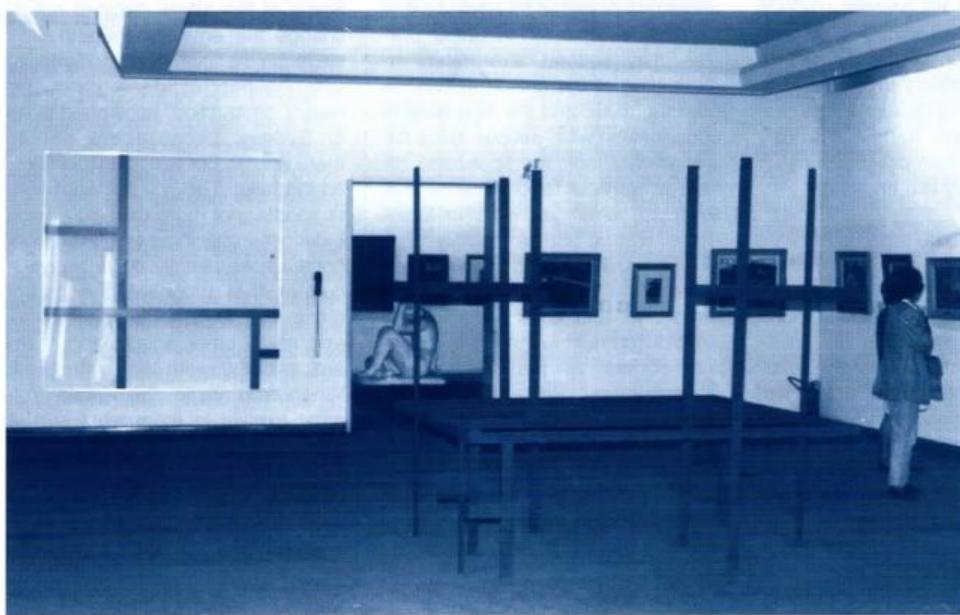
НА ИСКУСТВАТА НА МЕМОРИЈАТА

Ирина
Суботиќ

-обид
за
едно
поинакво
музејско
размислување
Проект
по повод
150-годишнината
на
Народниот музеј
во
Белград

Идејата странската збирка на Народниот музеј, која брои преку илјада дела на европски познати (како и помалку познати и непознати) мајстори од периодот на раната ренесанса до зрелиот XX век, да се "употреби" како образец во работата на денешните уметници, по својот концепт и реализација

може да се вклопи во сега мошне актуелната проблематика на новата концептуализација, на цитатноста, remake-от, априоријацијата и сличните феномени. Тие термини легитимно ја покриваат не само современата уметност која одговара на нашиот постмодерен миг, туку и новата музеолошка



Весо Совилј, Мондријановиот прозорец, работа на тема: Пит Мондријан- "Композиција II" од 1929
Vesov Svilj, Mondrian's Window, project based on on Piet Mondrian's painting "Composition II", from 1929

теорија и пракса која би требало да ја следи. Во таа смисла серијата *На искусствата на меморијата*, која ја инициралме како кустоси на странската збирка (Гордана Станишиќ и И.С.) имаше свое музеолошко оправдување и не беше само еден креативен стимуланс за белградските уметници од средната и помладата генерација кои беа повикани да учествуваат во проектот. Во музеолошка смисла тоа истовремено беше интересно, ново и актуелно читање на делата на старата и класичната модерна уметност од белградската збирка, во светлината на денешните изместени толкувања што сметаат на наслагите на историското памтење и на потпирањето на она што значи "гледано со поместување".

Поканетите уметници со својата досегашна работа веќе покажаа дека имаат слух за овој вид на комуницирање и дека имаат свои одговори на уметноста на минатото. Поради тоа соработката со нив обезбеди целосно двосмерно почитување: почитување на слободата на нивната работа и истовремено почитување на односот кон музејските експонати и музејот како институција која има свои кодови, дури и тогаш кога свесно престанува да биде осамен и олимписки храм на уметноста и се отвара - како форум - за сцената на новите настани.

Во четиринаесет "епизоди" учествуваа 16 уметници: Чедомир Васиќ своето дело *24 часа на Руанската катедрала* го базираше на ремек-делото на Моне од Народниот музеј, користејќи компјутерска програма и монитори, кружно поставени во вид на часовник. Со новата технологија уметникот ги евоцираше основните поставки на модернизмот изникнат точно пред сто години од Монеовата серија која беше создадена врз основа на протекувањето на светлината - на времето низ просторот. На една имагинарна *Белградска вечера* на Душан Оташевиќ се сретнаа парадигматичните личности на своите времиња - Леонардо да Винчи, Енди Ворхол и Пајо Паторот, околу масата која што нудеше детаљи од спротивставената раскошна *Мртва природа* на непознат холандски уметник од XVII век. На гост-

тите им беа на услуга и листите на јадења на националните кујни и пратечките текстови на секој од учесниците. Со сосема поинаков јазик се послужи Бранко Павиќ кога своите единаесет дрворези, работени врз основа на цртежот на Пјер Бонар Улична сцена на Монмартр, ги направи како варијации во различни родови и изрази, но со исти димензии, со исти визури и со ист подтекст. За Павиќ велеградот од крајот на XX век е основен мотив и врз него тој ги засновува своите толкувања на сите свои дела, овој пат поттикнати од париската врева од крајот на XIX век. Можеби за социолозите (или психолозите) на културата би било интересно да ја пронајдат причината поради којшто крајно чистата, метафизичка слика *Композиција II* на неопластичарот Пит Мондијан од 1929. беше најчестиот мотив на којшто се повикуваа белградските уметници во овој проект. Дали тоа е софистициран одговор на животот од сосема поинаков вид, на лажната декоративност и оптовареност на секојдневието. Така, врз делото на Мондијан своите пластички размислувања ги изнесоа и уметниците кои веќе му одале *hommage* на големиот Холанѓанец со своите поранешни дела (Пилиповиќ, Насковски и Димитриевиќ), но и другите: Никола Пилиповиќ со зголемувањето и со повторувањето на доминантниот црвен квадрат од *Композицијата II* воспоставил дијалог со можностите кои Мондијан ги отворил кон високотехнизираната и индустрijализираната уметничка продукција; спротивно на тоа, Александар Димитриевиќ со црните плочи влезе во сферата на архетипските и исконските импулси во Битието, што беше поттикнато со пратечките компјутеризирани ритмички дамари, додека Зоран Насковски, во соработка со Добривој Бато Крговиќ, пронајде начин толкувањето на Мондијановата врвна хармонија и ред да биде акцентирано со маркиз-десадовските спротивности - со камшици и узди, во речиси ласцивно осветлен простор. И Весо Словиљ, белградски ученик кој за учеството на овој проект беше извлечен од воените услови со кои беше опкружен во Приedor кадешто живее, се потпре на Мондијан. Неговата тродимензионална

конструкција од дрво и дводимензионалната од метал, во мондијановски растери и со зголемени пропорции, потсетуваат на отворените можности на неопластицизмот во однос на архитектурата и дизајнот. Мондијан беше еден од дванаесетте сликари кои ја исполнуваат смислата на делото *Селиди* од Мрѓан Бајќ - покрај Пикасо и Ван Гог, Гоген и Рерих, Мери Касат и Александар Бенуа, Кандински, Шагал и други уметници - номади чии судбини и вечно прашање "да се отиде или да се остане?" има повратно дејство на творештвото. На интимен начин тоа е исповед на самиот Бајќ кој својот живот и работа ги дели меѓу Белград и Париз и затоа во Народниот музеј тој приклучува и сандаци со свои лични работи, две срца кои амбивалентно се состануваат (или разделуваат) и мапа на светот на раселените лица...

Просторните односи на својата инсталација Вера Стевановиќ ги решила користејќи ја сликата *Црвени буки* од Анри Матис до која се доаѓаше низ белиот, чист свод ограничен со платно за маскирање/камуфлирање кое денеска нема дури ниту метафоричко значење. Драгослав Крњански, сосема ослободен од било какви други кононции, освен пластичните, својата *Стапица за просторот*, составена од метална жица поставена врз основа на сирови штици на целата површина на салата, ја базирал на посткубистичкото решавање на односот надвор/внатре воспоставен како суштествена одлика на скулпто-сликата *Две жени* од Александар Архипенко од 1920. Приближно од истото време е и сликата *Девојка покрај прозорец* од Анри Матис која беше почетен стимуланс за двајцата уметници кои веќе подолго време настапуваат заедно: Јелица Радовановиќ и Дејан Ангелковиќ кои рафинманот на матисовскиот сетилен однос, како кон сликарската материја, така и кон самата претстава на сликата го транспонирале низ едно магритовско око поставено на "столчето за гледање", крајно прецизно и обработено со вкус, а во далечината - како контрапункт на освествувањето или на предупредувањето - приклучиле апарат за видео игра како актуелен дomet на

виртуелноста на нашето секојдневие.

Дури три дела му послужија на Здравко Јоксимовиќ за неговите исповедни колажи сочинети од крајно ефемерни материјали, свесно употребени во ситуацијата во која уметникот се снаоѓа, а не се наоѓа, како што вели самиот уметник. Матис и неговите *Црвени буки* го поттикнаа уметникот да го направи својот предел со миризни борчиња за освежување на воздухот; сочната и колористички богатата *Мртва природа* од Пјер Бонар ја иницираше употребата на кесички со семе, а *Сцената од лов*, од непознат фламански уметник од XVII век, иницираше, крајно неагресивно, наместо куршуми во реденикот да постави серија на црвила за усни. Едноставната иронија и "сиромашните" материјали со ограничено траење, поради своето инхерентно минато, значеа навлегување во самото ткиво на музејската поставка, навлегување кое на еклатантно провокативен начин предупреди не само на новото уметничко мислење, туку и на статусот на уметникот денес и тука. Актуелното читање на проторенесансната слика *Раѓањето на Христос* од Паоло Венецијано со јасни иконографски одлики го доведоа Милета Продановиќ и неговото дело *Дарови: Златен пресек* до деконструкција на елементите, формирани во нова целина. Внесен е еден суштествен симбол кој инаку не постои на сликата на Венецијано: златна секира како двозначен симбол - и Јаковдрводелецот и молњата како весник на големи настани. Потпирајќи се, исто така, врз дело од ренесансата, но не од нејзиниот почеток, туку од времето на нејзината декадентна презреаност, Игор Степанчиќ го искористи големото тондо на Jakop Тинторето *Богородица со Христос и донаторот* за своја интерпретација, со нова технологија (фотографијата) и со досликувања како реликвии на новото, нашето време. Истовремено Степанчиќ симулирањето на автентичноста го прекрил со играта на идентитетот на другите експонати во италијанската сала на Народниот музеј, на делата на барокните уметници, следбеници на Тинторето. А една раскошна маскирана гозба, во стилот на мртвите природи од времето на маниризмот,

ON THE EXPERIENCES OF MEMORY

an attempt of a different
museology thinking



Елица Радовановик/Дејан Ангелковиќ, Убиство од невнимание,
работка на тема: Анри Матис, "Девојка покрај прозорец" од 1919
Jelica Radovanovic/Dejan Angelkovic, Involuntary Murder, project based on Henry Matisse's "Girl by the Window", from 1919

беше маркантен почеток на крајот на целиот циклус: го одбележа отварањето на последната самостојна презентација од серијата *На искуствата на меморијата*- со надеж (која не зависи од авторот) дека после публикувањето на заедничкиот каталог (кој е во подготовкa) ќе бидат уште еднаш поставени инсталациите на сите уметници.

Рецепцијата на целиот циклус им даде целосна сatisфакција и на уметниците и на кустосите на Музејот: настанаа референтни дела на збирката на странската уметност, како показател на активното присуство на европската традиција во домашната уметничка сцена. Народниот музеј беше форум на младата публика која се идентификуваше со младиот начин на мислење. И новата критика се покажа активна: бројни натписи, особено на млади историчари на уметноста, се однесуваа колку на реализираните дела, толку и на новиот музеолошки концепт кој го поместува традиционалниот однос кон музејските експонати со дистанца. Уметниците - онаа најживата и најзначајната белградска сцена денес - на крајот добија отворена врата за своето (рамноправно) место на музејските сидови, заедно со најголемите европски и домашни остварувања. Останатото е на нив.

Post scriptum

Овој Post scriptum можеби не би бил потребен да не се работеше за ретка - речиси сосема прекината - комуникација меѓу Скопје и Белград. Поради тоа мислам дека не е претпазано нашиот проект *На искуствата на меморијата* да се стави во контекстот на актуелниот живот во Белград, Србија и во сегашната Југославија; да потсетам дека тој е изведен *и покрај и наспроти...* И покрај дезориентацијата и несигурноста која овде владее, и покрај егзистенцијалната загрозеност која веќе не е само закана, зашто страшно погоди околу сто илјади луѓе околу нас, и покрај огромните општествени, етички, економски... девијации кои се немерливи рецидиви на политичките проблеми и војната "во која Србија не е", и покрај се понискиот животен стандард, и покрај пореметувањата во речиси сите институции на културата, а наспроти ксенофобичноста, самодоволноста како лудило кое го надополнува сето она што санкциите го забрануваат, наспроти неприспособеноста на новите услови на живот, наспроти владеењето на поинаков менталитет, вкус, стандард, критериуми... Ја преживеавме безнадежноста.

Белград, октомври 1995.

Превод од српски Л. Неделковска

A project realized on the occasion of
the
150-th anniversary of the
National Museum in Beograd

The idea to "use" the collection of foreign works of the Museum, that contains more than 1000 pieces by European famous (as well as less famous and unknown) masters from the early Renaissance to the 20th century, as a model in the works of present artists, could be fitted, by its concept and realization, into the current problem of the new contexts, quotations, remake, appropriation and the like phenomena. Those expressions legitimately refer not only to the contemporary art that corresponds to our postmodern moment but they also cover the new museology theory and practice that should go with them. In that aspect the series *On the experiences of memory* that we organized as the curators of the foreign collection (Gordana Stanisic Ristovic and I. S.) got its museology justification, although it appeared to be not just an ordinary creative stimulus for the Beograd artists of the middle and new generation that were invited to take part in the project. In museology terms it was an interesting, new and up-to-date reading of the works of the old and classic modern art from the Beograd collection, seen in the light of the present distorted attitudes that rely on the deposits of historic memory and on the "considered with shift"

The artists that were invited had already proved through their works that they have the feeling for this way of communication and offered their own answers to the art of the past. That is why the cooperation with them yielded a two-way undivided respect: the respect for the freedom of their work and the regard for the exhibits and the museum as an institution that holds its own codes, even when it willfully ceases to be a lone-some and Olympic temple of art and opens - like the forum - for the scenes of new events.

16 artist took part in fourteen "episodes": CEDO-MIR VASIC based his work, called "24 hours of the cathedral in Rouen", on the Monet's masterpiece from the National Museum, using computer programs and screens ordered in a circle like a clock. Using the new technology the artist evoked the basic concepts of the Modernism that arose exactly 100 years ago out of Monet's series that was incited by the passing of light - time through the window. DUSAN OTASEVIC gathered at his imaginary "Beograd Evening" the paradigmatic personalities of their times - Leonardo da Vinci,

Andy Warhol and Donald Duck - around a table that offered details from a confronted luxurious "Still Life" by an unknown Dutch painter from the 17th century. The guests were, also, offered menus from other national cuisines and the supplementary texts by the other participants. A completely different language was uttered by BRANKO PAVIC who presented his 11 woodcarvings, derived from the drawings of Pierre Bonnard "A Street Scene on Montmartre", as variations in various genres and expressions, but with the same dimensions, same appearances and same underlying text. For Pavic the metropolis from the end of the 20th century is the key motif for acquiring the interpretations of all of his works, that were, this time, stirred by the Paris noise from the end of the 19th century. Maybe the sociologists (or psychologists) of culture would find it interesting to discover the reason why the unusually pure, metaphysical painting "Composition II" by the Neoplasticist Piet Mondrian from 1922 was the most frequently used motif by the Beograd artists in this project. Is this a sophisticated answer to the life of a completely different kind, an answer to the false decorativeness and pressure of everyday life? However, Mondrian's work prompted the plastic reflections both with artist that had already paid homage to the great Dutchman through their previous works (Pilipovic, Naskovski and Dimitrijevic), and with others, as well: NIKOLA PILIPOVIC enlarged and repeated the dominant red square from the "Composition II", thus establishing a dialogue with the possibilities that Mondrian opened towards the industrialized and high-technology art production; ALEKSANDAR DIMITRIJEVIC, on the contrary, entered the spheres of archetype and essential impulses in the Being with black plates, which was followed by computerized rhythmic pulses, while ZORAN NASKOVSKI, together with DOBRIVOJE BATA KVRGIC, found a way to interpret Mondrian's supreme harmony and order through Marquis de Sade contraries - whips and reins in almost lasciviously lighted ambiance. VESO SOVILJ, a Beograd student who was, for this occasion, pulled out from the war conditions in which he lives in Prijedor, also relied on Mondrian. His three dimensional wood construction and the two dimensional metal one, in Mondrian

- like screens and the magnified proportions remind of the open possibilities of the Neoplasticism in the architecture and design. Mondrian was one of the 12 painters that attained meaning to the piece "Displacement" by MRDJAN BAJIC - together with Picasso and Van Gogh, Gauguin and Roerich, Mary Cassatt and Aleksandr Benois, Kandinsky, Chagall and other artists-nomads whose destinies and the always present eternal question "go or stay" have a reverse effect on the creative work. In an intimate way, it is a personal confession of Bajic, who shares his life and work between Beograd and Paris and that is why he brings to the National Museum two chests with his personal belongings, two hearts that ambivalently meet (or separate) and a world map of the displaced persons.

VERA STEVANOVIC organized the spatial relations in her installation by referring to the painting "Red beeches" from Henri Matisse which was approached through a white, virtuous vault, bordered with camouflage patterned canvas which does not bear any metaphoric meaning today. DRAGOSLAV KRNAJSKI, completely unrestrained from any other than plastic connotations, based his "Trap for the Space", made of metal wire attached to a raw board basis and spread all over the hall, on Postcubistic arrangement of the relations outwards-inwards, established as an important attribute of the sculpture-painting "Two women" by Aleksandr Arhipenko from 1920. In approximately the same period Henry Matisse made his "Girl by the Window" that served as the initiatory stimulus for the artists that had performed together for the past few years: JELICA RADOVANOVIC and DEJAN ANDJELKOVIC. They transposed the refinement of the Matisse-like sensual attitude both towards the painting material and the object on the painting through a Magritte-like eye placed on a "chair for watching", extremely precisely manufactured, and in the distance - as a contrapunct to the revival or to the warning - they connected a video-game machine as a current achievement of the virtuality of our everyday life.

No less than three pieces urged ZDRAVKO JOKSIMOVIC to create his confessional collages made of rather ephemeral materials, deliberately used in a situation where the

artist is *trying to manage*, and not to be *presented*, as he himself would say. Matisse and his "Red Beeches" inspired the artist to create his environment using aromatic air-refreshing pines; the juicy and rich in colour "Still Life" from Pierre Bonnard prompted the application of seed-bags, and the "Hunting Scene" from an unknown Flemish artist from the 17th century urged him, very aggressively, to stick a series of lipsticks into a cartridge belt, instead of bullets. The simple irony and the "poor" materials with limited duration, due to their inherent consumability, were an intrusion into the very tissue of the Museum display, an intrusion that in a strikingly provocative way warned not only of the new artistic thinking but, also, of the status of the artist here and today. The present reading of the Proto Renaissance painting "The Birth of Christ" from Paolo Veneziano with its obvious iconographic attributes lead MILETA PRODANOVIC and his work "Gifts: Golden section" to the deconstruction of the elements and their composing into a new entity. He introduced a new symbol that does not exist on Veneziano's painting: a two edged ax as a double symbol: both of Jacob - the woodworker and the lightning as the hint of great events. Also referring to the works of the Renaissance, yet not at its beginnings, but at its decadent, late stage, IGOR STEPANCHIC used for his interpretation the big tondo of Jacopo Tintoretto "The Holly Mother with Christ and Donator", applying new technology (photography), and over-painting as relics of the new time, our time. Stepanchic, also, covered the simulation of authenticity applying the game of identity on other pieces of the Italian Hall in the National Museum, on pieces by Baroque artists that followed Tintoretto. And the abundant masked banquet, in the style of the still lives of the period of the Mannerism, was the apparent beginning of the end of the whole cycle: it marked the opening of the latest autonomous presentation from the series "On the experiences of Memory" - with hope (that does not depend on the author) that, by the time the joint catalogue (that is being prepared) is published, the installations of all the artists will be presented once again.

The reception of this cycle brought full satisfaction both to the artists and to the curators of the Museum:

the works of art that were created as references to the collection of foreign art showed that the European tradition is vividly present on the domestic artistic scene. The National Museum was the forum for the young audience to identify itself with the young way of thinking. The new critics was also active: numerous articles, especially by young art historians, referred to the exhibited works of art and to the new museology concept that is changing the traditional attitude towards the exhibits. The artists - the most vivid and most valuable scene in Beograd today - finally earned the permission to place their works on the Museum walls next to the greatest European and domestic pieces. All the rest is up to them.

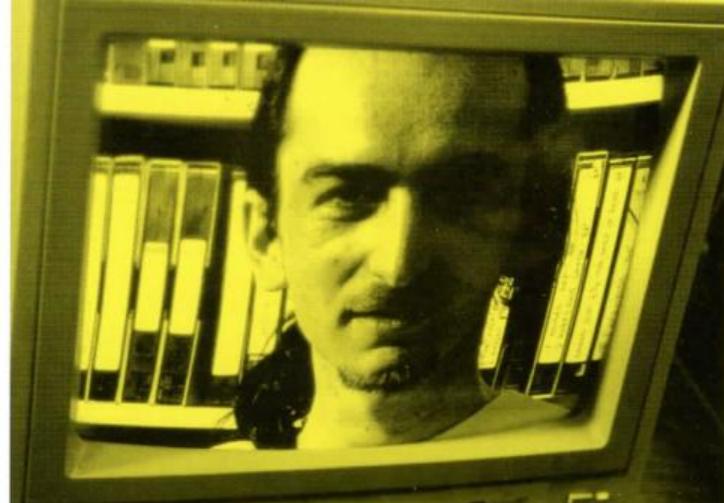
POST SCRIPTUM

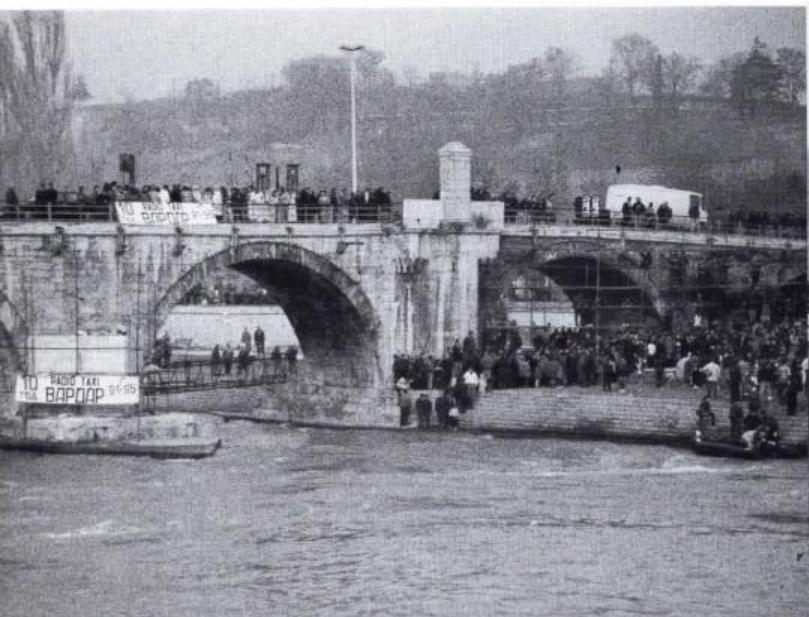
This Post Scriptum might not have been necessary if it was not for the scarce - almost completely cut out - communication between Skopje and Beograd. That is why I think that it would not be inappropriate to put our project "On the Experiences of Memory" in the context of the present life in Beograd, Srbija and current Yugoslavia; I must remind You that it was accomplished IN SPITE and AGAINST... In spite of the disorientation and uncertainty that dominate here, in spite of the existential threat that is not just a threat because it terribly affected hundreds of thousands around us, in spite of the enormous social, ethnical, economic... deviations that are immeasurable relapses of the political problems and the war "which Srbija does not wage", in spite of the drop of the living standard, in spite of the deviations in almost all the cultural institutions, and against the xenophobia, self sufficiency that, as a kind of madness, compensates all the things the sanctions are forbidding, against the inadaptability to the new conditions of living, against the rule of a different mentality, taste, standard, criterion... We survived the hopelessness.

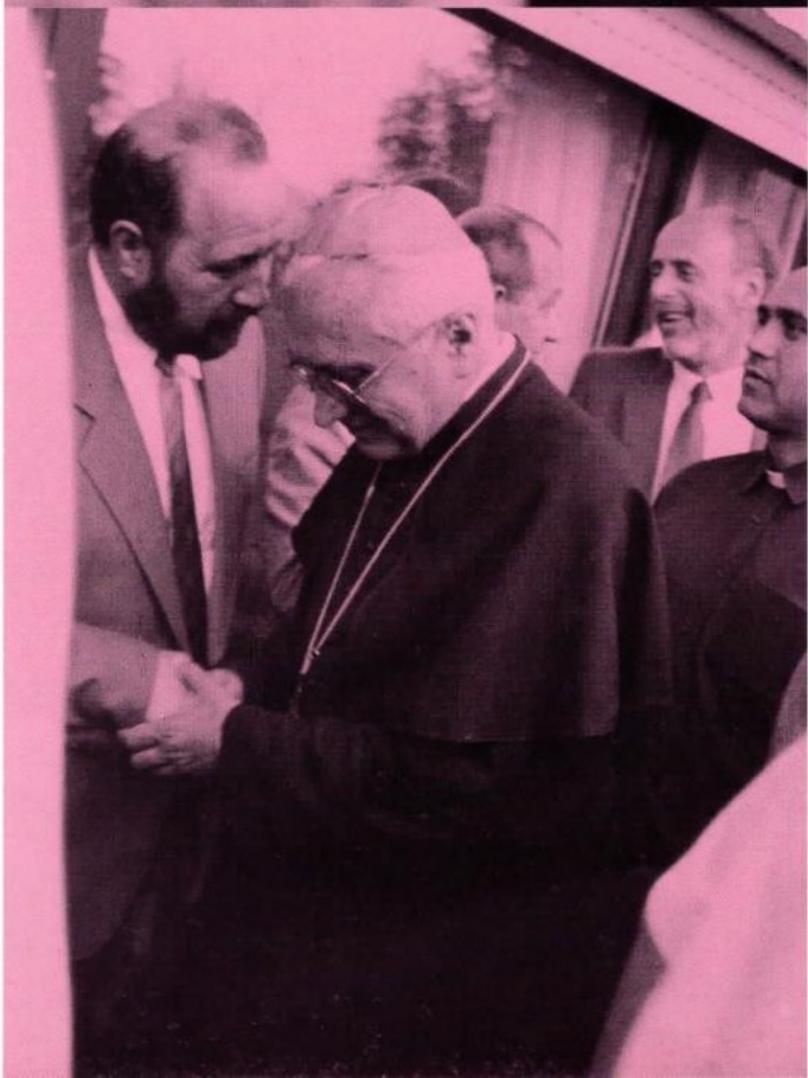
Beograd, October 1995

Translated by M. Hadjimirova

Жанета Вангели
Македонски социјален експеримент, 1996
Zaneta Vangeli
Macedonian Social Experiment, 1996









SKOPJE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART



МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕННАТА УМЕНОСТ СКОПЈЕ

Samoilova bb,
p.o. box 482,
91001 Skopje,
Republic of Macedonia
tel. 117-735(4),
faks: 110-123

Самоилова 66,
п.ф.482,
91001 Скопје,
Република Македонија
тел. 117-735(4),
факс: 110-123

ЈАОИ КУСАМА

Разговарала:
Соња Абациева

Од
**КРАЛИЦА НА
 СКАНДАЛОТ**
 до
ПРВА ДАМА

Првата дама на денешната јапонска ликовна сцена е без сомнение Јаои Кусама (1928), веќе два пати претставувана на Венециското биенале (1966 и 1993). Во нејзиното дело е компримирана големата историја на уметноста на дваесеттиот век (од пост-сликарската апстракција и минимализмот, преку поп артот, до анвиронманите и инсталациите). Од 1957 до 1975 престојува во САД и учествува во создавањето на повеќе ликовни движења. Нејзините смели хепенизи и body art активности предизвикуваат бурни реакции на Њујоркшката сцена, додека јапонските медиуми ја нарекуваат scandal queen, епитет што Кусама го носи со големо достоинство сè до пред една деценија. Современик е и пријател на Херберт Рид, Пјер Рестани, Луси Липард, Ренато Кардацо, Џорџа О'Кифи, Џозеф Корнел, Доналд Џад, Енди Ворхол, Он Кавара и други. Творештвото на Кусама останувајќи консеквентно на индивидуалното ликовно писмо им претходи на минимализмот, на меките скулптури на Клес Олденбург, на делата на Ева Хесе, на огледалните инсталации на Лукас Самарас или на наплениците на Енди Ворхол. Во обидот на американските критичари да го омекнат значењето на нејзините антиципаторски постапки, дефинирајќи ги како симултаност или коинциденции со некои американски

автори, експлицитно се чита желбата за нивен апсолутен суперенитет и контрола врз сè она што е создадено од поп артот до денес. Нивната осетливост е можеби најизразена на полето на поп артот. Минимизирањето на нејзиниот придонес во модерната и современата

уметност и покрај рецентните обиди на некои денешни критичари (Дана Фриис Хансен, Александра Монроу) да гледаат на овие појави со професионални очи, како да не ја задоволуваат кревката физичка конституција на оваа парадигматично енергична и храбра авторка.

Постојат најмалку четири категорични ставови што постојано го блокираат видикот кон вистинското читање на нејзиното дело:

- *Травматичното детство на Кусама во јапонското конзервативно општество (несогласувањето со строгата мајка и авторитетниот татко, анатомата на нејзините сограѓани, атакот од страна на медиумите) и напуштањето на татковината, трајно ја означиле целокупната нејзина активност.*

Има еден многу сложен склоп на околности кој влијаел врз социо-историскиот и културолошкиот аспект на делото и бескомпромисниот и слободоумен дух на Кусама, за да може целосно и одговорно да се врши валоризација на нејзината комплетна личност.

- *Опседнатоста со машката сексуалност како суштинска компензација за стравот од кастрација (во Лаканова смисла) и желбата за освета, се во основата на нејзината феминистички означена дикција.*

Присуството на женските симболи, делови од телото и воопшто нагласу-



Јаои Кусама и Соња Абациева, Fuji Television Gallery, Токио, 1996, фото: Ко Такакура
 Yayoi Kusama and Sonia Abadjeva, Fuji Television Gallery, Tokyo, 1996, photo courtesy: Kho Takakura

вањето на принципот на репродукција е исто така забележливо. Впрочем, сексуалната слобода е дете на шеесеттите, како што е случајот со Кусама. Таа нема ништо заедничко со тезите на феминизмот, барем што се однесува на оние во американската средина во истата деценија. Може само да се зборува за женски допир на нештата.

- Доминијата на поимот за смртта.

Тој е несомнено присутен, дотолку повеќе, што Кусама се обидувала да се самоубие. Факт е дека има дела на тема смрт и таа отворено зборува за неа. Но, хуморноста, луцидноста, електричниот блесок на црвената или жолтата во објектите и инсталациите (поленот, семето, прашниците, галаксиите...) не ориентираат во насока на хипиевската философија на радоста и опуштеноста.

- Повторувањето на точките, акумулациите на предметите, опсесијата, (себе)поништувањето, се исклучува рефлексија на нејзината нарушувана ментална состојба.

Дали треба да се сомневаме во здравјето на сите уметници што создаваат во соседство на оваа идеја, од Арман, преку групата Зоро, до "тапетите" на Ворхол? Не може ли тоа да биде експресија на една современа Пенелопа која од десет годишна возраст почнува да ги прска со polka dots сопствените цртежи, слики и објекти? Или како што самата Кусама вели: "Тоа е начин да се совлада досадата". Или единствено, нејзината уметност (што таа самата ја наречува психосоматска уметност), колку и да е разновидна (согледана во еволутивната единост) има своја *differentia specifica* што се наречува повторување на polka dots? Или најпосле, (иако Кусама се противи на оваа констатација) таа може да се гледа и низ призмата на зенот: со точките да се поврзат сите аспекти на светот. Тие се бескраен циклус без почеток и крај - без центар. Во мислата на Јапонците центарот е можно да биде секаде. Исклучено ли е денотирачкото како

несвесно присутно, да стане ликовно означувачко?

Се што прави Кусама се разликува од другите по женственоста, психичкиот набој, мистериозноста и хуморноста. Желбата за егзибиционизам, сексуална слобода и екстраваганцијата се елементи на тој *life art theater*. Нејзината темпераментна имагинација не може да се објасни само со социо-политичкиот контекст, лудилото, афинитетот за смртта или сексот. Самите дела зборуваат дека густината на пессимизмот во овие слоеви ја пробиваат и разбиваат линии и

болница -нејзиниот вистински дом каде живее од 1977 година и во кој делумно се одвиваше овој разговор. Средбата со оваа луцидна авторка се оствари во пријатната атмосфера на Fuji Television Gallery, во придружба на нејзиниот секретар - господинот Ко Такакура и госпоѓицата Мариоко Гото - секретарка на директорот на галеријата - господинот Сусуму Јамамото. Екстравагантно облечена како и секогаш, Кусама внимаваше на секој свој гест. Како и сите уметници сакаше да знае што мислат другите за неа. И покрај 18 години поминати во САД, претпочитуваше да зборува јапонски. Двочасовниот превод на шармантната М.Гото го овозможи овој дијалог. Й должам неизмерна благодарност за нејзината митски широка јапонска љубезност.

C.A.: Вашето дело во Македонија никогаш не било претставено. Само извесен број наши уметници и критичари биле во директен контакт со Вашите дела. Би сакале ли накусо да ни ги посочите најзначајните моменти во Вашата ликовна кариера?

J.K.: Манифестот на акумулациите и фракционализацијата е тема од моето детство, која веќе опстојува педесет години. Исто така репетитивната визија на Енди Ворхол, може да се види во мојата уметност многу порано. Јас ја иницирај и меката скулптура, многу значајна во поп артот. Основата на повеќе концепти на Лукас Самарас е инспирирана од моите активности. Историјата на уметноста може тоа да го потврди. Јас беше иницијатор на многу трендови во шеесетите во Њујорк. Мојот придонес кон

еволуцијата на историјата и подигањето на завесата кон 21 век продолжува и денес.

C.A.: Mirrored Room на Л.Самарас датира од 1966, а Вашата инсталација *Mirror Room - Phalli's Field* (или *Floor Show*) е изведена една година пред тоа. Случајот со *One Thousand Boats Show* што го претставивте во Галеријата Гертруда Штајн во Њујорк пред Е. Ворхол да ги направи *Cows wallpapers* може да се



Jaao Kusama, Месечева вечер,
1985, мешана техника, 213 x 157 x 90; photo: Shigeo Anzai, Fuji Television Gallery, Tokyo
Yayoi Kusama, Moon Night, 1985,
mixed media; photo by Shigeo Anzai, courtesy: Fuji Television Gallery, Tokyo

процепи на светлина, оптимизам и љубов. Само во интеракција тие ја создаваат ликовната интрига во автентичниот исказ на Кусама, а тоа не е далеку и од духот на далекуисточната традиција.

Кусама оворено зборува за своите халуцинацији како тинејџерка и за нејзиниот психијатрски третман од дваесетгодишна возраст. Денес нејзиното ателье е на неколку чекори од психијатриската

толкува и како создавање во једна единствена духовна клима, во која е тешко да се разграничат свесните од несвесните проникнувања меѓу уметниците.

J.K.: Самите уметници ја признаваат мојата индивидуална размисла. Доналд Џад 1959 г. вака пишува во Artnews: "Јаои Кусама е оригинален сликар... Преминуваме преку прашањето дали станува збор за Источен или Американски израз. Иако тој ги опфаќа и двата, нејзиниот израз бездруго не е синтеза, туку сосема независен."

C.A.: Ален Кепроу во неговата позната книга *Assamblages and Happenings* посочува дека бил инспириран во своите активности од јапонската група Гутаи. Дали Вие бевте емотивно поврзани со оваа светска признатија авангарда, особено што се однесува до Вашите смели хепенинзи во Њујорк?

J.K.: Со Гутаи немам никаква врска. Кога дебитираја тие работи во Осака, а јас во Токио. Работив на мој начин, имав свој сопствен пат на развој во оваа насока и дознав за нив дури 1966 во Њујорк, кога А.Кепроу почна со хепенинзите.

C.A.: Може ли да се заклучи дека една алтернативна активност на Јапонците се одвивала во Осака и делумно во Токио преку Гутаи, а друга во Њујорк преку Кусама, како дел на светската авангарда, а и двете во тој период немале соодветна референца во Јапонија?

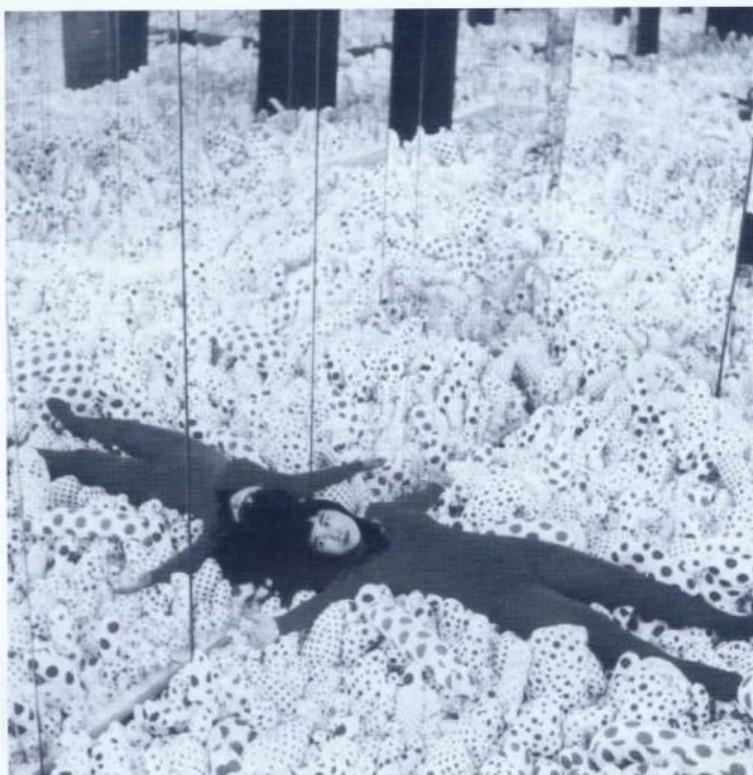
J.K.: Точно е дека мојата земја не можеше веднаш да ги прифати и признае овие заслуги за светската ликовна уметност. Откако Гутаи имаа изложби во Италија, Франција, Германија и други земји, откако мене ме признаа во Франција, Германија, САД итн., почнаа да не прифаќаат и во Јапонија. Јапонците многу им веруваат на странците. Треба прво некој однадвор да им каже дека нешто е добро за да го прифатат потоа и во својата средина.

C.A.: Меѓутоа, имам впечаток дека во односот на Запад кон јапонската уметност постои известна хипокризија. Од една страна се признаваат некои автори, а од друга страна историјата на умет-

носта не се надополнува со нови имиња: тие остануваат надвор од големата ликовна сцена. Дури и на историските и тематските изложби низ светот главно се претставуваат истите уметници од Запад. На минатогодишната изложба *Masculin Feminim Masculin* во Бобур, на пример, немаше ниту едно Ваше дело?

J.K.: Да, веројатно постои еден вид на империјализам во уметноста, но како што реков историјата тоа ќе го докаже.

C.A.: Ќе Ве прашам нешто што историчарите на уметноста не можат да го избегнат: кои уметници го задржале Вашето внимание?



Јаои Кусама во својата инсталација "Бескрајна соба со огледала-фалусно поле (или "Подна изложба")", Галерија Кастиелани, Њујорк, 1965; фотографија на уметничката Yayoi Kusama in her installation "Infinity Mirror Room - Phalli's Field (or Floor Show)" at the Castellani Gallery, New York, 1965; photo courtesy of the artist

J.K.: Има околу дваесетина уметници на кои им се восхитувам, но тие немаат ништо општо со моето творештво. Ги сакам Балтус, Одilon Редон, потоа Кле, Кандински, Френсис Бејкон, Џозеф Корнел и особено Сезан.

C.A.: Во некои Ваши дела од седумдесетите чувствуваам една надреалистичка концепција близка на Волс.

J.K.: Кој е Волс? Прв пат слушам за него.

C.A.: Ист ли е случајот со акумулациите на Арман?

J.K.: Арман го познавам лично, но воопшто не ми се допаѓа, иако и тој работи на принцип на акумулирање, но на друг начин: механички.

C.A.: Како стојат работите со колегите од Њујорк со кои заеднички ја создававте уметноста на шесетците, разговаравте, се дружете?

J.K.: Сите тие будно го набљудуваа она што јас го работев, ретко коментираа, а после излегуваа на изложби со дела слични на моите. И Александра Монроу пишува за тоа. Особено сакам да укажам на случајот со Л.Самарас кој буквально се изгуби откако јас се вратив во Јапонија. Олденбург работеше тврди форми, но откако ги виде моите stuffed forms и тој почна да прави меки скулптури.

C.A.: Познато е одушевувањето на Олденбург од амбиентациите со мебел што ги обложивте со меки фалусни форми и неговото признание дека се тие оригинални. Понатаму тој кажува дека постои голема разлика меѓу неговиот пристап кон изолираниот објект што тој го омекнува и акумулацијата на меките форми кај Вас, кој според неговото мислење не држат многу до тоа каков предмет ќе биде земен предвид во актот на омекнувањето.

J.K.: Не се согласувам со неговата констатација, бидејќи јас точно знам што сакам да направам од конкретен објект. Неговото симболичко значење ми е многу битно (мебел од домашниот

амбиент, кујни, дневни соби; фетишите од женската параферијала : високи потpetици, џебни изданија, куси здолништа; скали, кајчиња). За тоа исто така пишува А.Монро. Имам уште една поткрепа и кај Д.Џад: " Кајчето и мебелот што Кусама ги обложува со бели фалусни форми имаат релевантен интензитет и опсесивност и се необични објекти. Кусама се интересира за опсесивното повторување и тоа е единствен интерес".

C.A.: А.Монро ги навестува овие ситуации, но не е децидна, туку балансира, дури не го споменува и Раушен-

берг, кој подоцна од Вас ги прави монотоните?

J.K.: Мене тоа не ме интересира, зашто се што работев беше моја внатрешна потреба, излегуваше од мене, не можев дури да ја следам таа ерупција на нови идеи.

C.A.: Тоа е во директна врска со Вашата жестока борба со строгиот јапонски закон на таткото (моралот на шогуните, на членовите на кралското семејство, на фамилијата: таткото, мажот, шефот), со конформизмот и конзервативизмот на општеството, со женските права, со неправдите поврзани со војните и насилиствата од секаков вид. Имавте голем мотив, напуштајќи ја Јапонија и целејќи по секоја цена да успеете во светот.

J.K.: Сето тоа ме засегаше. Родена сум во патријархално семејство. Имав тешко детство. Мајка ми беше многу строга, построга од татко ми. Ми забрануваше да цртам и ми ги кинеше цртежите. Во тоа време беше ерес девојка да стане сликар. Морав да избегам од таа средина и да ја откријам целосната слобода во САД.

C.A.: Можеби, да не беше толку силен тој притисок немаше и Вашиот протест да биде толку нагласен, особено во антивоените, антисегрегациите и воопшто сите ваши хепенизи и активности поврзани со сексуалното ослободување во Њујорк?

J.K.: Не знам. Можеби ако не се случеше така како што се случи јас ќе се самоубиев. Имав такви идеи. Но сега нештата се променила. Не сум повеќе заинтересирана за политички, социјален или било каков протест. Целосно сум и предадена на уметноста. Но и денес во Јапонија статусот на жената е многу потценувачки и тежок. Затоа и не сум се омажила.

C.A.: Дали грешам ако констатирам, дека Вашиот особен ликовен јазик, меѓу останатото, е резултат на интерференцијата меѓу јапонскиот и западниот односно американскиот сензibilitет? Свесна сум за тоа дека во некои интервјуи децидно го негирате јапонското влијание.

J.K.: И ако постои такво чувство, тоа кај мене е потсвесно.

C.A.: Еве на пр. во врска со повторувањето на polka dots во Вашите дела, многу карактеристичен пример за мене

е јапонскиот збор ката (учење преку повторување - чајна церемонија, оригами, бонсаи, јапонски градини) или изразот *gigi tuge hokai* (сфаќање на областа како потполно хармонично проникнување и преобразување меѓу сите нешта).

J.K.: Тоа се само несвесни влијанија, архетипски форми кои постојано се присутни без разлика на нашата вольја. Се што правам се мои лични искуства, далеку од чајните церемонии и слични јапонски нешта. Како мала кинеска парчиња хартија и потоа од нив составував нови форми. Потоа истото го правев и со редење на камчиња. Имав и халуцинацији: ги гледав просторите исполнети со точки, имав различни визии кои потоа почнав да ги цртам. Дури и вчера ми се случи да мислам дека гледам нешто на масата, а потоа констатирај дека масата е празна.

C.A.: Повторно ќе се вратам на далекуисточната мисла, колку и да се путите. Критичарите главно зборуваат дека Вашата уметност е фокусирана врз машките симболи. Но јас мислам дека тие постојат паралено на женските симболи (отвори, дупки, кајчиња, кутии). Зарем не е на сила принципот на јин и ян.

J.K.: Употребувам едновремено и машки и женски симболи, но повеќе машки зошто сакам да ѝ се спротиставам на таа агресивност. Умножувајќи ги фалусните форми јас добивам сила. Тоа ми е како терапија.

C.A.: Вашиот одговор го прифаќам како афирмативен во однос на прашањето. Во тој дух го сфаќам оптимизмот и скреката на една страна и смртта изразена преку повторувањето на точките, испреплетеноста на мрежите, зимата, сивата боја, од друга страна, со кои се означени Вашите дела. Како да сме повторно во близина на јапонското чувство за релативноста?

J.K.: Јас се движам постојано на релацијата живот - смрт. Но она што го работам на крајот на творечкиот чин излегува сè-когаш весело, шарено и оптимистичко.

C.A.: Ако ги примениме во Вашиот случај двата познати принципи на Фројд, како да сте го напуштиле принципот на реалноста и сте се определиле за принципот на задоволството. Постојано се спротиставувате на моралот, нормите и стереотипите, го правите она што го сакате. Во тој контекст, останувајќи понатаму на територијата на Фројд, е и изборот на фалусните форми и polka

dots како перманентни облици во делата. Може ли нив да ги сметаме како супституција на либидото или на тешкото детство без играчки и топлина?

J.K.: Јас не знам ништо за Фројд. Само знам дека фалусните форми ми изгледаат убаво, ги сакам и затоа ги правам. Сето тоа што го сугерирате може и да е точно, но јас не го правам свесно. А, Вие како да знаете повеќе за мене отколку јас самата?

C.A.: Во 1964 година во Њујорк го реализираше проектот *A Thousand Boats Show*. Јапонско-кинескиот идеограм за човекот е нацртан како брод кој го символизира правецот. Бродот што Вие самите го создадовте значи дека уште пред триесет години сте ја пронашле Вашата насока во уметноста и животот. Тогаш се роди Кусама стилот. Денес Вие сте инспирација за многу млади жени уметници во Јапонија: Шоко Маэмото, Асада Руи и Јуко Кумагаи.

J.K.: Бродот за мене има интересна форма, пред се, и е јасно машки симбол, ја искажува неговата сила. Кога ја направив оваа инсталација и кога влегов во бродот со сите тие илјада бродови околу мене (на сидовите и на подот) имав чувство како да пловам по море кое се движи. И другите го имаа тоа чувство. Тоа значи дека сум направила успешно дело. Што се однесува до другиот дел од прашањето, би рекла дека денес има многу значајни јапонски авторки. Особено ја ценам Мирон Фукуда, мислам дека ѝ претстои добра иднина. Им пожелувам многу да работат, да не се откажуваат кога ќе наидат на некоја препрека, да не прават компромиси.

C.A.: Вие бевте нивна авангарда. Со таков пример пред себе ќе им биде многу полесно отколку што Ви беше Вам во времето кога бевте осаменик, една единствена кралица.

J.K.: Веројатно имате право.

C.A.: Сознанието дека сте работеле успешно во речиси сите техники и уметнички области: сликарство, графика, скулптура, инсталација, хепенинг, мода, сте снимале филмови и сте напишале десетина романи, открива многу љубопитна личност со волшебна и течна имагинација. Која е Вашата денешна провокација?

J.K.: Се што работам сега е обвиткано со смрт. Во некои ситуации мислам само на умирање.

C.A.: Не ми личите на личност со такви идеи бидејќи постојано имате нови дела и концепции.

J.K.: Ама дали забележавте дека насловите на моите последни дела најчесто се однесуваат на смртта.

C.A.: Да, но и во седумдесетите ги направивте делата: *Darkness Coming over the Hill, I leave the Nest, Desire for Death in the World of Silver, Ceremony for Suicide, Walking on the Sea of Death...* а од тогаш поминаа повеќе од две десетии.

J.K.: (смеене): Сепак, јас живеам во болница.

C.A.: И секој ден одите во ателје, давате инструкции на Вашите асистенти, а Ве видов како и Вие самите работите.

J.K.: Неколку пати сакав да се самоубијам. 1975 г. бев во страстна криза и сакав да се фрлам од високо, но пред да го сторам тоа во длабочината ми се појави една интересна слика, се предомислив и се вратив да ја насликам.

C.A.: А подготвуваате неколку самостојни изложби во САД од кои ретроспективата во Лос Анџелес County Museum во 1997 треба да биде најзначајна. Сето тоа ме тера да бидам скептична во врска со тоа што сега ми го кажувате.

J.K.: (прави карактеристична јапонска гримаса на недефиниран одговор).

C.A.: Уметноста за Вас е повеќе од религиозен чин: уметноста и Кусама се една совршена идентификација.

J.K.: За мене животот е бесмислен без уметноста. Таа е моја терапија, ме одржува на земјата. Од неа тече мојот живот и во неа се враќа.

Токио, 16 февруари 1996

YAYOI KUSAMA

FROM SCANDAL QUEEN TO FIRST LADY

Interviewer: Sonia Abadjieva

The first lady of the contemporary Japanese art scene is, no doubt, Yayoi Kusama (1928), two times represented at the Venice Biennial (1966 and 1993). Her opus comprises the great history of art of the 20-th century (from Post-painterly abstraction and the Minimalism through the Pop Art to the environments and the installations). From 1957 to 1975 she stays in USA and contributes to the creation of several artistic movements. Her daring happenings and body art activities provoked noisy reactions on the New York scene, while the Japanese media called her "scandal queen", an attribute that Kusama has been bearing with great dignity since a decade ago. She was a contemporary and a friend to Herbert Read, Pierre Restany, Lucy Lippard, Georgia O'Keefe, Joseph Cornell, Donald Judd, Andy Warhol, On Kawara and others. The works of Kusama that remained consequential to the individual artistic script, preceded the Minimalism, the soft sculptures of Claes Oldenburg, the works of Eva Hesse, the mirror installations of Lucas Samaras or the stickers of Andy Warhol. In the attempt of the American critics to lessen the significance of her anticipating actions, defining them as simultaneity or coincidences with some other American authors, they clearly showed the aspiration for absolute domination and control over everything that has been created since the Pop Art. Their sensibility was most obviously shown in the field of the Pop Art. The minimizing of her contribution to the modern and contemporary art, in spite of the recent attempts of some modern critics (Dana Friis Hansen, Alexandra Munroe) to perceive these occurrences with professional eyes, brought no satisfaction to the fragile physical constitution of this paradigmatically energetic and brave author.

There are at least four indisputable attitudes that constantly obstruct the approach to the correct reading of her works:

- *Kusama's traumatic childhood in the Japanese conservative society (disagreements with her cross mother and her authoritative father) and her leaving the country were crucial for her further activity.*

The very complex concurrence of circumstances that influenced the socio-historic and cultural aspect of her works and Kusama's uncompromising and liberal spirit must be taken into consideration in order to obtain a complete and reliable evaluation of her personality.

- *Her obsession with the male sexuality as an essential compensation for the fear of castration (in Lacan's sense of the word) and her long for revenge are the basis for her feminist - marked diction.*

The presence of female symbols, body parts and the emphasis of the reproduction principle in general is, also, rather apparent. Actually, the sexual freedom is a child of the sixties, same as Kusama. It has nothing in common with the thesis of the feminism, in the sense the American feminism was understood in the same decade. We can only refer to it as a female touch of the things.

- *Domination of the concept of death*

It is, most obviously, manifested in Kusama's sui-

cide attempt. Some of her works are inspired by the death and she freely speaks about it. But, the humor, the lucidity, the electric gloss of red or yellow in the objects of her installations (the pollen, the seed, the stamens, the galaxies...) incline toward the hippie philosophy of joy and leisure.

- *The repeating of the dots, the accumulation of the objects, the obsession, the (self)obliteration are a sole reflection of her disturbed mental state.*

Do we have to doubt the saneness of all the artists that created next to this idea, from Arman and the group Zero to the "wallpapers" of Warhol? Could this not be an expression of a modern Penelope who started to sprinkle with polka dots her own drawings, paintings and objects when she was 10 or, as Kusama would say: "This is a way to kill the boredom." Or, maybe her art (that she calls psychosomatic art), how ever different it may be (comprehended in its evolutionary values), has its *differentia specifica* which is called "repeating of polka dots". They are an endless cycle with neither a beginning nor an end - without a center. In the Japanese idea of the world the center could be anywhere. Could it be that the denoting, being subconsciously present, becomes the artistically designating?

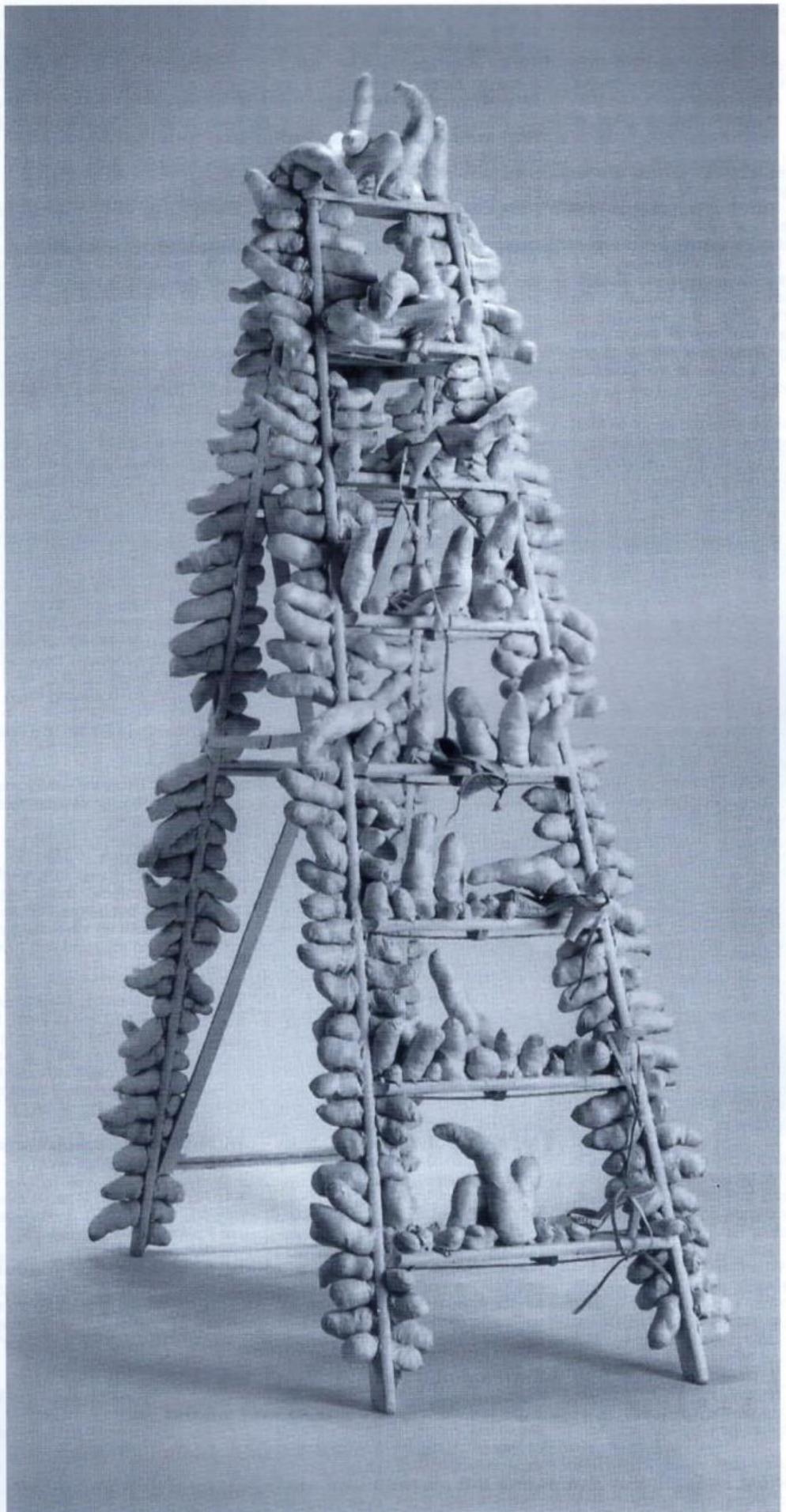
Everything that Kusama does differs from the others for her femininity, the internal pressure, the mysteriousness and the humor. The inclination toward exhibitionism, sexual freedom and extravagance are the elements of that *life art theater*. Her temperament imagination could not be explained only within the socio-political context, the madness, the affinity for death or sex. The very works prove that the thick layers of pessimism could be broken through with lines and cracks of light, optimism and love. Only in interaction they could create the artistic intrigue in the authentic expression of Kusama, which is rather close to the spirit of the Far East tradition.

Kusama frankly speaks about her hallucinations in her teens and about her psychiatric treatment when she was 20. Her present atelier is a few steps away from the psychiatric hospital - her actual home - where she lives since 1977 and where part of this conversation took place. The interview with this lucid author was accomplished in a very pleasant ambiance of Fuji Television Gallery in the company of her secretary - Mr. Koh Takakura and a staff of Fuji TV Gallery. Dressed extravagantly, as always, Kusama carefully considered every gesture she made. As all the other artists, she wanted to know what others think of her. And, in spite of the 18 years she had spent in USA, she preferred to speak Japanese.

*
SA: Your works have never been presented in Macedonia. Only a few of our artists and critics had a direct contact with Your works. Would You like to point out the most significant moments in Your artistic career?

YK: The manifesto of the accumulations and the fractionalization is a theme from my childhood and it is persisting over the past 50 years. The repetitive vision of Andy Warhol could be also found in my art much more earlier. I introduced the soft sculpture, very important in the Pop Art. The basis for several concepts of Lucas Samaras was inspired by my activities. The art history could confirm that. I was the initiator of many trends in the sixties in New York. My contribution to the evolution of the history and to the raising of the curtain of the 21st century continues up to the present.

SA: Mirrored Room of L. Samaras is dated from



Jaou Kycawna, Travelling Life, 1964, мешаная техника, 248 x 82 x 151
Yayoi Kusama, Travelling Life, 1964, mixed media

1966, and Your installation *Mirror Room - Phalli's Field* (or *Floor Show*) was performed a year before that. The event *One Thousand Boats Show*, that was performed in the Gertrude Stein Gallery in New York before Andy Warhol made the *Cows Wallpapers*, could be understood as a result of an unique spiritual atmosphere where the conscious permeating among the artists could hardly be differentiated from the subconscious ones.

YK: The artists themselves admitted my individual thought. In 1959 Donald Judd said this in *Artnews*: "Yayoi Kusama is an original painter. We shall neglect the question whether this is an Eastern or an American expression. Although it involves both, her expression is definitely not a synthesis, but it is completely independent."

SA: Allan Kaprow in his well-known book *Assemblages and Happenings* points out that he was inspired by the Japanese group Gutai. Were You emotionally related to this worldwide famous avant garde, especially concerning Your happenings in New York?

YK: I have nothing to do with *Gutai*. When I made my debut they were working in Osaka and I was in Tokyo. I worked in my own way, I had a particular way of development in this direction and I first heard about them in 1966 in New York when A. Kaprow started with his happenings.

SA: Could we, therefore, say that there was one alternative activity of the Japanese that took place in Osaka and, partly, in Tokyo and another activity that took place in New York, completed by Kusama, while both of them had no matching references in Japan?

YK: It is true that my country could not immediately accept and admit these contributions to the world art. Only after the *Gutai's* exhibitions in Italy, France, Germany and after my recognition in France, Germany, USA etc. the Japanese began to accept us. The Japanese trust the strangers very much. In order to accept something in their country there must be somebody from abroad to tell them that this is good.

SA: But, I got the impression that the attitude of the West towards the Japanese art is slightly hypocritical. On one hand, they accept some authors, but, on the other, the history of art is not supplied with new names; they remain outside the great artistic scene. Even at the historical and topic exhibitions throughout the world usually the same artists from the West are presented. At the last year exhibition *Feminimmasculin* in Beaubourg there was none of Your works.

YK: Yes, there probably is a sort of imperialism in the art, but, as I already said, the history will say its

word.

SA: I must ask You something that the art historians could not avoid and that is: which artists held Your attention?

YK: There are about twenty artists I admire, but they had no influence on my works. I like Balthus, Odilon Redon, Klee, Kandinsky, Francis Bacon, Joseph Cornell, and, particularly, Cézanne.

SA: I could feel a Surrealistic concept, close to Wols in some of Your works from the seventies.

YK: Who is Wols? I have never heard of him.

SA: Is this, also, the case with the accumulations of Arman?

YK: I know Arman personally, but I do not like him at all, although he works on the principle of accumulation, but in an other way: mechanically.

SA: What would You say about Your colleagues from New York with whom You created the art of the sixties, had long discussions and spent a lot of time together?

YK: They all followed my work, hardly commented it, but later they came up with exhibitions showing works very similar to mine. Alexandra Munroe also wrote about that. I would like to point out the example with L. Samaras who, literally, got lost after my return to Japan. Oldenburg was working with solid forms, but after having seen my stuffed forms he also started creating soft sculptures.

SA: Oldenburg was delighted by the ambiance with furniture that You had covered with soft phallus-like forms and he admitted that they were unique. Further on, he stated that there was a big difference between his attitude towards the isolated object that he softens and the soft forms of Yours which, in his opinion, do not account for the type of the object that will be taken into consideration in the act of softening.

YK: I do not agree with his statement because I exactly know what I want to make out of a particular object. Its symbolical meaning is very important to me (home furniture: kitchens, living rooms, the fetishes from the women's possessions, high heels, pocket editions, short skirts, stairs, boats). A. Munroe has written about that, too. I had another support by D. Judd: "The boat and the furniture that Kusama covered with white phallus-like forms bear a relevant intensity and obsession and they are unusual objects. Kusama is interested in the obsessive repetition and that is her only interest."

SA: A. Munroe anticipated these situations, but she was not determined, she balanced, she even did

not mention Rauschenberg who, after You, made the monochromes.

YK: I am not interested because everything I did was my internal urge, it came out of me. I had difficulties to follow that eruption of ideas.

SA: This is directly related to Your fight against the strict Japanese law of the father (the moral of the shoguns, of the family, even referred to the members of the royal family; the father, the husband, the boss), the conformism and the conservatism of the society, the women's rights, the injustices of wars and violence of every kind. Leaving Japan you had a strong motive to succeed in the world, at any price.

YK: I was concerned about all that. I was born in a patriarchal family. I had a hard childhood. My mother was very cross, more than my father. She did not let me draw, she tore my drawings. At that time it was a heresy for a girl to become a painter. I had to run away from that situation to reach perfect freedom in USA.

SA: If that pressure was not so strong maybe Your protest would not have been so much emphasized, especially in Your anti-war, anti-segregation engagements and in all the other happenings and activities related to the sexual liberation in New York.

YK: I do not know. Maybe if it had not happened the way it happened I would have killed myself. I had such ideas. But now things have changed. I am not interested in political, social or any other kind of protest. I am totally devoted to the art. But, even now, the status of the woman in Japan is very humiliating and difficult. That is why I never married.

SA: Am I wrong when I say that Your specific artistic language is, among other things, due to the interference of the Japanese and the Western, i.e. the American sensibility? I know that in some of Your interviews You categorically denied the Japanese influence.

YK: Even if there is such a feeling in me it must be subconscious, archetype forms that are always present. All I do comes out of my personal experience, far from the tea ceremonies and the similar Japanese things. When I was a child I used to tear pieces of paper and compose new forms. I did the same with arranging stones. I had hallucinations: I saw the space filled with dots, I had different visions and, later on, I started to sketch them down. Yesterday I thought I saw something on the table, and then I realized that the table was empty.

SA: I will again return to the Far East thought, although I know that You will mind. The critics mainly

speak about Your art being focused on the male symbols. But, I think that parallelly they exist on the female symbols, as well (holes, openings, boats, boxes). Is this not the principle of Yin and Yang?

YK: I apply male and female symbols equally, but I prefer the male ones because I want to oppose to that aggression. By multiplying the phallus-like forms I gain the strength. That is something like a therapy to me.

SA: I will take Your answer as an affirmative attitude towards the question. In that sense I also understand your optimism and happiness, on one hand, and the death expressed through repetition of the dots, the permeating of the nets and the gray color, on the other. Are we again near the feeling for relativity?

YK: I am constantly balancing between life and death. But, at the end, my works always appear to be lively, colorful and optimistic.

SA: If we apply the two well-known principles of Freud in Your case it seems that You have dropped the principle of reality and accepted the principle of pleasure. You always oppose the moral, the customs and the stereotypes, You do what You want. In that context, remaining still on Freud's territory, we might find the choice of phallus-like symbols and polka dots as permanent forms in your works. Could we consider them a substitution for the libido or the hard childhood without toys and emotion?

YK: I know nothing about Freud. I only know that the phallus forms look beautiful, I like them and that is why I make them. All that You are suggesting might be true, but I do not do that consciously. And You seem to know more about me than I do.

SA: In 1965 in New York you realized the project *A Thousand Boats Show*. The Japanese-Chinese ideogram for man was drawn as a boat that symbolizes the direction. The boat that you have created means that 30 years ago you had found your direction in art and in life. The Kusama style was born. Today you are an inspiration to many young women artists in Japan.

YK: The boat has an interesting form, and it is obviously a male symbol, it shows male strength. When I made this installation and when I got into the boat with all the other thousand boats around me (on the walls and on the floor) I had a feeling as if I was sailing at a sea that was moving. The others, too, had that feeling. That means that I have created a successful work of art. As to the second part of the question, I would say that today there are a lot of notable Japanese authors. I especially appreciate Miran Fukuda. I think that she has a good future ahead. I wish them: work hard, do

not give up before obstacles and do not make compromises.

SA: You were their avant garde. With such an example in front of them they will find it much easier than You did at the time you were a loner, and the only queen.

YK: You are, probably, right.

SA: The fact that You have been successful in almost all the artistic techniques, painting, graphic art, sculpture, installation, happening, fashion, films, literature, speaks about Your very curious personality with magic and fluent imagination. What is Your present provocation?

YK: All I do now is wrapped with death. There are times when I think only of dying.

SA: You do not look like a person with such ideas, since You always offer new works and concepts.

YK: But, have You noticed that the titles of my latest works most often refer to death?

SA: Yes, but in the seventies You completed *Darkness coming over the Hill*, *I leave the Nest*, *Desire and Death in the World of Silver*, *Ceremony for Suicide*, *Walking on the Sea of Death...* and more than two decades have passed since.

YK: (laughing) But, I live in a hospital.

SA: But You go to the atelier every day, You guide your assistants, and I saw You working.

YK: Several times I tried to kill myself. In 1975 I was in a terrible crisis and I wanted to throw myself from a height, but before I did that I saw in the depth an interesting picture, I changed my mind and I went back to paint it.

SA: You are preparing several exhibitions in USA and one of them, the retrospective in the Los Angeles County Museum in 1997, is supposed to be the most important. It makes me skeptical about what You have just been saying to me

YK: (makes a typical Japanese gesture of an undefined answer).

SA: For You the art is more than a religious rite: the art and Kusama are a perfect identification.

YK: For me life is meaningless without the art. That is my therapy, it keeps me on the ground. From the art my life flows out and there it returns.

Tokyo, February 16th, 1996

Translated by M. Hadjimitrova



Skenpoint • Lourens Coster

Небојша Вилиќ

'Was ist Pop?

Pop ist ein Phänomen. Pop existiert als Kultur, als Denkweise und als Industrie.'

(Hanif Kureishi and Jon Savage, *The Faber Book of Pop*, Faber&Faber, London 1995.)

Кон оваа дефиниција на Поп-от малку нешто може да се додаде. Дури и ако имате нешто да додадете, ќе Ве замислат двестоте страници на 134. број на *Kunstforum*. А тоа е само првиот дел посветен на феноменот на Поп-от во денешницата. Продолжението следува во 135. број на истото списание, најверојатно на ист број страници, сосема извесно со веќе познатата германска педантерија во обработката на тематот. Со самото тоа, безволнi, ги затворате сите книги кои сте ги отвориле за да го подгответе своето учество на симпозиумот *Pop Vision. Визуелност популарног и популарност визуелног*. Убедени, си велите себе си, дека за Поп-от не можете ништо повеќе да напишете. И кога помислувате дека тоа не можете да го направите заради тоа што е сé веќе напишано, разбираате дека всушност за Поп-от не може веќе да се пишува не заради тоа што е сé напишано, туку заради фактот дека Поп-от е секаде наоколу Вас, дека е сé Поп, дека и Вие самите сте Поп.

Поставени во дилема - да се признае, да се стане и да се остане Поп и, со тоа, да се биде дел на рецентната култура (да се биде во *in* факторот) или да се спротивставите на тоа (и да се остане во *out* факторот) - се враќате на својот повик и се обидувате да пронајдете зошто и Вие самите сте Поп. Решително станувате, се вртите кон својата библиотека и, сосема неочекувано, ја погледнувате својата дискотека со изветвените картонски опаковки на лонгплејките. Носталгично (бидејќи одамна сте преминале на compact disc audio system) прочешлувате со прстите и ја извлекувате *Izits* на Кет Стивенс [Cat Stevens]. [сл.1] Малите, па големите букви на еден од насловите на песните Ви го привлекува вниманието - *I never wanted TO BE A STAR*. Во истиот момент ја препознавате измамата: Кет е една од најголемите поп-звезди на седумдесеттите! Одлучувате да ѝ ставите крај на оваа хипокризија и, во името на повредената младост, барате реванш. Се враќате на својата работна маса и го отворате оној ист *Kunstforum* и кога, на страницата 240, пронаоѓате репродукција на делото во која ја препознавате опаковката на *Izits* на Кет Стивенс. [сл.2] Заинтригиранi од случајноста се враќате на почетокот на текстот на страницата 235 и читате: Christian Marclay, *Das Cover ist das einzige Visuelle während des Zuhörens - eine Art Haut ein Gespräch von Sabine B. Vogel*. Повторно ја погледнувате репродукцијата и констатирате дека Кристијан е потполно сериозен во својата колажна игра *Alma Mia* од 1991.: тој со преклоп составил пет опаковки за longplay плочи со што добил крст на кого е 'распинат' една антропоморфна фигура. Сосема намуртени, доаѓате до сознанието дека 'Песничката' на Кет е во спротивност со 'Распетието' на Кристијан. Така доаѓате до претпоставката дека со безгрижниот, луциден и радикален Поп се случило нешто. Заинтригири, повторно ги отворате затворените книги и страста на аналитичар почнува да се разгорува во Вас. Седнувате пред својот монитор, со крајот на окото гледате на дигиталниот часовник дека е веќе 00:29 AM July/2/1996 и почнувате да пишувате текст.

RETHINKING POPISMS

Рецентниот интерактивен однос помеѓу уметноста и популарното претставува маниристичка фаза на долгото преплетување на овие два феномена. Заснован уште на почетокот на ова столетие, тој се дефинира преку следните табели:

ISM	ATTITUDE	INFLUENCE	RESULTS
art-pop-ism	art for pop	art_in_pop	design
pop-art-ism	pop for art	pop_in_art	art
dis-pop-art-ism	pop-art for pop	pop_art_in_pop	fetish

Табела А:

ISM	ATTITUDE	INFLUENCE	RESULTS
art-pop-ism	art for pop	pop_in_art	counter-art
pop-art-ism	pop for art	art_in_pop	pro-art
dis-pop-art-ism	pop-art for non-pop	pop_art_out_of_pop	pseudo-commited art

Табела Б:

Консеквентно:

ХИПОТЕЗА А - или ПОП-ИЗАМ а:
од реклами - во уметност - кон реклами.¹

ХИПОТЕЗА Б - или ПОП-ИЗАМ б:
од анти-уметност - во уметност - кон ангажирано.²

¹ ПОП-ИЗМОТ а доаѓа од претпоставката дека популарното зазема статус на уметничко, потоа дека уметничкото реферира на популарното, за да конечното уметничко во популарното заврши со диспопуларизација-во-фетишот.

Рекламата (како апаратус на комуникацијата на популарното и со популарното) станува поуметничка поради влијанијата кој врз нејзината основна функција ги вршат уметноста и уметничкото обликување. Со тоа рекламата доаѓа до самиот раб на функционалното. Родченко [Александар Ротченко] и Мајаковски [Владимир Маяковски] (кој го пишува текстот) 1925. прават реклами за цигарите *Червонец*. [сл.3] Естетизацијата доведува до тоа пораката, која рекламата треба да ја испрати, е потполно истисната со замената со визуелното. Меѓутоа, и покрај тоа во овој случај сеуште се работи за продавање/купување на содржината. Односот [art for pop] кој овде се јавува [како art_in_pop] е суштината на дизајнот како продавач на содржината.

Така, арт-поп-измот завршува во дизајнот.

Кога уметничкото реферира на популарното доаѓа до употреба на популарните знакови трансформирани во уметнички кодови. Со тоа уметноста доаѓа до самиот раб на уметничкото. Ворхол [Andy Warhol] 1962. ја печати *Campbell's Soups* 32 пати. [сл.4] Присуството на популарното доведува до тоа автономијата, како *diferentia specifica* на уметничкото, да е потполно истисната со замената со мултилицираното популарно. Со ова уметничкото дело се доведува во позиција во која тоа се третира како стока така што со тоа се работи за продавање/купување на уметничкото. Односот [pop for art] кој тука се јавува [како pop_in_art] е третман на уметничкото дело како уметничка стока.

Така, поп-арт-измот завршува во уметничка стока.

Враќањето на уметничкото во подрачјето на популарното, односно рекламата (како апаратус на статусот на популарното) не го подразбира веќе присуство на уметничкото обликување, туку самата уметност како реклами или навод. Со тоа рекламата доаѓа до самиот раб на својата цел-исходност. Маркетиншкиот имиџ на *Absolut Vodka* започнува со повикување на ликованата синтакса на Ворхол и така *Absolut Vodka* станува *Absolut Warhol*, *Absolut Scharf*, etc. [сл.5] Попартизацијата на популарното доведува до тоа самиот поп-арт вистински да стане стока, напуштајќи ја при тоа и онаа мала уметничка автономија која ја има. Во оваа ситуација не се работи веќе ниту за содржината, ниту за уметноста, туку за продавање/купување на саканото. Односот [pop-art for pop] кој тука се јавува [како pop-art_in_pop] е третман на популарното како фетиш.

Така, дис-поп-арт-измот завршува во фетишот.

2 ПОП-ИЗМОТ б поаѓа од претпоставката дека анти-уметничкото го зема статусот на популарното, потоа дека уметничкото реферира на популарното, за коначното популарно во уметничкото да заврши со диспопуларизација-во-ангажираноста.

Тенденциозното воведување на популарното во уметноста е став за самата уметност, уметничката продукција и улогата на авторот. Во случајот на дадаистите, кубистите и кубо-футуритите од дваесеттите години на овој век овој став е толку ригиден што тие со својот анти-уметнички став ја доведуваат во прашање смислата на уметноста воопшто. Пикас [Pablo Picasso] во колажот *Гитара, нотен лист и чаша* од 1912 [сл.6] лепи исечок од дневникот *Le Journal* на основа од хартиен тапет. [сл.7] Потресувањето на елитистичкиот карактер на уметноста има за цел да ја избрише оваа граница. Високата и ниската уметност или култура се поставуваат на заедничко рамниште: нивното анти-уметничко е да се стане популарно-елитен. Во овој случај популарното е тоа коишто добива, а елитното тоа коишто губи.

Counter-art, заради тоа што се залага за популарното [art for pop], го воведува популарното [pop-in_art] и станува Art-pop-ism.

Повторното тенденциозно воведување на популарното во уметноста е став за самата уметност, уметничката продукција и улогата на авторот. Во случајот на поп-артистите од седмата деценија на овој век овој став е ригидно про-уметнички. Тие сметаат дека популарното може да се употреби и заради неговите визуелни податности. Ворхол изработува 32 платна со *Campbell's Soups* 1962. [сл.4] бидејќи ги сликал нивните реклами кои постеле и пред него. [сл.8] Со *Campbell's Soups* ништо не се потресува, туку се констатира една општа состојба на културата и општеството, а про-уметничкото на Ворхол станува императив да се биде елитно-популарен. Во овој случај популарното и елитното ниту добиваат ниту губат.

Pro-art, заради тоа што го интегрира елитното со популарното [pop for art], го воведува популарното [art_in_pop] и станува Pop-art-ism.

Повторното тенденциозно воведување на популарното во уметноста е став за самата уметност, уметничката продукција и улогата на авторот. Во случајот на рецентните уметници кои ја употребуваат поп-арт иконографијата овој став е ригидно псевдо-ангажиран. Кунс [Jeff Koons] создава 1986. одливок од играчка за дување (*Rabbit*) [сл.9] во некородирачки челик. Поп-арт иконографијата останува само на идентификационото рамниште: зајакот со морков во левата шепа не е веќе симпатичниот и безгрижен Мики Маус [Mickey Mouse], туку тешка и безлична скulptura на чија совршено исполирана површина реципиентот се гледа самиот себе си. Со тоа, товарот на ангажираноста во критичкото поле на уметникот се пренесува на слободното критичко подрачје на реципиентот. Во овој случај популарното и елитното не постојат.

Pseudo-committed-art, заради употребата на поп-арпот за вон-уметнички цели [pop-art for non-pop], го изведува популарното [pop-art_out_of_pop] и станува Dis-pop-art-ism.

8:53 AM July/2/1996. Само што сте го испишале и последниот збор, забележувате дека надвор веќе одамна е ден. Но, еден збор конечно Ве прави спокојни:

Dis-Pop-Art-Ism

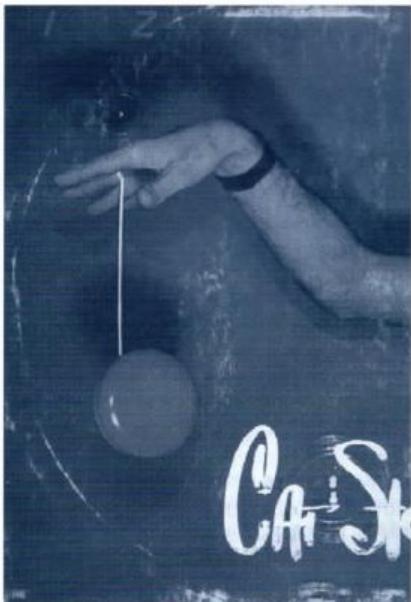
Го свртувате погледот кон опаковката на плочата и едновремено мислите на Кристијан: присуството на популарното во неговото дело потполно ги изгубило смислата и значењето на популарното.

Alma Mia Ви говори за еден симулакрум на популарното. Во него популарното едновремено и се јавува и го снемува.

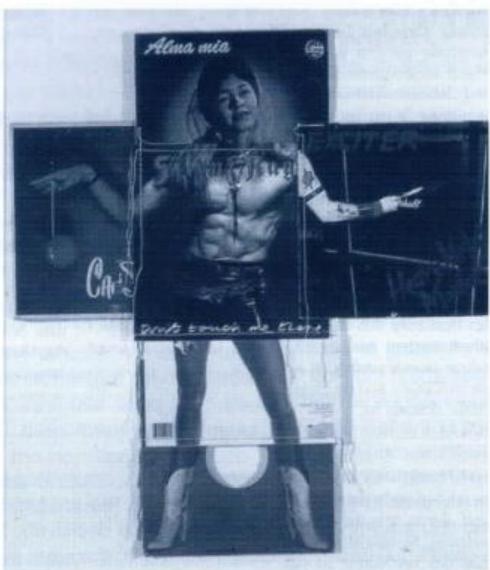
Библиографија:

- Art & Pop & Crossover, [Paolo Bianchi, ed.], *Kunstforum* 134/1996, 50-250.
Faetherstone, Mike: Globalizing the Postmodern, in: *Undoing Culture. Globalization, Postmodernism and Identity*, Sage Publications, London 1995, 73-85.
Gabilk, Suzi: Dancing with Baudrillard. Postmodernism and the Deconstruction of Meaning, in: *The Reenchantment of Art*, Thames & Hudson, London 1993, 29-40.
id.: Connective Aesthetics. Art After Individualism, in: *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, [Suzanne Lacy, ed.], Bay Press, Seattle - Washington 1995, 74-87.
Lucie-Smith, Edward: Pop Art, in: *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*, [Nikos Stangos, ed.], Thames & Hudson, London 1994, 223-238.
id.: *Art Today*, Phaidon, London 1995.
Tschumi, Bernard: De-, Dis-, Ex-, in: *Remaking History*, [Barbara Kruger & Phil Mariani, eds.], Bay Press, Seattle 1989, 259-267.
Varmedoe, Kirk: *A Fine Disregard. What Makes Modern Art Modern*, Harry N. Abrahams Inc. Publishers, New York 1994.
id. & Adam Gopnik, *High & Low. Moderne Kunst und Trivialkultur*, Prestel Verlag, München 1990.
Вилиќ, Небојша: Констативна критика, Културен живот 7-8/1995, 11-16.

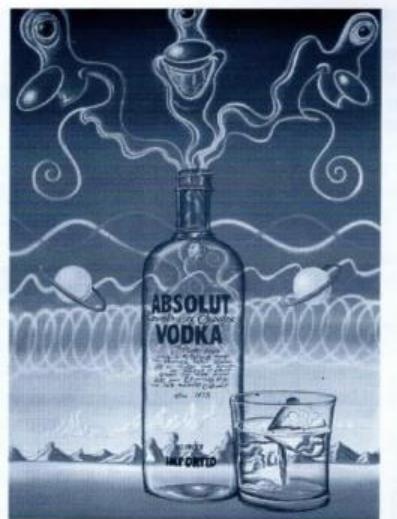
2. јули 1996.



Слика 1



Слика 2



Слика 5



Слика 3



Слика 4



Слика 6



Слика 7



Слика 8



Слика 9

'Was ist Pop? Pop is ein Phänomen. Pop existiert als Kultur, als Denkweise und als Industrie.'

(Hanif Kureishi and Jon Savage, *The Faber Book of Pop*, Faber&Faber, London 1995.)

You may add just a few things to this definition of Pop. Even if You have something to add, the 200 pages of the 134. issue of *Kunstforum* will not let You. By the way, it is the first part dedicated to the phenomenon of Pop today. Its continuation follows with the 135. issue of the same magazine, probably on the same number of pages, certainly with the erstwhile known German pedantry in the work-out of the theme. With this only, completely willingness, You are closing all of the books You have opened in order to prepare yourself for the attending of this Symposium. Convinced, You are saying to Your self, that You can not write anything else about the Pop. And when You think that You can not do that because everything is already written, You recognized that You can not write about Pop not because everything is already written, but because of the fact that Pop is everywhere around You, that everything is Pop, that even You are Pop.

In the dilemma - to admit, to become and to remain Pop and to be a part of the recent culture (to be in the *in* factor) and/or to oppose it (and to stay in the *out* factor) - You are returning to Your vocation and try to find why You are Pop Your self. You stand up decisively, turn towards Your library and, quite unexpectedly, take a glance towards Your discotheque with the worn paper envelope of the LPs. Nostalgically (because You have turned on the compact disc audio system long time ago) explore with the fingers and take out *Izito* by Cat Stevens [ill.1]. Small, then capital letters of one of the titles of the songs attracts Your attention - *I never wanted TO BE A STAR*. In the moment You are recognizing the trick: Cat was one of the biggest pop-stars of the seventies! You decide to break that hypocrisy, looking for a re-match in the name of Your hurt youth. You are returning to Your working desk, opening that asame *Kunstforum* and on the page 240 finding one of the reproductions on which You recognize the envelope of *Izito* by Cat Stevens [ill.2]. Intrigued by this coincidence You are returning to the beginning of the text on page 235 and read: Christian Marclay, *Das Cover ist das einzige Visuelle während des Zuhörens - eine Art Haut* ein Gespräch von Sabine B. Vogel. Once more You take a look on the reproduction and You conclude that Christian is quite serious in his collage-play titled *Alma Mia* from 1991: he compiled by overlapping five LP envelopes and he made a cross on which an anthropomorphic figure is 'crucified'. Completely darkened, You arrive to the conclusion that the Cat's tune is in contradiction of Christian's Crucifixion. Thus, You arrive to the contradiction that something has happened with the careless, lucid and radical Pop. You sit affront of Your computer monitor, with the end of the eye picking the time on the digital watch and see that it is almost 00:29 AM July/2/96 and You begin to write Your text.

RETHINKING POPISMS

The recent interactive relation between the art and the popular represents a maniristic phase of the long interlacing of these two phenomena. Founded on the beginning of this century, its developing road is defined by the following tables:

ИЗАМ	ОДНОС	ВЛИЯНИЕ	РЕЗУЛТАТ
art-pop-ism	art for pop	art_in_pop	design
pop-art-ism	pop for art	pop_in_art	art
dis-pop-art-ism	pop-art for pop	pop_art_in_pop	fetish

Table A

ИЗАМ	ОДНОС	ВЛИЯНИЕ	РЕЗУЛТАТ
art-pop-ism	art for pop	pop_in_art	counter-art
pop-art-ism	pop for art	art_in_pop	pro-art
dis-pop-art-ism	pop-art for non-pop	pop_art_out_of_pop	pseudo-committed art

Table B

Consequently:

HYPOTHESIS A - or POPISM a:

from the commercial - into art - towards the commercial¹

HYPOTHESIS B - or POPISM b:

from the counter-art - into art - towards the committed art²

'Was ist Pop? Pop is ein Phänomen. Pop existiert als Kultur, als Denkweise und als Industrie.'

(Hanif Kureishi and Jon Savage, *The Faber Book of Pop*, Faber&Faber, London 1995.)

You may add just a few things to this definition of Pop. Even if You have something to add, the 200 pages of the 134. issue of *Kunstforum* will not let You. By the way, it is the first part dedicated to the phenomenon of Pop today. Its continuation follows with the 135. issue of the same magazine, probably on the same number of pages, certainly with the erstwhile known German pedantry in the work-out of the theme. With this only, completely willingness, You are closing all of the books You have opened in order to prepare yourself for the attending of this Symposium. Convinced, You are saying to Your self, that You can not write anything else about the Pop. And when You think that You can not do that because everything is already written, You recognized that You can not write about Pop not because everything is already written, but because of the fact that Pop is everywhere around You, that everything is Pop, that even You are Pop.

In the dilemma - to admit, to become and to remain Pop and to be a part of the recent culture (to be in the *in* factor) and/or to oppose it (and to stay in the *out* factor) - You are returning to Your vocation and try to find why You are Pop Your self. You stand up decisively, turn towards Your library and, quite unexpectedly, take a glance towards Your discotheque with the worn paper envelope of the LPs. Nostalgically (because You have turned on the compact disc audio system long time ago) explore with the fingers and take out *Izitso* by Cat Stevens [ill.1]. Small, then capital letters of one of the titles of the songs attracts Your attention - *I never wanted TO BE A STAR*. In the moment You are recognizing the trick: Cat was one of the biggest pop-stars of the seventies! You decide to break that hypocrisy, looking for a re-match in the name of Your hurt youth. You are returning to Your working desk, opening that asame *Kunstforum* and on the page 240 finding one of the reproductions on which You recognize the envelope of *Izitso* by Cat Stevens [ill.2]. Intrigued by this coincidence You are returning to the beginning of the text on page 235 and read: Christian Marclay, *Das Cover ist das einzige Visuelle während des Zuhörens - eine Art Haut* ein Gespräch von Sabine B. Vogel. Once more You take a look on the reproduction and You conclude that Christian is quite serious in his collage-play titled *Alma Mia* from 1991: he compiled by overlapping five LP envelopes and he made a cross on which an anthropomorphic figure is 'crucified'. Completely darkened, You arrive to the conclusion that the Cat's tune is in contradiction of Christian's Crucifixion. Thus, You arrive to the contradiction that something has happened with the careless, lucid and radical Pop. You sit affront of Your computer monitor, with the end of the eye picking the time on the digital watch and see that it is almost 00:29 AM July/2/96 and You begin to write Your text.

RETHINKING POPISMS

The recent interactive relation between the art and the popular represents a maniristic phase of the long interlacing of these two phenomena. Founded on the beginning of this century, its developing road is defined by the following tables:

ИЗАМ	ОДНОС	ВЛИЯНИЕ	РЕЗУЛТАТ
art-pop-ism	art for pop	art_in_pop	design
pop-art-ism	pop for art	pop_in_art	art
dis-pop-art-ism	pop-art for pop	pop_art_in_pop	fetish

Table A

ИЗАМ	ОДНОС	ВЛИЯНИЕ	РЕЗУЛТАТ
art-pop-ism	art for pop	pop_in_art	counter-art
pop-art-ism	pop for art	art_in_pop	pro-art
dis-pop-art-ism	pop-art for non-pop	pop_art_out_of_pop	pseudo-committed art

Table B

Consequently:

HYPOTHESIS A - or POPISM a:

from the commercial - into art - towards the commercial¹

HYPOTHESIS B - or POPISM b:

from the counter-art - into art - towards the committed art²

1 The Popism a commences from the presumption that the popular takes the status of the artistic, then that the artistic refers to the popular so that, finally, the artistic terminates into the popular by the dispopularisation-in-the fetish.

The commercial (as an apparatus of the communication of the popular and with the popular) becomes more artistic because of the influence of the art and the artistic shaping on its basic function. The commercial comes to the edge of the functional in this manner. Alexander Rotchenko and Vladimir Mayakovsky (writing the text) in 1925 are working on the commercial for the Tchervonets cigarettes. [III.3] The aesthetisation leads to the result, that the message, which has to be sent, is completely pushed out with the substitution by the visual. However, in this case it is still the matter of selling/buying of the content. The relation [art for pop] appearing here [as art_in_pop] is the essence of the design as a seller of the content.

Thus, art-pop-ism terminates into design.

When the artistic refers to the popular it comes to the usage of the popular signs transformed into the artistic codes. The art comes to the edge of the artistic in this way. Andy Warhol in 1962 prints the *Campbell's Soups* 32 times. [III.4] The presence of the popular leads to the point where the autonomy, as a differentia specifica of the artistic, is completely pushed out with the substitution by the multiplicated popular. The work of art is placed in the position in which it is treated as a commodity so that it is a matter about the selling/buying of the artistic. The relation [pop for art] which appears here [as pop_in_art] is the treatment of the work of art as an artistic commodity.

Thus, pop-art-ism terminates into artistic commodity.

The return of the artistic in the area of the popular, i.e. the commercial (as an apparatus of the status of the popular) does not understand anymore the presence of the artistic shaping, but the art itself as a commercial or quote. The commercial arrives to the edge of its appropriateness in this way. The marketing image of *Absolut Vodka* begun with the quotation of the Warholian syntax, thus the *Absolut Vodka* becomes *Absolut Warhol*, *Absolut Scharf*, etc. [III.5] The popartization of the popular leads to the point where pop-art itself becomes in fact

a commodity, abandoning in the same time the very little of the artistic autonomy it had. In this situation it is not the matter of the content, nor art anymore, but about the selling/buying of the desired. The relation [pop-art for pop] appearing here [as pop_art_in_pop] is the treatment of the popular as a fetish.

Thus, dis-pop-art-ism terminates in fetish.

2 The POPISM b starts from the supposition that the counter-artistic takes the status of the popular, than that the artistic refers to the popular, for the popular in the artistic to end in the dispopularisation-in-the commitment.

The tendentious involving of the popular in the art is a statement about the art itself, the role of the author and the art production. In the case of the Dadaists, Cubists and Cubo-Futurists from the twenties of this century this statement is so rigid that with their counter-artistic statement they are stressing the essence of the art in general. Pablo Picasso in the collage *Guitar, note paper and a glass* from 1912 [III.6] glues an extract of the daily newspaper *Le Journal* on the wallpaper. [III.7] The striking of the elitist character of art has the erasing of this boundary for a goal. High and low art or culture are posted on the same level: their counter-artistic is to become popular-elitist. In this case the popular is the one which gets, and the elite is the one which loses.

Counter-art, because it supports the popular [art for pop], involves the popular [pop_in_art] and becomes Art-pop-ism.

The repeated tendentious involving of the popular in the art is once more a statement about the art itself, the artistic production and the role of the author. In the case of the pop-artists from the seventh decade of this century this statement is rigidly pro-artistic. They regard that the popular may also be used because of its visual fertility. Andy Warhol created 32 canvases of *Campbell's Soups* in 1962 [III.4] because he painted the commercials which existed even before him. [III.8] Nothing is affected with the Campbell's, but one general state of the culture and society is concluded, and the Warholian pro-artistic becomes the imperative in order to be elite-popular. In this case the elite and the popular neither gain nor loose.

Pro-art, because it integrates the elite with the popular [pop for art], involves the popular [art_in_pop] and becomes Pop-art-ism.

The tendentious re-involving of the popular in the art is once more a statement about the art itself, the artistic production and the role of the author. In the case of the recent authors using the pop-art iconography, this statement is rigidly pseudo-committed. Jeff Koons creates in 1986 a cast of a pumping toy (*Rabbit*) [III.9] in stainless steel. The pop-art iconography remains solely on the identificational level: the rabbit with a carrot in its left hand is no more the Warholian cute and carefree Mickey Mouse, but heavy and impersonal sculpture on the perfectly polished surface of which the recipient sees him self - his face becomes the face of the rabbit. Thus, the burden on the committed in the field of the artist is transferred to the free critical filed of the recipient. In this case the elite and the popular do not exist anymore.

Pseudo-committed-art, because of the use of the pop-art for the non-artistic purposes [pop-art for non-pop] guides the popular [pop-art_out_of_pop] and becomes Dis-pop-art-ism.

8:53 AM July/2/96. In the moment when You have written the last word, You recognize that outside Your window it is almost a Day. Only one word, however, finally calms You down

Dis-Pop-Art-Ism

You are turning Your view towards the envelope of the LP and in the same time think of Christian: the presence of the popular in his work definitely lost any sense and meaning of the popular.

Alma Mia talks to You about one simulacra in which the popular appears and in which it disappears.

Bibliography:

Art & Pop & Crossover, Bianchi, Paolo (ed.), *Kunstforum* 134/1996, 50-250.

Faetherstone, Mike: Globalizing the Postmodern, in: *Undoing Culture. Globalization, Postmodernism and Identity*, Sage Publications, London 1995, 73-85.

Gäbler, Suzi: Dancing with Baudrillard. Postmodernism and the Deconstruction of Meaning, in: *The Reenchantment of Art*, Thames & Hudson, London 1993, 29-40.

id.: Connective Aesthetics. Art After Individualism, in: *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, (Suzanne Lacy, ed.), Bay Press, Seattle - Washington 1995, 74-87.

Lucie-Smith, Edward: Pop Art, in: *Concepts of Modern Art. From Fauvism to Postmodernism*, (Nikos Stangos, ed.),

Thames & Hudson, London 1994, 223-238.

id. *Art Today*, Phaidon, London 1995. Tschumi, Bernard: De-, Dis-, Ex-, in: *Remaking History*, (Barbara Kruger & Phil Mariani, eds.), Bay Press, Seattle 1989, 259-267.

Variedoe, Kirk: *A Fine Disregard. What Makes Modern Art Modern*, Harry N. Abrahams Inc. Publishers, New York 1994.

id. & Adam Gopnik, *High & Low. Moderne Kunst und Trivialkultur*, Prestel Verlag, München 1990. Вилић, Небојша: Констативна критика, *Културен живот* 7-8/1995, 11-16.

translated by N.Vilic



Антони Мазневски

Инсталацијата *The End* на Антони Мазневски е минимално, крајно редуцирано дело. Составена е само од зборови: од зборот *The End* (црни букви со полни волуменски монтираани на сид) и зборови директно отпечатени на сид како речничко толкување на *The* и *End* (на одредениот член *The* и зборот *End* - на неговото именско и глаголско значење). Вака концептираната инсталација, како текстуално пробивање и осмислување на просторот, не ја повикува аналитичката концетрација на вербалното значење, ниту ја мобилизира длабинската археологија на мислата, ниту пак иницира дијалог и расправа. Едноставно зборовите се тука, употребени така како што би се употребил било кој друг материјал за да се вообличи "претставата", да се артикулира сопствениот уметнички исказ. Ваквата постапка на Мазневски е дел од неговата ликовна "страте-

гија": уметноста да не се сфаши како привилегирано подрачје на знаци и симболи, туку како подрачје отворено за најразлични поттици, рефлексии, интеракции на уметничкото и неуметничкото, медиумот на уметноста и другите медиуми, пред се, оние на масовната култура. А, бидејќи денеска на нивото на масовните комуникации се случува лингвистичката порака да е присутна во секоја претстава како назив, наслов, филмски дијалог... (за што Барт укажа во текстот "Реторика на сликарството"), се чини сосема логично што изборот на Мазневски е зборот: вербалната, текстуалната инстанца на нашето секојдневно опкружување. Од непрегледниот лавиринт на зборови што секојдневно не опседнуваат од ТВ экраните, Мазневски со една дишановска луцидност извлекува само еден збор: *The End*. Оставен најнапред да функционира во сопствениот

контекст, ТВ экранот, сега истргнат од него и пренесен во контекстот на Музејот зборот веќе не го фокусира истото значење: тој и понатаму го содржи но сега растргнат меѓу многуте други можности и комбинации. Извоен, фиксиран зборот функционира како еден вид катализатор на тотален амбиент, на простор во којшто треба да се впише не само погледот, туку и читањето.

Едно можно читање: читањето на прикаската за Крајот (*The End*).

Во ТВ медиумот прикаската за Крајот никогаш не престанува, туку секогаш се повторува и тоа до бескрај. Зашто, како што вели Челант, экранот живее од сеќавањето и повторувањето. Оттаму и ирониската конотација на Крајот како бескрај. Крајот што секогаш имплицира нешто значајно, темелно, последно во медиумските и техно-

лошките игри на денешнината го превртира тоа значење. Крајот или Големото Очекување е, всушност, само празното место на непостојаните и краткотрајните средби на појавувањето на "смислата".

Или, прикаската за Крајот на Големите Нарации. Реферирајќи на семантичките и лингвистичките парадигми на културните феномени на нашето време, овој исказ артикулира и една иронична и луцидна реторичност што си поиграува со некои општи места како што е Нарацијата за Крајот: Крајот на историјата, Крајот на уметноста, Крајот на модерната...Крајот на илузите.

Овие можни читања се провоцирани од церемонијалната атмосфера во која зборот функционира: издавен, дистанциран, "овковечен" во сопствената разлика.

Лилјана Неделковска



Antoni Maznevski

Antoni Maznevski's installation *The End* is minimalist, a highly reduced work. It consists of words only: of the expression 'The End' (solid black letters mounted on a wall) as well as words directly printed on a wall as vocabulary definitions of 'the' and 'end' (the definite article 'the' and the word 'end' in its meanings as a noun and verb). The installation conceived in this way, as a textual occupation and utilization of space, does not invoke any analytical concentration of the literal meaning, it does not mobilize any in-depth archaeology of thought nor does it initiate a dialogue or debate. The words are simply there, used such as any other material would be used in order to form the 'representation', to articulate one's own artistic expression. This approach of Maznevski's is part of his artistic 'strategy': not to understand art as a privileged area of signs and symbols, but as an area open to different stimuli, reflections, interactions of the artistic

and non-artistic, to the medium of art and other media, above all, to those of mass culture. And because today, at the level of mass communication, it occurs that the linguistic message is present in any representation as a name, title, film dialogue... (as Barthes has pointed out in his text 'The Rhetoric of the Image'), it seems quite logical that Maznevski has chosen the word: the verbal, textual instance of our everyday surroundings. From the vast labyrinth of words which bombard us daily from the TV screen, Maznevski has drawn, with a Duchamp-like lucidity, a single expression: *The End*. First left to function in its own context, on the TV screen, and then taken from there and moved into the context of the Museum, the expression no longer emanates the same meaning: it continues to contain that meaning, but is also torn between the many other possibilities and combinations. Separated and fixed, the

expression serves as a kind of catalyst in a total environment, in a space where not only observation but also reading should be imprinted.

Here is a possible reading: the reading of the story of *The End*. In the TV medium the story of *The End* never ends, but is always and endlessly repeated. For, as Celant would say, the screen lives on memories and repetition. Hence the ironic connotation of *The End* as endlessness. *The End* which always implies something significant, essential, the most recent in the media and technology games of the present, has altered its meaning. *The End* or the Great Expectation is indeed merely the empty space of the inconstant and brief encounters in the appearance of the 'sense'.

Or the story about the *End of the Great Narratives*. Referring to the semantic and linguistic paradigms of the cultural phenomena of our age, Maznevski

also articulates an ironic and lucid rhetoric which plays with certain general concepts such as the *Narrative of the End*: the *End of history*, the *End of art*, the *End of modernism*... the *End of illusion*.

These possible readings have been instigated by the ceremonial atmosphere in which the expression operates: separated, detached, 'immortalized' in its own difference.

Liljana Nedelkovska
Translated by Filip Korzenski

Антони Мазневски, *The End*,
1966, инсталација,
Музеј на современата уметност, Скопје;
фото: Марин Димески
Antoni Maznevski, *The End*,
Installation view,
Museum of Contemporary Art, Skopje;
photo: Marin Dimeski

ЗА ПРОМЕНАТА

Тадеуш МИЧКА

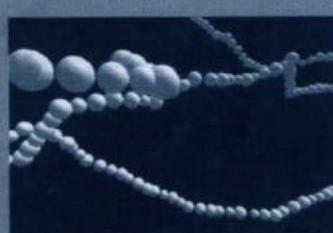
ВО КОМУНИКАЦИИТЕ

ВО МОДЕРНАТА КУЛТУРА

(СКИЦА
НА
ИСТРАЖУВАЧКИТЕ
ПРОБЛЕМИ)

Една од типичните одлики на културата на крајот на 20-от век е се поголемиот број можни видови комуникација, главно како последица на брзиот развој на аудио-визуелните техники. Нема сомневање дека денес можеме целосно да се согласиме со Марила Хопфингер која во 1985 година запиша: "Аудио-визуелноста стана, или подобро речено, има претензии да стане, основа во ориентацијата на учесниците во модерните времиња, како и доминантен начин на артикулирање на културата"¹. Авторот го формулираше ова тврдење врз основа само на театриските, филмските и телевизиските дела и човечките односи во тоа време. Таа не спомна ниту една од технологиите на аудио-визуелни комуникации кои - како што смета Жерар Роле - очигледно го отвораат патот кон една нова утопија². Хипотезата што ја изнесе овој истражувач во една книга од 1988 е поконтроверзна, но воопшто не ѝ недостигаат вистинските поенти. Таканаречените нео-медиуми, мултимедиуми и метамедиуми, им даваат на луѓето неколку видови можности за менување на нивните традиционални начини на комуницирање и за надминување на досегашните граници во стекнувањето знаења; уште повеќе, тие ги наведуваат да го сторат покму тоа и,накрај, во голема мерка

Navigating the world via the eye movements



Сеико Миками, Морфогенска супстанца виа трепкање на очите, VR инсталација, Art Lab, Токио 1966
Seiko Mikami, Morphogenic Substance via Eye Tracking, VR installation, Art Lab, Tokyo, 1966

влијаат врз начинот на кој луѓето ја замислуваат идната на својата земја, на својот континент и на самиот свет. Со никаков особен ризик, состојбата на модерната култура може да биде единствено именувана со терминот "технопол" (како што тоа го прави Нил Постман), зашто новите технологии вистински ја менуваат состојбата на човечкиот ум и карактерот на традиционалните симболи - преку "средствата" за мислење, кога културата бара помош во техниката, пред се во аудио-визуелната³.

Ги цитирав зборовите на еден автор кого главно го фасцинираат репродуктивните техники, и само го наспомнав малку изненадувачкиот правец во кој се насочени размислите на францускиот истражувач кој се занимава со опишување и толкување на електронските слики, како и идејата на американскиот теоретичар на социјалните комуникации кој укажува на "капитулација на културата пред технологијата" зашто, според мене, нивните стојалишта ги означуваат главните гравитациони точки во разгледувањето на аудио-визуелноста. Многу богат репертоар на начини на комуникација кој, меѓутоа, целосно не соодветствува на ниту еден теориски модел што би бил секогаш заснован врз укажување на релативно добро-утврдени елементи. Неговата многу динамична природа и сфера на неговото дејствување може прилично точно да се утврдат само ако се откажеме од создавање некаков идеален тип на истражување и ако го замениме со една скала што ќе го илустрира видот на многу-аспектниот и динамички феномен што постои во реалноста и што се наоѓа меѓу двете спротивставени крајности: од една страна - најшематските форми на традиционалното аудио-визуелно комуницирање, и, од друга, неограничена сло-

бода на соговорниците кои учествуваат во процесите на комуникација.

Предмет на моето разгледување е токму комплексноста на промените кои се почетоците може да се сретнат во човечкото комуницирање, меѓу луѓе кои се помалку или повеќе изложени на притисокот на аудио-визуелноста. Во средиштето на моите интересирања се стратегиите на дејствувањето, што значи претворање на традиционалните стилови на комуницирање (кои денес имаат еден речиси нормативен статус) во импревизирани (многу неограничени и тешко предвидливи); барем засека, тие ги сигнализираат особените насоки на промените што се пројавуваат во процесите на размена на информации во речиси сите сфери и полиња на животот на човекот. Трансформациите за кои ќе говорам не се довршени и нивниот развој не е само условен од технологијата, туку е и строго одреден од експанзијата на амбивалентноста и интертекстуалноста (Зигмунт Бауман го гледа како бескрајно сложено преплетување на заемни односи меѓу текстовите, нивна бесконечна "конверзација" која нема изглед да достигне определена точка ниту пак да најде едно општо место каде што да застане⁴. Со други зборови, условите што ги придржуваат промените во комуникациите за кои ќе говорам не ми дозволуваат да ги разгледам од сите аспекти; затоа ќе се обидам само да најдам аргументи кои ќе посведочат за веродостојноста и вистинската природа на истражувачките идеи што ги истакнува Паоло Видали во неговата книга *Искуства и комуникации со новите медиуми*⁵.

Јас ќе ја променам значенската сфера на некои термини што ги употребува италијанскиот истражувач за да ги дефинира просторните дискриминанти на виртуелната реалност, зашто би сакал да ги разгледам како извесни

карактеристики на "комуникациските поместувања" што доминираат во целокупната аудио-визуелна култура. Мислам дека токму поимот "комуникациско поместување" се чини најсоодветен кога се говори за центарот на промените типични за однесувањето на испраќачите и примачите.

Вниманието на истражувачите што се занимаваат со аспектите на комуникациите на културата на крајот на 20-ти век не случајно се повеќе се свртува кон виртуелната реалност, која за мнозина е се уште недофатна, но која има претензии да ги вклучи во себе техниките и енергиите на речиси сите досегашни форми на комуницирање. Длабоко вкоренета во јазичната традиција, иако самата ја намалува важноста на природните јазици, таа црпи уште повеќе од знаењето организирано со динамичните иконични јазици и сетилните контакти. Таа задржува и некои особености на традиционалните аудио-визуелни медиуми, меѓу кои се филмот и конвенционалната телевизија, но самата е врвно достигнување во развојот на една синтеза на новите медиуми (како, на пример, неотелевизијата, SAT и High Definition TV, медиумите за оптичка меморија, CD-ромовите, видеотелефонот, телевидеото или телефонот); покрај тоа, таа користи најмодерни средства за произведување и пренесување на информации, на пример, целиуларни телефони, ласери, оптички влакна, интерактивни оптички дискови, т.н. паралелни градби и дво- и тридимензионални моделизации. Значи, гледаме дека виртуелната реалност во себе интегрира неколку традиционални стратегии на комуницирање, но пред се ги наведува нејзините корисници да импровизираат во своето примање-пренесување кое многу се оддалечува од општите шеми и обичаи.

Сепак, не можеме детално

да ја описеме човековата активност во која тој, заедно со компјутерот, создава виртуелна реалност, ниту пак постоенето во него, зашто ова се проблеми што се уште не се дел од вообичаеното секојдневно искуство. Виртуелната реалност не е целосно оформен феномен и се уште не знаеме се за неа. Но оние VR форми што спаѓаат во доменот на експериментот или се резултат на креативноста на уметниците (на оние уметници што го прифаќаат овој вид видео-уметност), се чини се соодветна точка на гледање во проучувањето на промените што се случуваат, и тоа не само во аудио-визуелните комуникации. Истражувачите најчесто го замислуваат светот за кој говорат како свет чија главна одлика е можноста да се демонстрира неговиот механизам на откривање и неговиот сопствен симиларум. Меѓутоа, од диспутот меѓу нив произлегува една визија за реалноста која има неколку утврдени одлики и таквата реалност може да стане (и станува) реална во содејството на човекот и машината. На овој начин комуникацијата, на која се чини ѝ недостига референцијална функција, заживува, или барем во голем степен ги заслабува и ги потресува традиционалните типови на односи, за кои говори Jakobson, меѓу испраќачот, пораката и примачот⁶.

Сфаќајќи дека виртуелната реалност не постои физички туку, бидувајќи во неа, човекот доживува некои "реални" реакции (на пример, физиолошки, тој може да извршува реални задачи) - па така значи вистински постојат ефекти од дејствување на човекот - мораме да ја земеме предвид и можноста дека постои комуникација која подрива барем едно од основните онтолошки правила: правилото на дискрепанција. Како што знаеме, тоа означува недостиг на идентитет меѓу различни суштества. Затоа кога се размислува за еволу-

цијата на човечките комуникации виртуелната реалност (односно светот заснован на нешто што јас го нарекувам "онтолошко поместување") би требал да стане многу важна референтна точка⁷.

Лесното прифаќање на новиот медиум ни докажува без ронка сомнеж дека човекот го возбудува алтернативниот свет на доживувања. Виртуелната реалност се уште е експеримент или сон на мал број луѓе. Најчесто ја среќаваме при читање научна фантастика или кога гледаме некаков научно-фантастичен филм, но нашето виртуелно искуство станува се побогато во секојдневната практика во комуницирањето, која е стриктно поврзана со напредокот на аудио-визуелните и медиумските средства во културата (кое, меѓутоа, не наведува постапно да ја прифаќаме виртуелната реалност). Но човекот веројатно никогаш нема да ја дОСТИГНЕ оваа цел зашто, како што мисли Г.Агамбен, крајот на искуството ќе значи созревање⁸. Човекот очигледно не престанува да размислува за ангажираното искуство, но веднаш сфаќа дека по својата природа тоа е бескрајно; тоа е нешто врз што човек може да работи, да го зголеми или дури и да го освои, но едновремено тоа е нешто што никој не може целосно да го поседува. И во овој факт нема ништо лошо, зашто не можеме ниту да претпоставиме дали навистина заслужува да се следи овој напредок во човековото сознавање. Секако, кога виртуелната реалност конечно ќе биде достигната, таа ќе донесе реални опасности за човекот, факт што сега-засега не се сфаќа сериозно и кој само авторите на антиутописки дела се нафаќаат да го конкретизираат⁹. Многу ни е полесно да замислим, како повородостојна и повеќејдатна, една верзија на реалноста како "видеодром", отколку како онаа што ни ја претставува Давид Кронен-

берг во сликата насликана 1982. Штотуку научивме дека човекот може да страда од "екранска болест" која го претвора во суштество на кое му е неопходен компјутер и "show-drug" за да постои, и кое не прави никаква разлика меѓу симулираниот свет и реалноста.

Во 20-от век човекот веќе долго време длабоко ги доживува, во термини на класичните форми на комуникација, "соништата" што филмските и телевизиските творци ги претставуваат на еcranot, на тој начин надоместувајќи ја желбата да создава и да постои во еден алтернативен свет. Теоретичарите на културата кои внимателно го следат комуникациското поместување во репродуктивната природа на овие медиуми, го нарекуваат овој вид искуство "илузија за реалноста"; таа беше заснована врз симултаното доживување на сличноста на филмовите со реалниот живот и развивањето на свеста дека тие, во суштина, не се исто. Но во мигот кога кинематографијата беше доведена во ситуација да мора подоследно да се натпреварува со новиот медиум, филмските теоретичари решително ги изразија своите сомневања за постоењето на "екрански аналогон на реалноста", истовремено признавајќи извесни комуникациски реакции на гледачот. Жан Луј Бодри, на пример, запиша во 1975 година дека во киносалата филмовите се приемаат како реални, иако постојат само благодарение на посредничката природа на перцепцијата¹⁰. Тој тврди дека филмот ја репродуцира илузијата за стварноста, па така го предизвикува таканаречениот "филмски ефект", но тој се постигнува на сличен начин како и импресијата за реалноста што ни ја дава сонот; јасно може да се види дека по се изгледа онаа најважното во филмот е симулирањето на дејствувањето на субјектот, "позицијата на субјектот, но не и на реалноста"¹¹.

Од неговите размислувања станува јасно дека и покрај се комуникациските реакции на оние кои минувале низ кинематографскиот чин на размена на информации се од многу традиционален карактер, иако не биле засновани врз заедничко искуство. Меѓутоа, тоа имало и се уште има посебна природа, речиси "слична на свеченост" (ова го потврдува особеното место каде што се врши восприемањето и одредените услови на неговата изведба), но начинот на кој испраќачите и гледачите ги сфаќаат знаците од еcranot се уште помага знаците да си ја задржат својата референцијална функција. Начинот на кој дејствува ова го опиша детално (иако низ многу метафори) Ролан Барт во есејот насловен *Au sortant du cinéma* (1975). Тој сфаќа дека филмската слика го заробува гледачот со својата сличност со реалноста како и со својата моќ да дејствува, но истовремено му дозволува да го фасцинира амбиентот во кој се јавува филмот - значи, внатрешноста на киносалата¹². "Тоа се случува како да имам две тела," вели тој, "едно нарцисоидно чиј одраз се губи во малечкото прирачно огледалце, и едно измамничко тело подгответо да направи фетиш не од самиот филм туку од се она што го трансцендентира: звукот, просторијата, црнилото, темна маса од други тела, зрак светлина, влез, излез; накусо - за да ја задржи дистанцата, да се оттргне" - тоа тело го усложнува 'односот' со 'ситуација'. Ова е она од што јас се дистанцирам во однос на филмот, и ова е - на крајот на краиштата - она што ме плени; хипнотизиран сум од дистанцата; и оваа дистанца не е од критичка (интелектуална) природа: Ова е (ако може да се каже така) љубовна дистанца [...]"¹³.

Но Барт исто така ги опишува, во многу бои и прилично внимателно, условите во кои постои телевизијата. "Приспомнете си го спротивното

искуство со телевизијата," пишува тој, "која исто така прикажува филмови, но на која и недостига секаква фасцинација: црната боја е никаква, анонимноста е здрава, просторот е познат и поделен (со мебел, добро-познати предмети) [...] невозможно е да се постигне еротска природа на просторот: Телевизорот не заробува во Семејството и телевизијата станува предмет во домашинството, слично како огништето над кое висеше заедничкиот котел."¹⁴ Од понапред реченото станува очигледно дека за телевизијата можеме да зборуваме како за профаниран медиум зашто нејзе не ѝ треба сопствено заштитено место за во него да дејствува. Но кога меша и обединува различни текстови и жанрови, телевизијата ја разводнува референцијалната природа на прикажаниот свет, иако едновремено на гледачите им нуди слики засновани врз воспитен модел на раскажување на приказна, како и во форма на планирана програма која внесува извесен ред во реката информации¹⁵. Но во таква ситуација гледачот може да го збогати своето поново искуство во комуницирањето и да го изрази својот став кон она што се прикажува на еcranot користејќи ги за таа намена копчињата со кои може да ја менува програмата или да го исклучи телевизорот. Гледачот може да се однесува, и обично се однесува, како потрошувач.

Репертоарот на можните начини на однесување на гледачот е уште побогат во ерата на нео-телевизијата која пред се, според Ф.Касети и Р.Один - се претвора во нешто вообичаено, благодарејќи на силните врски со електронските медиуми¹⁶. Преовладуваат модели на комуникација кои ја засилуваат активноста на испраќачите и на примачите која е во поддржкот на "заедничка гозба"; овие модели се подложени на ритамот на секојдневието и се движат кон

бескрајната и неограничена река слики која секако одново и се посилно ја менува комуникациската природа на традиционално сфаќената референцијална функција.

Нема никакво сомневање дека нео-телевизијата ја профанира речиси целокупната сфера на претставување што е специфична за кинематографијата и што се уште постои во традиционалната телевизија. Ова го засилува процесот на заматувањето на границите меѓу сликите и самата стварност. Оваа склоност и дискреционен карактер на телевизискот медиум кон онтолошки "поместувања" ги наведуваат испраќачите и примачите да го ограничат репертоарот на традиционалните начини на комуникаирање и да ги заменат со поспонтани и поимпровизирани начини на однесување. Исто така, се чини дека и поврзувањето на телевизијата со компјутерите придонесува за овој процес, затош на гледачите им се овозможува да учествуваат во процесот на обединувањето на сликите од екранот со реалноста, а ова е нешто што денес се повеќе се користи во т.н. "игри со имагинацијата" (што продолжуваат долго откако ќе се исклучи телевизорот). Симулациите на аудио-визуелниот свет почнуваат да преовладуваат и во телевизиските реклами.¹⁷

Меѓутоа, тешко ќе се согласиме со Жан Бодријар кога тврди дека сликите од телевизијата и вистинскиот свет немаат различни онтолошки позиции, така што веќе не може да се сфаќаат како две различни нешта. Според него, денес луѓето живеат во ера во која доминира симулакрумот¹⁸. Оваа идеја исто времено се однесува и на оригиналот и на репродукцијата - на сликата и на предметот.

Мислам дека овде не би трбало толку да зборуваме за симулакрумот туку за претераното производство на ам-

биваленција. Зигмунт Бауман го согледува овој феномен од вистинскиот агол кога вели: "Амбиваленцијата се повеќе сешири место да се намалува.", "[...] тоа е синдром на недостиг на сегрегирачка функција што би требало да ја врши јазикот," "[...] Тоа е полисемија, когнитивна дисонанца, некохерентни дефиниции, случајни тврдења, на слојување на контрадикторни значења во еден свет на внимателна класификација и фасцикли; тоа се алтернативите за модерниот ум[...], "[...] Токму поради самата модерност чинот на средување е претворен во произведување на амбиваленција [...] и [...] Постмодерната е модерна која учи за сопствената невозможност, [...] во која "слободата главно се ориентира кон избирање потрошувачка"¹⁹. Покрај тоа, во ерата на нео-телевизијата амбиваленцијата стана приватна, таа е пренесена од сферата на јавното во сферата на приватното, што конечно предизвикува екстремна промена во однесувањето на учесниците во чинот на комуникацијата. Испраќачот се повеќе се заменува со експерт, значи доверлива личност која се обидува да ги разбере најличните мисли и желби на други луѓе, а примачот станува пред се потрошувач кој бара партнер и кој не поседува ништо освен пари²⁰.

Особено важен ни се чини фактот дека експертот честопати останува безимен/а, а потрошувачот го/ја "персонализира" според своите потреби. Експертот веќе не сака да биде традиционален партнер, и токму затоа примачот/потрошувачот мора да се задоволи со второкласна комуникација, и да почне да "живее преку посредници" (со што, пак, се повеќе "слабее" суштината на пораките, а свеста се насочува кон нумерички вредности).

Цанфранко Бететини ја опиша карактеристичната ситуација во која аудио-визуелна

та култура се најде во почетокот на 80-те со следните зборови: 'Кинематографијата' традиционално беше феномен на масовната култура типичен за очигледната одвоеност на процесите на производството и потрошувачката, но пред се, на одвоеноста меѓу ритуалната 'ориентација кон текстот' и различните форми на презентирање. Тоа беше место каде што се јавуваат парчиња уметност, како 'филмови', жанрови, автори, школи; место каде што се развиваше дискурсивната практика секогаш укажувајќи на одреден извор, одредена стратегија во комуникацијата, одреден производ што ги определува границите на текстот и одредена, добронагласена, интенционалност. Киното беше секогаш место каде што доминираше фикција, обично наративна. Денес оваа општествена привилегија на кинематографијата [...] како да се губи и се разлеви во една мрежа од информации и пораки што веднаш се пренесуваат; се разлеви благодарение на достигнувањето на реалноста [...] Имајќи го сето ова предвид, кога се обидуваме повторно да го дефинираме општественото место на кинематографијата, како и услугите што ги пружа во комуникациите, мораме најнапред да ја дефинираме културата на новиот гледач и новото значење на зборот "публика", кој често се користи со подзначење "толпа"; мора да се најде поединечниот субјект и тој да се описе како 'корисник' - значи мора да се истакне неговата особена креативна активност"²¹. А, кога говориме за културата на гледачот, не смееме да заборавиме дека тој е или може симултано да биде и љубител на филмската уметност, гледач, потрошувач на нео-телевизијата, корисник на видеоапаратура, аудио-визуелни компјутерски игри и различни други видови електронска техника. Со други зборови, тој во голема мерка го има збогатено својот репертоар

на начини на комуникаирање. Ослабнувајќи ја својата интелектуална активност тој своето внимание главно го свртел кон сетилната активност²² и почнал да персонализира и електронски партнери. Искористувајќи ја слободата што му ја дава испраќачот (експертот) во своите очи пораснал до доминантна личност во комуникацискиот поредок.

Некои истражувања засновани врз следење на новите комуникациски активности на потрошувачите резултираат во хипотезата дека заедно со развојот на новиот медиум дошло до зголемување и на факторот на екстернализација на културата. Во суштина, проблемот не е толку лесен како што изгледа на прв поглед. Се врши се поголема едностррана субјективизација на однесувањето на потрошувачот за сметка на деперсонализација на другиот, во минатото поважен или барем еднакво важен партнер (испраќачот) што придонесува за раширеноста на склоноста комуникацијата да се претвори во авто-комуникација²³. Ова може лесно да се забележи ако го набљудуваме однесувањето на примачите на "производите" на нео-телевизијата, и особено корисниците на компјутерските игри. Секако постојат голем број игри што користат иконични, вербални или наративни шеми позајмени од спортот и друштвениот игри, или што имитираат разни професионални методи на работа заедно со утврдени уметнички структури; ова значи дека секогаш постои програма на дејствување (во форма на код во меморијата на компјутерот) која примачот го наведува да повторува барем еден традиционален жанр - клише. Играчот не сака што може да игра "со слики" туку може и да го внесе својот ментален поредок во заплетот. Но во таквите ситуации речиси секогаш се гледа еден лудички аспект. Немањето друга личност го олеснува претворањето на кому-

Installation

この作品では、人間の身体の断片である「視線の動き」という情報が、仮想の3次元空間(X,Y,Z座標)上の軌跡という形態への情報交換によってリアルタイムに生じるモレキュラーの生成や変化を、体験者が自分の視線のみで仮想空間に入りこんでいくことによってリアルに体験する。

周囲の観客は、体験者の見ている映像を壁面のプロジェクションで見ることができる。別のR状の壁面には、視線によって生成される連續形態の映像だけが投射されている。このプロジェクションは、体験者の視線の動きの方向に即時連動し、遠隔操作されて動かすようになっている。

This work focuses on the transformability and morphoses of molecular structures and movement. The viewer experiences a virtual world created and manipulated by the participant's eye movements. These movements, part of the physical makeup of a human, are transformed into data that represent the viewer's location within the 3-dimensional space; therefore real-time change and generation occur within the virtual world. The audience can watch project images that show what the participant is viewing. Another projection system acts as a telepresence, recording the newly generated molecules. This projector tilts and pans according to the participant's eye movements.



Сеико Миками, Морфогенска супстанца виа трепкање на очите, VR инсталација, Art Lab, Токио 1966
Seiko Mikami, Morphogenetic Substance via Eye Tracking, VR installation, Art Lab, Tokyo, 1966

никијата во игра што нуди забава. Луѓето секако подеднакво уживаат во забавата како и во комуницирањето, но нема никакво сомневање дека потрошувачот не може ефикасно да ги оствари двете сфери наеднаш.

Потрошувачот постојано учи забележувајќи и достигнувајќи повисоки степени на промени во изведбата, но тоа го прави во ситуација што е се послична на еден вид "затворена комуникација" -

значи комуникација која го лишува човекот од можноста да има увид во тоа дали "разменувањето" на информациите е воопшто соодветно на нешто.

Паоло Видали (како што спомнав понапред) насочувајќи го своето внимание кон виртуелната реалност укажа на три основни, просторно условени типови на однесување на човечкото суштество што учествува во такви експерименти²⁴. Според мое

мислење сите типови (освен последниот) и ден-денес го карактеризираат - меѓутоа во различни степени - ставот на секој примач на аудио-визуелни слики. Значи, заслужува од поблиску да се разгледаат некои "поместувања" во комуникациите што се чини доминираат во современата култура.

Првото поместување е предизвикано од оддалечувањето од "читачкиот" вид на скротување на светот, и при-

ближувањето кон "пловењето" во него. Потрошувачот се поретко доаѓа во допир со реалноста која има одлики на класичен текст. Се разбира, таа се уште постои како јазичен објект, се состои од ограничени дискурзивни секвенции и има длабока структура заснована врз специјална програма (направена од "испраќачот"). Но идентификувањето на значењето не секогаш му го отвора на примачот патот до конкретизацијата на нејзината

структурата и до сфаќањето на правилата според кои се поврзани одделните елементи. Со други зборови, текстовите како постојано да се дезинтегрираат и разложуваат, тие единствено "се расипуваат". И токму затоа - како што со право тврди италијанскиот теоретичар на културата - тешко е да се прифати дефиницијата за "читањето" што ни ја даваат Ролан Барт и Андре Компањон, зашто таа се заснова врз претпоставката дека способноста за примање драстично се зголемува. Авторите сметаат дека "способноста да се чита значи, во суштина, способност да се прочита реченица: Ако некој прочита и разбере една реченица, тој може да го прочита и се она што следи."²⁵

Во аудио-визуелната комуникација способноста за разбирање на дел од текст (кој може да се третира како еквивалент на една реченица) постапно станува се по-малку важна. Во 1987 година Ваневар Буш, Тед Нелсон и Даглас Енгелбарт предложија да се користи терминот "хипертекст", кој се однесува на светот кој не може да се чита (значи, кој не минува низ процесот на "читање" бидејќи е нешто сосема поинакво од традиционалните јазични и сликовни форми). Таквиот свет ретко е подреден во согласност со правилата на линеарноста, ретко има структура составена од секвенци, која многу често е отворена за еден вид толкување што личи на "разгранетите" когнитивни процеси. Нема сомневање дека ова е спорна идеја, иако ги опфаќа промените што се случуваат во комуникациско-то однесување на лубето, и на експертите и на потрошувачите, што ги ограничуваат нивните способности само да читаат и едновремено развиваат кај нив способност што им овозможува да пловат - значи постојано да ја менуваат структурата на "хипертекстот".

Второто поместување се засновува врз заменувањето на трансмисијата на информациите со интерактивни перформанси. И во тоа нема ништо изненадувачко, пред се, затоа што денес сликите (световите) почесто од кога и да било порано, се создаваат како резултат на обединување на човечко суштество и машина. Покрај тоа, општо е прифатено мислењето дека трансмисијата била погрешно толкувана како ефикасно пренесување на информации. Всушност, ниту средствата за трансмисија, ниту самата трансмисија или - конечно - информацијата никогаш не биле инструменти што му помагаат на испраќачот да го потчини примачот. За ова говореа, уште во 1949 година, Шанон и Вивер, основачите на математичката теорија на комуникациите; тие напишаа дека "терминот 'информација' всушност не го означува она што некој реално (ефективно) го вели туку се однесува на она што некој има намера да го каже. Ова значи дека информацијата е известна проценка на нечија слобода на избор достапна при одбирањето на формата на пренесување"²⁶. Извесна слобода во избирањето секогаш му била достапна и на примачот, како што често истакнуваат лингвистите; според нив, освен во случаи кога истражуваат е заинтересиран за денотативната функција на јазикот, јазикот се третира како средство за пренесување на информации. Кога ќе се докаже дека тој има конотативна природа - тогаш може да се рече и дека нема безбедна граница во пренесувањето на една идеја од оној што говори до оној што слуша. Во суштина, намалувајќи ја амбиваленцијата на зборовите на говорникот и самиот слушател ја создава пораката. Од понапред изнесените размислувања може да се види дека трансмисијата секогаш била одредена од различни интеракции. Но денес сферата на интерактивни однесувања зазема поголемо место во самата

трансмисија.

Интеракцијата може да се гледа како постапка на приспособување на лубето кон медиумите. Многу често таа е сфатена како размена на информации меѓу човекот и машината при што првиот може да ги модифицира податоците што му доаѓаат, а двајцата "соговорници" (компјутерот и човекот) може да се прекинуваат еден со друг²⁷. Најсфатливата дефиниција на овој поим ја предложи Ж.Бодријар и со тоа отвори едно широко подрачје за разгледување на суштината на деперсонализирачкото комуникациско дејствување. Францускиот истражувач на културата со мачнотија забележува дека "човечката интеракција се претвори во интеракција на екрани".

Третото комуникациско поместување се засновува врз замената на примањето со постоење во самиот аудио-визуелен свет што го создале човекот и машината. Според Бодријар, овој феномен веќе стана возможен. Јас лично мислам дека него може да го доживеат (засега?) само оние што длабоко навлегле во виртуелната реалност и дека природата на поместувањето зависи од тоа колку "длабоко" нурнале. Како што велат специјалистите, на виртуелната реалност можеби й недостига гравитација, законите на Евклидовата геометрија, и таа не може вистински да ги привлече сетилата на човекот (одвај малку е поврзана со сетилото за мирис, а сетилото за вкус воопшто не го привлекува). На човекот што постои во ваков вид кибер-простор и не му се потребни традиционалните вештини на восприемање, зашто нему му е поважно само да "биде" на известно место и светот да го набљудува одвнатре.²⁸ Се разбира, виртуелната реалност не гради никакви нови реални места, туку човекот што постои во неа се однесува како такво некое место да било навистина создадено,

зашто "таа ги пренесува учесниците во неа среде самата информација [...] Чувството што се восприема додека се примаат сликите станува чувство како да сте на некое одредено место"²⁹.

Комуникациските поместувања што понапред ги описав секако не ги исклучуваат од современата култура елементите како што се читањето, трансмисијата и рецепцијата. Па сепак, тие го посведочуваат фактот дека еволуцијата на основните видови комуникација меѓу лубето го достигнале степенот кога го губат своето дотогашно значење, а во иднина може да ја загубат (?) и својата првобитна намена. Мене ми се чини најважно дека дури и денес промените во подрачјето на човечките комуникации силно влијаат врз заедничките задачи и ги утврдуваат аудио-визуелните навики во сите сфери на секојдневниот живот, како и во целокупната современа култура.

Превод од англиски
Љубица Арсовска

²⁵M. Hopfinger: Kultura współczesna - audiowizualność (Модерната култура - Аудиовизуелност)
Варшава, PIW 1985, с.58.

Историски опис на конфронтацијата на зборовите и сликите, која го предизвика синдромот на аудиовизуелната култура, е даден во една друга книга од истот автор, насловена O roli slowa i obrazu. W laboratorium sztuki XX wieku (За улогата на зборот и сликата. Во лабораторијата на уметноста на 20-от век) Варшава, PWN 1993.

²⁶G.Raulet: *La nouvelle utopie. Signification sociologique et psychologique des nouvelles technologies de communication.* Во: E.Cherki, M.Guillaume, G.Raulet: *Les teletechnologies. Signification sociologique et philosophique.* L'Arbresle, Centre Thomas More, 1988, с.37-65.

²⁷N.Postman: *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology.* New York, 1992 / Н.Постман: Технопол. Капитулација на културата пред технологијата. Њујорк, 1992.

²⁸Z.Bauman. *Philosophical Affinities of Postmodern Sociology.* "The Sociological Review" 38 (4) стр.

^{427.} Да се погледа од истоту автор: *Modernity and Ambivalence*. London, 1991, passim.

⁵ Да се спореди P.Vidali:

Esperienza e comunicazione nei nuovi media. Bo G.Bettetini, F. Colombo: *Le nuove tecnologie della comunicazione*. Milano, Bompiani 1993, стр.299-330.

⁶ Да се погледа R.Jakobson: *Poetyka w swietle jazykoznanstwa* (Поетиката во светлината на лингвистиката) "Pamietnik Literacki" 1960, том.2., стр.431-473.

⁷ Ова го посведочуваат и некои очевијни факти кои ги илустрираат досегашните достигнувања на создавачите на вирутелната реалност. Да се погледа, на пример, написот од П.Ситарски, вклучен во оваа книга и интервјуто со J.Rosebush објавено во "Pixel", Париз, бр.13,1993.

Роузбуш тврди дека спојот на човекот и машината (преку специјални очила што овозможуваат 3D- гледање, специјални ракавици за управување, стерео слушалки и специјален шлем, патека што се движи под нозете на играчот и комбинезон поставен со електролитски елементи) се почесто го заменуваат повеќе видео камери што следат еден човек што се движи и одговараат на секој негов чекор. Авторот исто така разликува три ситуации во кои играчите може да се најдат: во првата се овозможува вирутелно восприемање на други реални играчи, во втората е возможно создавање на виртуелна слика на самиот себеси (човек може да го види своето тело како да го гледа од друга поинаква точка на гледање) и во третата ситуация играчот се скрекава со други луѓе кои не постојат во вистинскиот свет туку се целосно компјутерска креација.

⁸ Овде мислам, следејќи го П.Видали, на италијанската верзија на книгата од Г.Арамбен, насловена *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia* (Торино, Einaudi 1978, стр.17 и натаму).

⁹ Мојот став во поглед на антиутопијата е сличен на ставот на Bronislaw Baczko, односно како пессимистичко претставување на судирот меѓу реалниот свет и некоја идеална материја. Да се погледа: *Les imaginaires sociaux. Memoires et espoirs collectifs*. Paris. Payot 1984

¹⁰ J.L.Baudry: *Diapositif*. "Communications" 1975, бр.23. Полско издание насловено *Jaskinia Platona*

(фрагменти). Превод од англиски: A.Xелман. "Film na Swiecie", 1989, бр.369.

¹¹ Цитирано според полското издание, стр.11.

¹² R.Barthes: *Au sortant du cinéma. "Communications"* 1975, бр.23. Полското издание е насловено *Wychodyac z kina*. Преведено од Л.Демба. Во: *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładow* (Толкување на филмското дело. Антологија на преведени дела). Изд. W.Godzic, Krakow, Uniwersytet Jagiellonski, 1993.

¹³ Цитат според полското издание, стр.159.

¹⁴ Исто, стр.160.

¹⁵ Ваква карактеристика на палео-телевизијата (значи, на традиционалната) даваат F.Casetti и R.Odin во написот *De la paléo-télévision à la neo-television. Approche sémiopragmatique*. "Communications" 1990, бр.51, стр.9-26. Полската верзија е насловена *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semio-pragmatyki*. Превод:

J.Ostaszewski, во *Pokinie?... Audiovizualnosć w epoce przekazników elektronicznych* (По киното?... Аудиовизуелноста во ерата на електронските медиуми). Издание со предговор на A.Gwoźdz, Krakow, Universitas 1994, стр.117-136.

¹⁶ Исто.

¹⁷ Да се погледа на пр. S.Kline: *Limits to the Imagination: Marketing the Children's Culture*. Bo *Cultural Politics in Contemporary America*. Изд. I.Angus, S.Jhally. New York 1989, стр.299-316.

¹⁸ J.Baudrillard: *Simulations*. New York 1983.

¹⁹ Z.Bauman. *Modernity and Ambivalence*... Цитатот е преведен од полското издание насловено *Wieloznaczosc nowoczesna - nowoczesnosc wieloznaczna*, во превод на J.Бауман. Warszawa, PIW 1995, стр. 7, 11, 21, 30, 314 и 315.

²⁰ Исто, во поглавјето насловено Приватизирана амбиваленција, во полското издание, стр.215-259.

²¹ G.Bettetini: *Cinema e massmedia. "Cinema"* 1982, бр.3, стр.86

²² Оваа тема детално ја обработив во мојот напис *Cielesny aspekt podmiotowosci w kinie* (Телесниот аспект на субективитетот во кинематографијата). Да се погледа: Kino: gest - cialo - ruch. Film w perspektywie systemow komunikowania niewerbalnego (Кинематографија: Гест -

Тело - Движење. Филмот во перспективата на системите на не-вербална комуникација). Изд. A.Gwoźdz, Wrocław, "Wiedza o Kulturze" 1990, стр.125-135. Да се види исто така G.Bettetini: *Il corpo del soggetto enunciatore*. Bo: Idem: *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*. Milano, Bompiani 1984.

²³ G. Bettetini: *Il segno dell'informatica. I nuovi strumenti del comunicare: dal videogioco all'intelligenza artificiale*. Milano, Bompiani 1987. Да се погледа и T. Miczka: *Z zagadnien pragmatyki podmiotu tekstu audiovisualnego* (За суштината на прагмата на субјектот во аудио-визуелниот текст) "Przekazy i Opinie" 1990, бр. 1/2, стр. 175-192 и идем: *Znajajace podmioty? Szkic o procesach depersonalizacji wstepujacych we współczesnej kulturze audiovisualnej* (Субјекти што исчезнуваат? Есеј за процесите на деперсонализација во современата аудио-визуелна култура). "FA-Art" 1994, бр.3-4, стр.33-42.

²⁴ P.Vidali: *Esperienza e comunicazione*..., стр.323-330

²⁵ R.Barthes, A.Compagnon: *Lettura*. Bo: *Encyclopedie Einaudi*. Том.VIII. Torino, Einaudi 1979, стр. 181.

²⁶ C.E.Shannon, W.Weaver: *The Mathematical Theory of Communication*. Illinois, University of Illinois Press 1949, стр.8.

²⁷ Да се спореди со S.Austakalnis, D.Blatner: *Silicon Mirage: The Art and Science of Virtual Reality*. Peach Pit Press 1992.

²⁸ J.Baudrillard: *Le Xerox et L'infini. "Traverses"* 1988, бр. 44/45, стр.21.

²⁹ Подетално за вирутелната реалност кај: E.Couchot: *Images. De l'optique au numerique. Les arts visuels et l'évolution des technologies*. Paris, Hermès 1988; B.Laurel: *Computers as Theatre*...; B.Wooley: *Virtual Worlds*. Blackwell 1992 и M.Heim: *Metaphysics of Virtual Reality*. Oxford 1993.

³⁰ Зборови на W.Bricken. Цитат според P.Vidali: *Esperienza e comunicazione*... стр.322.

ДВОРЕЦОТ ОАРОН

Жан-Ибер Мартен

CURIOS & MIRABILIA

Hic Terminus Haeret: "Овде е крајот", се зборовите на Дион (во делото Енеј на Виргилие), кога се сеќава на враќањето на Енеј во Италија, што ќе ја предизвика неговата смрт. Клод Гуфие - господар на дворецот Оарон и голем штитоносец на Хенри II - го става ова мото на повеќе места во Дворецот. Значењето на овие зборови варира во зависност од начините и од авторите што ги толкуваат: "Овде е крајот" се однесува на Дворецот - засолниште на Клод Гуфие (оддалечен околу 60 километри од познатите дворци на Лоара) -, но има и поелаборирано значење во контекстот на идеите на хуманистите од типот на Еразмо. Мотото е сместено на северното крило над теракотните скулптури на богот Терм, употребувани како камен-меници во стара Грција. Нивното проширено значење ги симболизира границите на животот, односно на смртта. Игрите на зборови и игрите на духот што бил во мода во хуманистичките средини, наведуваат на поширока скала на значења. Кога го проширувал северното крило во 1540 г., Клод Гуфие бил во контакт со образованите круг на писатели и љубители на уметноста. Синот на Клод



Фасада на дворецот Оарон, Франција
Facade of the Oiron Castle, France

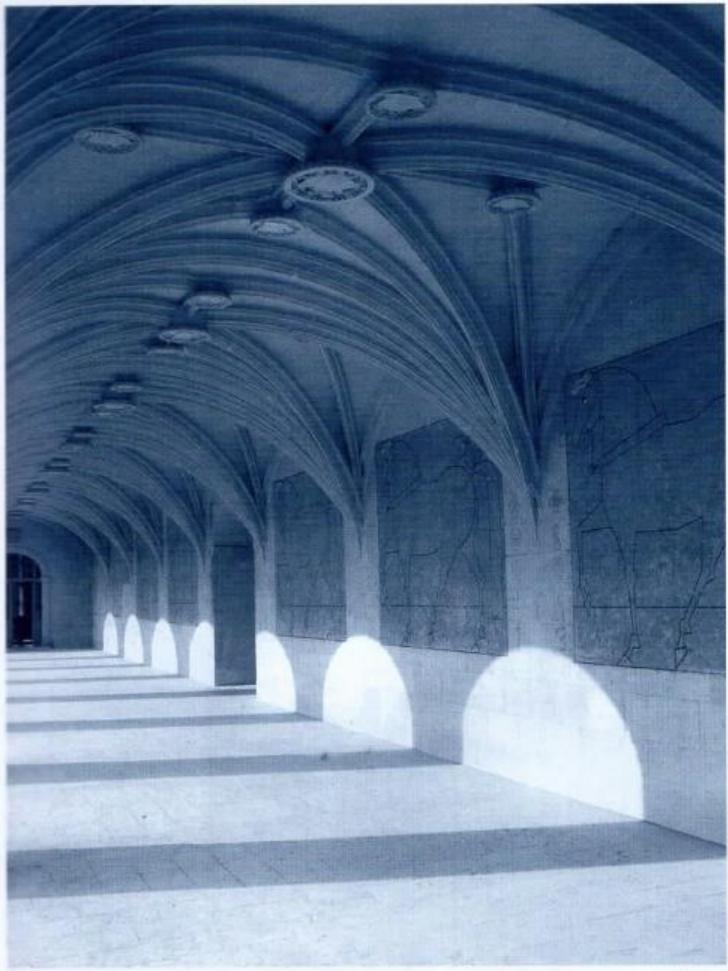
Гуфие, Луј, обвинет во 1631. за производство на лажни пари и осуден на смрт, се засолнува во Оарон. Ја декорира Кралската соба со позлатени венци тематски поврзани со егзилот и пропастта, нагласувајќи го, на тој начин, значењето на мотото.

Куката на ѕеден љубител на уметноста

Северното крило на феудалниот дворец изграден од првиот сопственик на Гофиеви, Гијом, е преработено од неговиот син Артис, кој ја изградил готската галерија во приземјето. Широките сводови со богата архитектоника се работени во духот на доцната готика. Во 1540. синот на Артис, Клод, ја уредува

галеријата на слики на првиот кат на ова крило, како и големите скали на север од централната зграда. Белите мермерни медалјони што ги претставуваат профилите на римските императори и скалите со украсени носечки столбови претставуваат задочнет израз на почетоците на француската Ренесанса. Основната силуeta на дворецот, според ѕедна фреска во дворецот, поради големината на оцациите потсетува на дворецот Шамбор. Дали авторот на Оарон се инспирирал од овој модел направен пред 20 години?

На првиот кат, педесетина метри долга галерија на слики како да е направена само за задоволство на очите.



Георг Етл, Готска галерија со коњи, 1992, мелен јаглен
Georg Ettl, Gothic Gallery with Horses, 1992

Осветлувањето од прозорците е во функција на што подобро гледање на сликите инспирирани од Тројанската војна. Фреските сликані al secco се оштетени од влажноста и бараат реставрација. Овие сцени се опкружени со значајни trompe l'oeil слики: илузионистички драперии, винети, симболични животни и голи каријатиди.

Авторот, кој несомнено бил ученик на Роко и Приматично и припаѓал на школата Фонтенбло, е непознат, иако според некои податоци од 19 век, се среќава името на Ноел Жалие. На подот, врз обоените плочки е нацртан лавиринт. Малку подоцна се направени сликите на плафонот, на коишто се претставени разновидни декоративни мотиви: цицачи, четворонощи, птици, војни, градини и природа. Целината ја отсликува полихромната ат-

мосфера на галериите на слики од 16 век, работени по узор на италијанската уметност. Како љубител на уметноста и просветлен дух, Клод Гуфие поседувал и збирка на



Хамилтон Финлеј, Битката кај Мидвеј,
1989, инсталација, мешана техника, Сала на битките
Hamilton Finlay, The Midway Battle,
1989, installation, mixed media, Room of the Battles

штафелајни слики. Ќе посочам само на две дела од оваа колекција кои се наоѓаат во Лувр: *Св.Иван од Рафаел* и *Портретот на Жан ле Бон*, како пример на француското штафелајно сликарство пред 16 век.

Стари уметнички реткости

Во 16 и 17 век најобразованите принцеви самозадоволно се нарекувале "љубопитни луѓе": денес би ги нарекле љубители на уметноста или колекционери. Познато е дека во овој период во Франција, за разлика од Италија, колекционерите посветени само на ликовната уметност се исклучок. Напротив, низ цела Европа се создава мрежа на хуманисти заинтересирани за сите сфери на знаењето, кои се обидувале да го толкуваат светот на нов начин, тргнувајќи од релацијата човек - свет, а не како дотогаш од релацијата човек - Бог. Образованите луѓе комуницирале, соработувале, публикувале: собирале разновидни примероци на предмети изработени од човекот или директно земени од природата. Така се создавале Кабинетите на реткости, претходници на идните музеи. Светот на сензибилното и светот на сознанието, се проникнувале.

Уметниците чијшто архетип бил Леонардо да Винчи, ја докажувале својата иновативност во сите области.

Покрај сведоштвата што го потврдуваат интересирањето на Клод Гуфие за уметноста и новите идеи, во дворецот Оарон има повеќе индиции кои ја докажуваат оваа стара "љубопитност". Исто како и во Верона или во Сарагоза, кадешто висат крокодили од сводовите на катедралите, и во овој Дворец наоѓаме еден вид на крокодил - кајман - полнет со слама. Овие извонредни рептили ја симболизираат божествената сила во бескрајната разновидност на создавањето.

Во Кабинетот на Музите, грижливо насликаните дрвја на лимони, калинки и портокали, се очевиден доказ за афинитетот на некои од овие љубопитни луѓе за овошните дрвја и цвеќињата, а особено за оние видови што потекнуваат од новооткриените земји.

Претставите на римските императори (меѓу кои е вклучен и султанот Мухамед) на фасадата на северното крило, зборуваат за интересот кон римската историја, утврдувајќи ја нејзината хронологија преку проучувањето на монетите. Сите Кабинети на реткости биле незамисливи без нивното присуство.

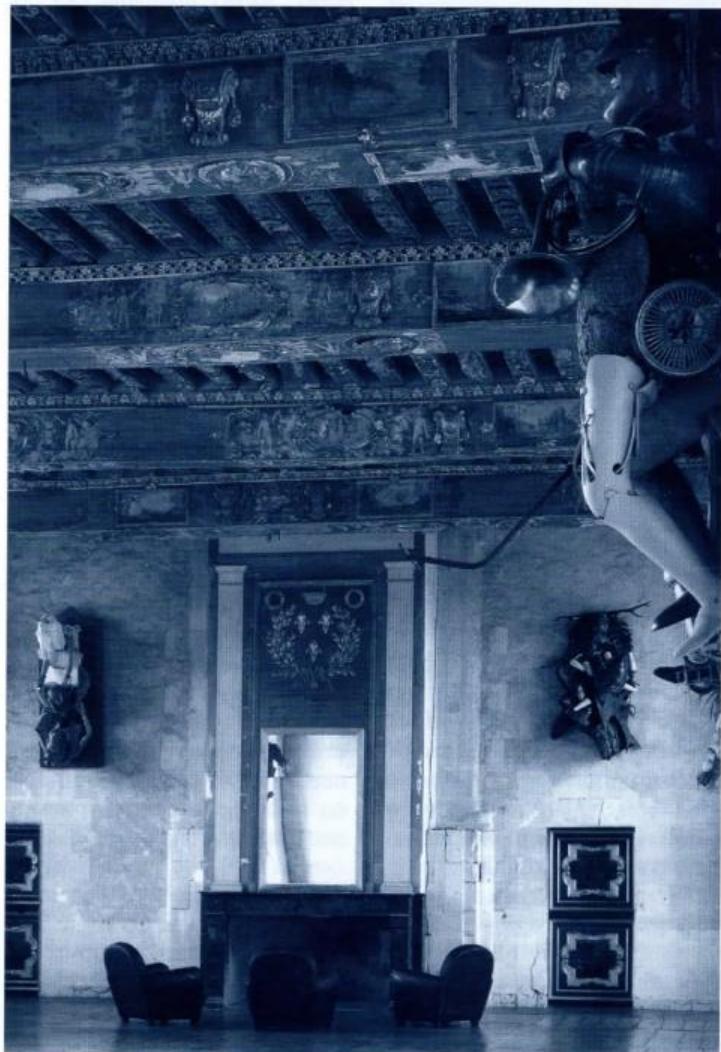
Токму на ваквите места, посветени на уметноста и на духот, денес само уметниците се во состојба одново да ги оживеат настојувањата од овој карактер. По шеесеттите, многу уметници создаваат збирки на предмети од различно потекло, настојувајќи одново да дадат глобална визија на светот (Марсел Бродерс, Даниел Споери). Напуштајќи ги дисциплините специфични за ликовната уметност, тие навлегуваат во разни области, користејќи различни материјали и техники, за да се посветат на

идеите и за да го откријат невидливото во материјата, на ист начин како што некогашните "љубопитни луѓе" го граделе микрокосмосот од типот на кабинетите на чудата (Cabinets de merveilles).

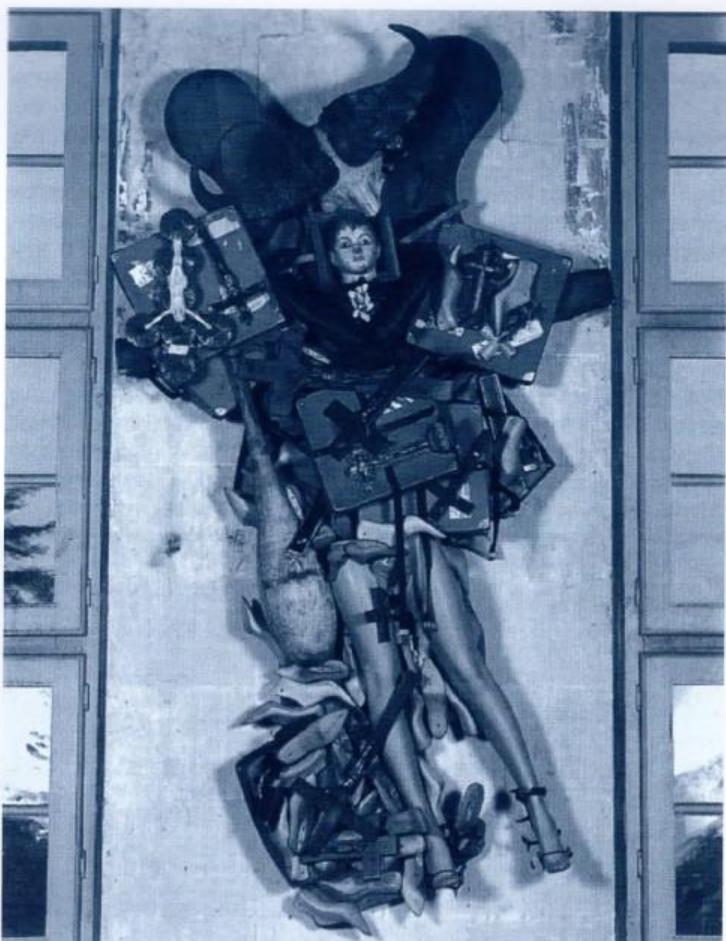
Современ кабинет на реткости

Помиривајќи ги сензibilноста и знаењето, уметниците имаат задача да создадат дела во контекстот на дворецот Оарон. Категориите и типологиите на постоечките предмети во старите кабинети на реткости, на извесен начин, беа пример за јавните нарачки што ги направи Комисијата за ликовна уметност во Министерството за култура на Франција.

Од сите места во Дворецот, Галеријата на коњите, најочигледно бараше да се почитува старата иконографија (поради окерестата боја на сидовите и поради натписот на вратата: "Icy sont les figures retrayes au naturel du plus renomes chevaux du Roy Henry, qui estoient en son escurye a son advenement a la coronne": "Овде се претставени во природна големина најпознатите коњи на кралот Анри што беа во неговата коњушница кога беше крунисан за цар"). Германскиот сликар Георг Етл, добар познавач на старото сликарство, на коњите и на применетата уметност, користи мелен јаглен за цртање што го нанесува со четка за да ги претстави профилите



Јон Армлер, Фотелји, Кралска соба
John Armleder, Armchairs, King's Room



Даниел Споери, Тела во парчиња, 1993, Кралска соба
Daniel Spoerri, Bodies in Pieces, 1993, King's Room

на коњите што поуверливо, во согласност со знаците на ергелите поставени од двете страни. Насликани се со силни вратови и сапи, елегантни нозе и разиграна става. Линијата на цртежот, во согласност со релејните намази, ја одбегнува тврдоста и грубоста. Благите варијации во повторувањето на еден и ист модел се должи на настојувањето да се зачува единственоста и мултилицирањето, водејќи сметка и за движењето на гледачот. Од Галеријата на слики се влегува во Салата на битките. Шотскиот уметник Јан Хамилтон Финлеј ја претставува битката кај Мидвеј во Пацификот од 1942.: двосмислената репрезентација го претпочита буколичкото на драматичното. Покрај зуењето на пчелите околу кошевите и ружините дрва, паралелно се поставени (врз сидовите) фотографии на бомбардери, што создава

морбиден впечаток.

Некогашните кујни што се во непосредната близина, се претворени во игра на визуелни трикови. "Љубопитните луѓе" особено ја ценеле анаморфозата. Неопходно е да се најде прецизен агол на гледање за да се декодира претставата: Пјotr Ковалски ни нуди геометријска верзија на кодираната слика преку холограм, што е во суштина измама: рефлектирање на слики со иста големина врз три сфери различни по големина. Маркус Рец е специјалист за анаморфоза и за решенија што можат да бидат видливи само со примена на итрина и коишто го збунуваат гледачот. Прикажаната силуeta претставува еден вид на Јанус Бифрон кој ја крие својата двосмисленост. Едновременото гледање на двете лица (поставени во контрапозиција) е возможно само преку

огледало кое, откривајќи ни го отсутното, станува магично.

Кралскиот павилјон

Луј - последниот претставник од лозата на Гуфие - ја реставрира западната половина од централниот јужен павилјон наречен кралски, користејќи богата декорација. Кабинетот на Музите и Кралската соба ја зачувале автентичноста се до денес. Во иконографскиот концепт е видлива антиројалистичката

сидови. Платната на Клод Рито, врамени во самиот сид и исликаны со истата црвено-портокалова боја, се во релација со традиционалното сликарство преку богатите варијации на стилизираните рамки специфични за жанр-сликарството. Очигледно дека Клод Рито, осуден да се стопи со бойите на декорот и да исчезне, превзема радикален и самоубиствен потфат во големата епопеја на западното сликарство. Следи главната и најпространа Сала на Кралот. Во минатото

Меѓутоа, оружјето можело исто така да биде свртено и против племството. Познати се војните што се воделе со револтираните селани (што не можеле да ги одбегнат и сопствениците на овој Дворец). Во Црвениот салон, сега Сала на Жакеријата (од les jacques - селани, заб. на прев.), трилогијата на Браќо Димитријевиќ зборува за братоубиствените војни: благородничката култура на Кралот - Сонце, облечен во римски костум, се спротиставува на народната култура

таванот со кесони испикани со црни, црвени и златни звезди. Поради четирите слики што денес се поставени во него, тој е наречен Салон на емигрантите. Станува збор на навистина за четири ремек дела на француската уметност од овој век што се денес надвор од Франција. Во минатото аматерите ги копирале делата што не можеле да ги купат. Доследен на оваа практика, Анри Рафреј, сакал да ги собере на едно место овие расфрлани ремек-дела и затоа ги копирал задржувајќи го оригиналниот формат, техниката и колоритот. На овој начин се воспоставува исклучителен дијалог меѓу Господиците од Авињон на Пикасо (денес во МОМА, Њујорк), Музиката на Матис (во Ермитаж, Санкт Петербург), Актот што слегува по скали на Марсел Дишан (во Музејот на уметноста, Филаделфија) и Заспаната Циганка на Дуаше Русо (во МОМА, Њујорк). Две сали се посветени на "мајсторите и нивните замени" како еден вид на ироничен омаж на најзначајните сликари. Во првата, благодарение на една направа гледачот може да ја истражува сопствената глава од птичја перспектива. Нејзиниот автор, анаграмистот Ипиди (Жан Дипиј) е на десната страна заедно со "големите реторичари", вљубеници во игрите со зборови и правилата на јазикот. На другата страна е сместено делото на Патрик Ван Кекенберг: мебел-кабинет на реткости, еден вид на хипертрофиран мозок со прегради и чекмециња. Кога ќе се отвори овој "шкаф" се појавува слика на светот составен од многубројни категории на знаење.



Браќо Димитријевиќ, Triptychos post historicus - Последната битка на Паоло Учело,

1993, инсталација во салата на Жакеријата

Braco Dimitrijevic, Triptychos post historicus - The Last Battle of Paolo Uccello,

1993, Installation view of the Jacquerie's Room

символика. Не можеле подобро да се илустрираат падот и егзилот на сопственикот на Дворецот и мотото вградено во архитектурата: *Hic Terminus Haeret* ("Овде е крајот").

Откако ниските гипсени декорации биле реставрирани, претставувајќи амблеми со различни девизи, останало да се осмислат голите

врз сидовите меѓу прозорците имало портрети на личности со надчовечки димензии, облечени во воена облека. Во чест на "Rustkammer" кој барал од секој принц да му подари еден окlop, оваа сала е наречена Сала на оружјето. Во овој контекст сега се поставени необичните трофеи изработени од Даниел Споери.

претставена преку вили гневно забодени во сидовите на господарската кука, паралелно на ритамот на кокосовите ореви увезени од дачната Африка, како замена за топовските ѡулиња.

Во инвентарот на Дворецот од 1654. регистрирани се 592 слики во сопственост на Гуфие. Салонот на арлекините, го добил името од

Кабинетот на реткостите, кога не нуди визија на микросветот или на претставата за светот, станува разорен, содржејќи вредности само од сентиментален и емотивен карактер. Впрочем, најрационалните духови, почнувајќи од 17 век, гледаат

на него со иронија, сметајќи го за дамска забава. Таков е случајот и со декадентната верзија на кабинетот на реткостите од колекцијата наречена "Mama W", дело на извесна госпоѓа де Венделстад од Дармштад во 1870. Претставена во дрвени рамки од Даниел Споери, колекцијата опфаќа непретенциозни предмети сместени во кутичиња со етикети, со белешка од донаторот за нивното потекло : куршум најден на военото поле на Ватерло, гранка од жолта врба што растела покрај гробот на Наполеон на Св.Елена, парче од првото германско знаме што се веело врз катедралата во Стразбур во 1870.

Измислените животни и чудовиштата како составен дел на кабинетите на реткости, всушност послужиле за дискредитирање на каби-

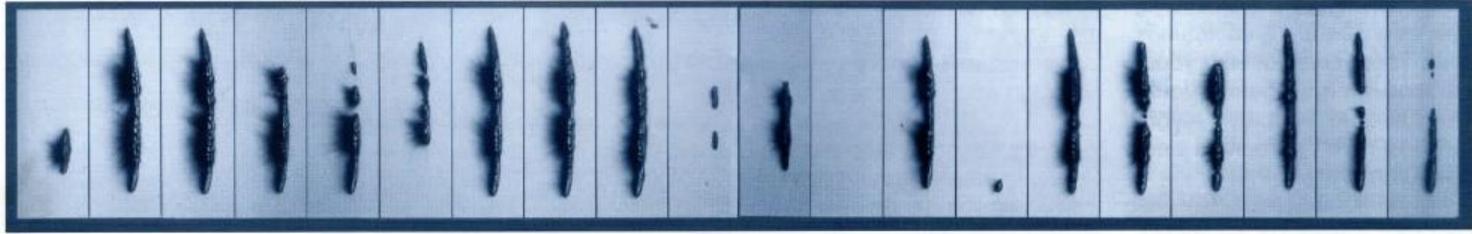
тите истражувања докажале дека се работи за амфибијско животно, "љубопитните луѓе" од 16 век имале проблеми да ги систематизираат, бидејќи категориите што најчесто ги употребувале во класификацијата на суштествата и предметите, покрај материјалите, биле и четирите елементи и петте сетила.

Четирите елементи

Во вестибилот пред Галеријата на слики, се изложени неколку дела посветени на феноменот на воздухот. Предок на сите птици е *archeopterix*-от, чиј fosил е пронајден од д-р Хаберлајн во Солнхофен, Баварија. Обидот на Панамаренко да го реконструира овозможува да се добие појасна претстава за оваа митска птица, која што е рептил според забите, долгата опашка и разделен-

чудесното. Во постојано актуелниот разговор за геометријата во природата, паралелопипедот на Тони Гранд, направен од јагули потопени во полиестерски слоеви, е потврда за тоа. Познато е дека јагулата често ја менува формата, и токму затоа во овој случај ни е прикажана и нејзината геометриска варијанта. Сознанието дека јагулите во суштина се еластични, ја оживува оваа мртовечка вкочанетост на геометриската претстава. Во водата исто така се крие минијатурен анимален живот. Во потоците живеат ларви на пеперуги, еден вид полжавчиња што си ги градат куќичките со речиси индустриска вештина: околу себе собираат различни елементи, обликувајќи се на крајот во еден вид на футроли. Кога Ибер Дипра им фрла во водата златни паети или перли,

со сончев часовник, која веројатно набрзо ќе стане едно од уметничките чуда. На секое исликано пано е претставен само ефектот на горењето и интензитетот на сонцето. При тоа нејасните премини се оставени бели. Секој ден аголот на лакот се менувал, така што Шарл Рос, соединувајќи ги краевите на изгорениците, исцртал двојна спирала на сонцето. Оваа претстава што го опишува движењето на сонцето (инаку непозната за нашите научници), се скрекава во иконографијата на старите Индијанци во кањон Чако. Ако цртежот на сонцето е добиен со горење, млечната светлина на месечевите зраци има многу поделикатно влијание врз фотографскиот филм. За да ја утврди патеката на својот вибрационен диск, Сара Холт настојувала да ги соедини Дијана и



Шарл Рос, Сончеви изгореници, 1993, Салон на сонцето / Charles Ross, Sun burns, 1993, Salon of the Sun

нетите во векот на светлината, иако тие биле само легендарни фигури но истовремено и предмети за проучување и за контролервности во еволуцијата на една нова епистемологија. Овие животни, за коишто се раскажува во старите текстови) предизвикувале љубопитност и страшт, а се случувало да се појават дури и фалсификатори. Volpentingers и денес се животни-фетиши на баварските ловции. Томас Гринфелд се надворзува на оваа традиција излагајќи измислени суштества во Кабинетот на чудовиштата. Во соседната сала Јоан Фонкуберта раскажува деталјно за извонредното откритие на еден вид коњ-амфибија, чии остатоци се пронајдени во визбите и каналите на Дворецот. Иако Непрекина-

тие прсти на задните нозе, а птица според крилјата и пердувите. Соларните столбови, на коишто е прицврстен реконструиранот скелет, ги заокружуваат проучувањата за неговото летање. Во една витрина се поставени неколку мртви птици кои Анет Месажие заредно се обидувала да ги стопли облекувајќи ги во плетени палтенца. Евокацијата на воздухот се однесува на летањето но едновремено и на ефектите на лебдење и рамнотежа. Ватата на Волфганг Нестлер се држи само на една кука и изгледа како да ги совладала физичките закони. Најмал допир може да ја наруши нејзината рамнотежа.

Водата на којашто ѝ е посветена Салата на брановите, е исто така извор на

тие од нив прават куќички во кои се засолнуваат. Еден од фундаментите на мислата на 16 век е аналог на овој принцип. Паскал Конвер ја обновува оваа верижна релација со отиснување во бакар на корал преку извртувања слични на конфигурацијата на мозокот. Транспозицијата на материјата е еквивалентна на непостојаноста на сетилата.

Во Салонот на сонцето се изложени 365 изгореници од сонцето. Шарл Рос ги добил користејќи огромни лупи во коишто се концентрираат зраците на звездите. На тој начин тој го регистрирал дејствувањето на сонцето во текот на една година. Овој обид е направен во Ново Мексико, каде што Шарл Рос гради огромна опсерваторија

Нептун, односно месечината и морето. Фотографскиот апарат со отворен објектив фокусиран врз месечината е поставен на еден брод што се ниша. Без разлика на цртежите и написите кадешто "љубопитните луѓе" можеле да ги видат природните феномени, полната месечина навистина може да создаде осветлени пејзажи, со поинаква обоеност од онаа на сонцето. Кабинетот на историјата на природата направен од Пол Арман Гет е создаден во векот на светлината. Научниот метод, во овој случај, е во служба на имагинарното и на поезијата. Авторот го истакнува инвентарот на локалните извори - растенија, инсекти, камења - обработувајќи ја посебно богатата историја на вулканите во оваа област.



Патрик Бели Метр Гран, Герника, од серијата *Formol's Band*, 1987,

Кабинет на формолот

Patrick Bailly Maiitre Grand, Guernica, from the serie *Formol's Band*, 1987, Formol's Cabinet

Тоарсиенот, геолошки слој чии име доаѓа од соседниот град Тоар, содржи многубројни фосили и особено амонити, односно според "љубопитните луѓе", рогови на јарецот Амон.

Металот е еден од ресурсите извлечени од утробата на земјата. Неговите менувања преку спојување или одделување предизвикуваат екстравагантни теоретизирања, ценети од алхемичарите. Интимната катастрофа на Јон-Хи ја претставува течната состојба на ова спојување меѓу месингот и ретките и неочекувани бои, содржани во случајностите на неговите релјефи.

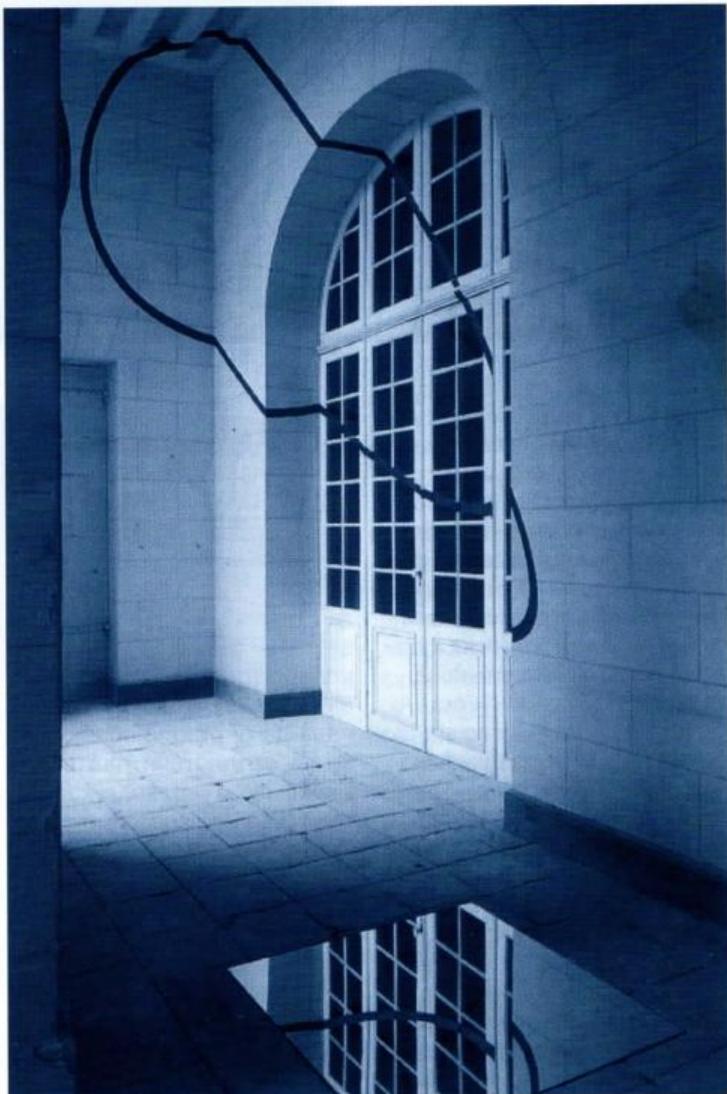
Петте сетила

Како и четирите елементи, така и петте сетила ја оформуваат таксономичката целина на ренесансните збирки.

Општопознато е дека погледот го открива само лажното огледало на појавите. Во оптичката игра на Фелис Варини, во одразот на огледалото се случува обратното. Врз него фактички се

површината на масата, создава слики на светилки.

Во трпезаријата има 150 индивидуални прибори за јадење, коишто жителите на Оарон ги употребувале за време на свечениот годишен ручек. Раул Марек врз чините ги црта профилите на 150 Оаронци: нивните иницијали се врежани врз чашиите, а отисоците од рацете врз салфетите. Креденецот ни нуди исто така илузионистичка игра користена во некогашните кабинети. Сервисот од Делфт, декориран со стереотипни холандски слики, всушност е само серија на циркуларни пили. Зајадливиот хумор на Вим Делвоа се однесува на убавината на клишеата. Во Музичкиот



Фелис Варини, Сини форми, 1993, Ходник на илузиите
Felice Varini, Blue Forms, Hall of the Illusions

салон или Салонот простор-време се слушаат делови од музиката на Гевин Бројарс. Музиката е снимена делумно со помош на дувачкиот оркестар на Оарон во различни сали на дворецот, за коишто и е компонирана. На овој начин посетителот се поканува да ужива во оваа музичка евокација на просторите низ кои што поминал или ќе ги помине.

Просторот-време, концепт-клише што толку често бил претекст во разговорите за уметноста, овде е соопштен преку физичката перцепција на Стенли Браун, преку суштествената разлика меѓу мерењата изведени од телото и апстрактните мерења добиени по математички пат. Времето е конкретизирано во познатите слики со датуми на Он Кавара, реализирани во времето нотирано на самото платно. Ретки се скулпторите како Бранкузи кои создавале скулптури за слепи, наменети само за сетилото за допир. Седнувањето во фотелите на Џон Армледер ги поттикнува тактилните сензации.

Космос и чудеса

На ниво на приземјето се наоѓа Салата на Туренската космографија. Лотар Баумгартен врз сидовите поставува имиња на животни, зборови и изрази од делото *Пантагрюел* на Рабле: богат свет на животни анимирани со метафори и неверојатна вербална досетливост. Салата на мапите повикува на еден друг вид на читање: на неочекуваните слики што ги исцртуваат бреговите (Вим Делвоа), на релативноста на големината на земјите кога ќе се редуцираат на контури со мали димензии (Атлас на М. Бродерс) и најпосле на некоја мапа на igbo космологијата, отелотоворена во маската ijele направена во 1989. од Мајк Чуквукели од Нигерија за изложбата *Мафесниците на земјата*.

Во Салата на ловечките тро-

феи, Болтански поставува портрети на ученици од Оарон, трансформирајќи ја во галерија на портрети. Демократската држава и дифузијата на медиите денес, ги заменуваат сликите на претците и на кралевите со наши слики. Учениците од Оарон ќе бидат фотографирани во текот на повеќе години и фотографиите ќе го отсликуваат нивниот развиток.

Под ренесансните скали, во близина на француското оружје, се издигнува рог од еднорог, поставен на бел мермерен постамент, дело на Џемс Ли Бијар. Легендата за еднорогот е всушност замена за приказната поврзана со

музиката на Глен Бренца. Станува збор за место во кое се соединуваат одблесокот на историските и проекцијата на идните градини. Обиколката на *Градината-Театар-Бестијариум* е читање на текст со многу дигресии, како во однос на претставувањето на власта (*Филмот-Театар* на Ден Грем, *Театарот -Ложа* на Џеф Уол), така и во однос на карактерот на групните изложби (*Antiphonaire* на Бернар Базил) и местото на гледачот vis à vis делото (Марин Казимир, Џемс Колеман или Ден Грем).

Кулата на брановите, наречена според фигурите на грбот на Госпоѓата де

бата на лебдење на полуотпорката поставена врз широко метално плато.

Зачуденоста на ерудите од 16 век пред забот на морскиот еднорог, се разбира дека нема никаква врска со нашето разбирање на светот, засновано врз рационализмот и оптоварено со информации. Не треба многу да се направи за да престане да се разградува убавата градба на позитивистичката кохерентност што се провлекува уште од 19 век. Пукнатините на непознатото што се провлекуваат меѓу фактите, би можеле во блиска иднина да му отстапат повеќе место на сензибилното. Имагинацијата и интуитивното толкување, карактеристични за уметниците, ѝ даваат нова димензија на мерливата опсервација, надминувајќи ја "inframince" на Марсел Дишан. Познато е дека чудесното е често резултат на мало поместување што резултира во нова перцепција. Ако понекогаш е спектакуларно (за кое постои секогаш рационално објаснување), тоа може да биде ментално, како зачудувачкото движење на иконокласното сликарство што постоеа веќе 40 години. Последната сала на сликарството укажува на овие радикални гестови што ја заменуваат претставата со строги форми. Пино-Галицио прави индустриско сликарство продавајќи го на метар, Ширара слика со нозе уште од педесеттите, Ниел Торони се концентрира врз најмалите можни сликарски потези, Клод Рито слика со истата боја со којашто е обоеан и сидот, Берtrand Лавие се прашува за природата на фотографското сликарство, Стив Парино му дава релјеф на платното за да добие ефектен надворешен изглед. Овие дела го вовлекуваат гледачот во светот на аскетската медитација и во рафинманот во перцепирањето на материјата, досега непознати во западната култура.

Превод од француски:
С.Абациеви



Бил Калберт, Small Glass Pouring Light, 1983, инсталација,
Сала на светилките
Bill Culbert, Small Glass Pouring Light, 1983

поранешните трофеи што пристигнувале во овие краишта (забот на морскиот еднорог мештаните го пренесувале како трофеј од рака во рака). Тогаш тоа било доказ за опстојувањето на митското животно. Понатаму, скалите не носат до едно спектакуларно колективно дело, конципирано и поставено од Ридигер Шетл. Делото *Градина-Театар-Бестијариум* ги покажува сите уметнички аспирации, од антиката до новите технологии, преку непрекинатото движење симулирано со менувањето на сликите и

Монтеспан, сопственичка на дворецот во 1705., е посветена на контемплацијата. Во Салата на работниците на Кралицата, се шире силна арома од големиот сид од пчелин восок, дело на Волфганг Лајб. Со надразнети ноздри, во големата ротонда, посетителот открива едно од чудата на дворецот: чистиот волумен на еден алюминиумски диск, совршено вклопен во осветлениот простор. Оваа алегорија на земјата и космосот, *Decentre Acentre* на Том Шенон, благодарение на вештото користење на магнетизмот, ја постигнува состој-

Д-р. Борис Петковски

ДИМЧЕ КОЦО

Македонска книга,
Скопје, 1994

Книгата од проф. Борис Петковски "Димче Коцо" (Македонска книга", Скопје 1994), е сериозна студија што длабоко навлегува во комплексот на феноменолошките слоеви на духот на времето, на просторот и на самиот автор, во оние комплицирани деликатни и комплексни напластувања на етнопсихолошките сегменти што во

овој случај се и битна одредница за толкувањето на творечката мисла на Коцо.

Петковски не навлегува само во фактографското бележење и хронолошкиот след на развојниот диаграм на авториот, туку, со едно психолошко проникнување и расчленување, аналитичко раслојување на поимот уметничка ерудиција, творечки поттик, квалитетот и причините на визуелизација на рецепцијата и перцепцијата, низ длабоко навлегување во сложените основи на нејзините причини и последици, на барање лична вистина на авторот, до повторната синтеза или до создавање синтетична форма од детално разработен систем на условена испреплетеност на времето, просторот и духовните потенцијали. Во таа смисла, Петковски, во сета сложеност и сеопфатност на пристапот (што е навистина редок и драгоцен обид за едно длабинско концизно, но сложено и научно поставено толкување во рамките на ликовната проблематика кај нас), оди од општото кон поединечното и назад, т.е. севкупниот дијалог со делото на Коцо го води на релација макро (пошироко опфатена духовна структура и нејзината симболика во медитеранот и неговиот простор во него) - микро (личниот емоционален и духовен дијаграм на авторот) - макро (спецификите и искуствата поставени во современ светски ликовен контекст). Внимателно следејќи го развојниот пат на ликовноста на Коцо, Петковски тоа го чини низ согледување на антрополошките, поетичките, стилските и духовните белези. Во таа смисла прави прегледно и длабинско раслојување на чинителите на неговиот ликовен израз, каде што, со акцентирање и аналитичката обработка на улогата на одредена компонента во неговото дело, ги следи низ битните обележја на иконолошко-иконографска студија на светската ликовна генеза,

барајќи ги внатре инспиративните и елементарните состојки како особини значајни во творештвото на Коцо.

Во пристапот кон оваа проблематика, Петковски нуди еден прегледен модел за педантно научно застапување на толкувањето на делото на Коцо; ги поставува и објаснува проблемите во нивната сеопфатност во рамките на творечките размислувања базирани или потпрени врз синкретизмот меѓу паганското, пантеистичкото, митското доживување на светот - со почит за христијанството како поттик за врвни ликовни креации низ историјата. Во тие рамки ја бара онаа истенченост, суптилност, автохтона и автентична визуелна содржина на авторот како специфика на интелектуалните, од едната, и непосредните емоционални движења, од друга страна.

Во нивната кохерентност, испреплетеност и надополнетост, Петковски го подведува неговото создавање на темелна "проверка" на суштинските пројави на човековото барање себе си во светот.

Овој исклучително значаен труд каде што, низ обработка на творештвото на Коцо се следат и некои темелни карактеристики и белези на македонскиот и медитеранскиот духовен амбиент со сите нивни сложености, сигурно значи и особен придонес во толкувањето на македонската етно-психолшка и иконолошка компонента, каде што се наоѓа и клучот за разбирање на определени естетики на творечката мисла на ова поднебје.

Книгата содржи 130 страни, 38 црнобели и 30 репродукции во боја.

Викторија Васева Димеска

Херман Глекнер

Музеј
на
современата уметност,
Скопје

февруари-март 1996

Амбициозно осмислената и реализирана ретроспективна презентација (1909-1985) на сликарот Херман Глекнер е уште една потврда на константните напори на германската културна јавност да афирмира, односно да промовира одредени сé уште недоволно познати личности на модерната, кои од било кои причини (политичко-историски најчесто) се "заборавени".

Тој ја имаше судбината да живее во Дрезден и речиси половина век да остане и да работи во ДДР. Од тие причини неговото дејствување е во знакот на културно-политичка изолација, бидејќи иако започна со фигутивното, неговите размислувања продолжуваат во духот на неоконструктивизмот, на кој опстојува до крајот на својот живот. Поради овој факт Глекнер го доби приоритетното место при рехабилитирањето на уметниците, меѓу кои беа и Герхард Алтенбург и Карлфридрих Клаус, земени како примери коишто не подлегнаа на уметноста на "социјалистичкиот реализам".

Неговата креативна работа и животна судбина, значи се непосредно поврзани со главните историски настани на XX век. Роден е 1889, а умира во Берлин 1987, не успевајќи да ги дочека своите сто години и да биде свидеток на рушењето на Берлинскиот ѕид во октомври 1989. Притисоците ги почувствува уште пред почетокот на војната. Тие ескалираа во наредните неколку децении,

па сепак некаде во средината на шеесетите неговата апстрактна уметност беше прифатена во Берлин, Лайпциг, Роток и Ерфурт, додека на изложбата во Штутгарт, 1974 имаше чест неговите конструктивистички дела да бидат поставени покрај оние на Мондријан, Малевич, Лисицки, Мохоли-Наф итн.

На својата дваесетгодишна возраст дојде во контакт со сликите на Кандински и Кле, но пресудна улога во неговите први релевантни остварувања е строгоста на изразот на Сезан. Така неговите рани акварели со мотиви од околината на Дрезден беа реализирани со мошне редуцирани, но послободни потези. Додека, наредните две децении се посветува на цртање, односно сликање на "покривите со калкани" посматрани од позиција на конструктивното, при што е сочуван асоцијативниот момент. Со овие истражувања ќе продолжи и во делата од триесеттите, опфатени под терминот "конструктивистички плочи".

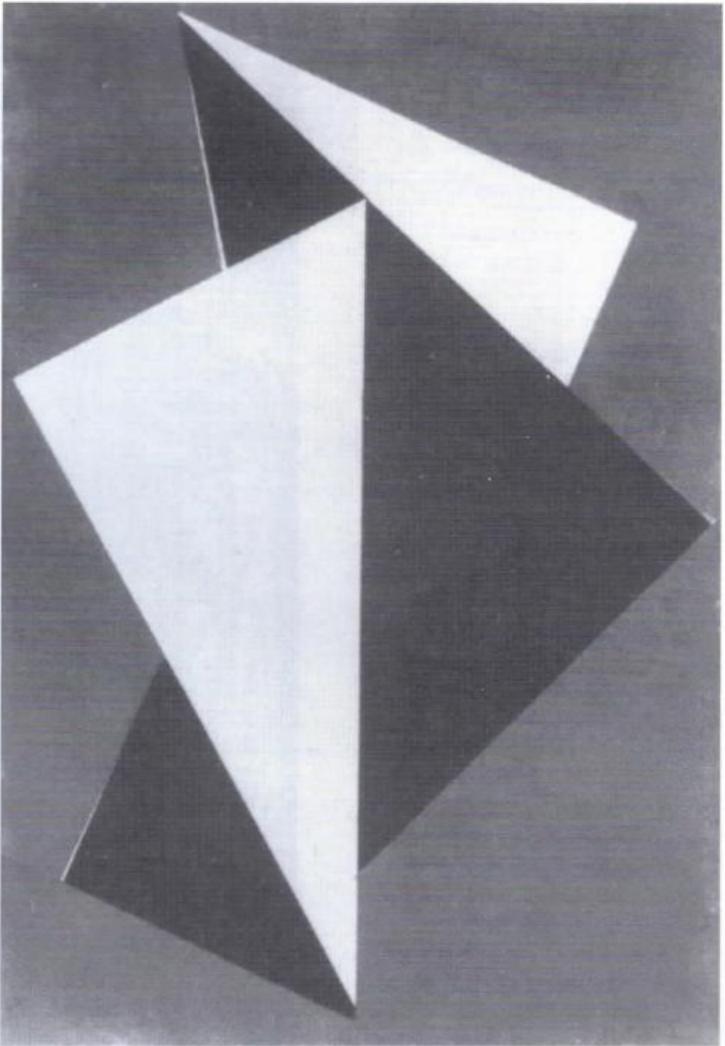
Во периодот после војната, кога мораше да се соочи со сосема поинаква стварност и да се бори за опстанок декорирајќи фасади и испишувајќи натписи, настапи еден пресврт во неговото творештво. Преобразбата се состоеше, пред сé, во одбегнувањето на предметноста на сликарата. Употребата на техниката (пастел или темпера) беше многу битна во повторувањето на лајтмотивите и во ослободувањето на потегот кој беше доведен на ниво на калиграфски знак.

Понатаму своите размислувања ги насочува и кон специфичниот третман на хартијата, која ја користи не само како материјал (просирна јапонска хартија), туку и како евокација на своите мотиви - иронично интерпретирани (обична новинска хартија и отпадоци како колажни елементи).

Подоцна ќе преовлада неговиот аналитички дух. Композициите, остварени по однапред утвреден концепт, беа близки до геометристката, поточно "cool" апстракција. Минимално дефинираните форми според принципите на математичката методика се во директна релација со бојата. Таа беше организирана во

големи монотони или монохромни полиња - со две до три тонски варијации. Оваа логика важеше и за неговите слики, колажни решенија, за графичките отисоци, а ја испроба и во тродимензионалните, минималистички амбиентални структури.

Марика Бочварова



Херман Глекнер, Пробиви во црвена и бела боја пред црвената боја 1972 - 76, комбинирана техника, 72 x 50
Hermann Glöckner, Penetration of the red and white colour in front of the red colour, 1972-76, mixed techniques, 72 x 50

ЦЕВДЕТ ЏАФА

Музеј
на
современата уметност,
Скопје

јуни-август 1996

Сликарот Џевдеть Џафа го следи парадоксот на уметниците кои формално создаваат надвор од сидовите на светските ликовни случања, а фактички му припаѓаат на Големото сликарство. Заедно со Душан Џамоња, Ордан Петлевски, Јагода Буйќ, Мика Поповиќ, Габриел Ступица и Петар Лубарда, тој беше дел на онтолошкото јадро на некогашната југословенска ликовна сцена.

Менувањата во ликовните движења не предизвикуваат кај него желба за следење на трендовите. Отпочнувањето на циклусот *Автобиографија* уште во 1967 г. (генериран од неговиот поглед врз етнотрадицијата или положбата на човекот на Косово) и до следното осликување на таа

реалност се до денес, означуваат антиципаторски способности: гледање во бескрајот на перспективата. Околу 40 дела од овој циклус беа претставени на неговата самостојна изложба во МСУ, Скопје.

Неговата авторска етика денес, по Постмодерната, пробивајќи се низ пукнатините на историското време, настојува одново да го пронајде оригиналот на дното на заборавениот модернизам. Проективното мислење, идеалот на извортот, Уметноста со големо у - сите овие модернистички категории опстојуваат во неговото живо ликовно писмо.

Најблиското дефинирање на неговиот исказ е во контекс-



Џевдеть Џафа, Автобиографија LXVII, 1995, комбинирана техника; foto: Marin Dimeski
Xhevdet Xhafa, Autobiography LXVII, 1995, mixed techniques; photo: Marin Dimeski

тот на моделите на енформелот, иако ова сликарство со материја едновремено се приближува и оддалечува од општите постулати и на други ликовни јазици. Енформелот како прво транснационално движење во уметноста на овој век е во конфликт со националната конотација во сликите на Џафа: со евокативната наративност и со ангажираниот став.. Другата дистинкција на енформелот во однос на неговото писмо е структурата на целосната отуѓеност од контекстот.

Психичката состојба како референца на реалните глетки е асимилирана од сликарската материја низ различни облици на оддалечување од истата: низ слободата на "исликаното" ништојество се создава друга реалност. Во чинот на овој "погреб" обликот и предметот се деформираат, но не се уништуваат до крај како во енформелот. Анулирано е телото, битието и идентитетот на човекот. Неговата облека, предметите од секојдневното милие, звучните знаци на неговата истрошена егзистенција (ё, V) остануваат на ниво на неможноста на еволуацијата да го врати присуството на човекот. Човечката материја е вградена во единствена "бетонска" маса од предмети, облеки, рушевини од куки и патишта: одделувањето на составните елементи е невозможно. На површината на сликата пливаат вознемиреноста и осаменоста. Протестот не е исклучен - моралот се наметнува како категорија од повисок ред.

Делата на Џафа делуваат како да се направени со спонтаноста на акционото сликарство или *dripping* постапката, а всушност зад нив стои сложен процес на градба низ неколку етапи. Вториот парадокс се јавува во неочекуваното доживување на експлицитно соопштените три димензии, како две. Сите употребени готови предмети се зашиени во сликарската материја, како да поминаат

булдожер врз густата смола на тие остатоци од егзистенција, израмнувајќи ги сите разлики, потребата од диференцијација. За разлика од Тапиес, Миќа Поповиќ, Рафаел Каногар или Мариј Преѓель, кај Џафа илузијата се спроведува со инверзија. Инсистирањето врз плошноста, која го засилува наративното, е онаа *differentia specifica* што го одделува неговиот сликарски поглед од буквалноста на животот и врши трансмисија во ликовното и безвременото. Инверзијата во значењето меѓу грундовите - основниот и "насликанот" - и *dripping* постапката, како и сменетите улоги на сликарската материја и *ready-made*-от (првата како регенератор, вториот како мртво тело), се уште две парадоксални ситуации во овој особен исказ.

Ако погледнеме од друг агол, монтажната постапка и реалитетот на вградените предмети во "сликата" упатуваат и на денотативните аспекти користени во фотографската и филмската практика. Како во *cinema* или во *photo verité*, претставата во сликата е аналог на реалноста. Илузијата, мимезисот - она како стварност - и во фотографијата и кај Џафа се исклучени. Сликарската боја и користените готови предмети во ова творештво се повеќе од аналог: тие се банално и сурвично вистински. Монтажните трикови дејствуваат во смисла на *шок фотографијата*, која е во основа структурно неозначувачка (снимките од убиства, несреќи или од елементарни непогоди се јасно читливи и без помошните механизми од семантичка природа). Катастрофичната морфологија кај Џафа го стимулира чувството од *шок фотографијата*, дотолку повеќе, што и фактичката, а не илузорната тридимензијоналност е соопштена во вид на криогенизација, која влече кон внатрешноста на сликарата.

Иако нема јасни лингвистич-

ки пораки (кои би ја одржуваат означеноста на ниво на денотација), не може да се избегне идеолошката градба на партикулите од јазикот (V, ё, X). Тие не се ниту експлицитно јазик, ниту мета јазик, но се замена за текст: природата на сликата има поддршка и основа во политичкото и социјалното поле на денешното безумие. Заедно со употребените предмети овие знаци стануваат писмо на менето за определен географски простор, етнос или општество. Надвор од таа територија, наративниот слој го губи интензитетот на преуземеното од реалноста: телото на сликата се претставува со сета жестина во својата феноменолошки разголена означеност, што го привлекува погледот на мнозинството.

Цевдерт Џафа излегува како творец од светот на непредвидливото што го носи историскиот и географскиот фактум, во кој човекот не е приклучен на општеството и обратно. Антрополошката и феноменолошката структура на неговите слики *strictu sensu* е во суштествена врска со тој свет.

Иако некои денешни теоретичари го сметаат мултикултурниот феномен повеќе како разбивач на хегемонизмот во ликовната уметност, отколку како "пополнување на празнините со нови имиња", сметам дека творештвото на овој сликар без друго треба да заживее на едно меѓународно рамниште. Не да пополнува дупки, туку да завземе соодветна вредносна позиција.

Сонja Абациева

ЧИФТЕ АМАМ 2 и LIQUOR AMNII

Чифте амам,
Скопје,

август 1996

Во просториите на Чифте амам во месец мај и август беа отворени изложбите Чифте амам 2 и Liquor Amnii (Плодова вода). Првата која има претензии да прерасне во традиционална, организирана е од смите автори - учесници (вкупно 24), додека втората претставува резултат на билатералната кореспонденција помеѓу десет жени-уметници од Македонија и САД.

Интернационална ентропична слика структурирана на различни стилски и идејни рамниншта манифестирана на изложбата Чифте амам 2 претставува логична последица од недостаток не само на еден јасно дефиниран и издефиниран генерален концепт, туку и резултат на отсъството на координација, т.е. на кураторска компетенција. Недефинираноста всушност ја генерира конфигурацијата на различите и нивното групирање во неколку сродни, но повеќезначни глобални потконцепти.

Иницирани, т.е. иритирани од твкото одумирање на физички веќе подјаденото битие на најмонументалното и најатрактивното здание на исламската архитектура во Македонија, уметниците се обидоа низ различни рамниншта да го ревитализираат, реанимираат и да го реактуелизираат проблемот на заборавеното, некатарзично битие на Амамот. Хајдигеровскиот предизвик во случајов спонтано се испрофилира и се наметна како темел на општиот потконцепт.

Индиферентниот летаргичен однос на најкомпетентните кон спомениците на културата, преку оваа изложба беше

го супституира отсъството на глобалниот концепт. Таа исто така им овозможи на полисемичните концептуални јазли да ја создадат глобалната потконцептуална интерактивна мрежа во ккоја најдоа засолниште идеите за: просторот, телото, полот, желбата, еросот, ритуалот, домувањето, смртта, погледот, прочиствувањето, заборавањето итн.

Глобалниот билингвален естетички говор на изложбата Liquor Amnii е манифестиран низ различни медиуми: инсталации, перформанси и

Премолчувањето на природната комплетност, на папочната поврзаност на половите нема претензии да го афирмира феминистичкиот негативен предзнак, туку неговата цел е во отсуство да го означи неопходното присуство на другиот пол без кој е невозможна реализацијата на идејата на проектот Половата вода.

Но, резултатите од анализите на Половата вода на еден софицициран начин укажуваат дека Другиот се уште не е подготвен да ги преиспита, да ги препознае и



Искра Димитрова, Андрогин, 1996, инсталација на изложбата Liquor amnii, Чифте амам, Скопје, foto SCCA Скопје
Iskra Dimitrova. Androgynous, 1996, installation view, exhibition Liquor amnii, Cifte amam, Skopje, photo SCCA Skopje

уште еднаш посочен и тие беа потсетени дека заборавањето не ја антиципира само символиката, туку и реалната смрт на битието на објектите.

Теургиската моќ на просторот, дисперзијата на дифузната дневна светлина, делумно го неутрализира избалансира и го омекна хаотичното зрачење на изложбата. Мистичната атмосфера на контекстот - лавиринт во извесна мера го надомести и

видео проекти. Стратешката цел на генералниот проект (чий куратор беше Суана Милевска) е низ конфигурацијата на десетте различно концептирани дискурси на женското писмо да се слушне гласот на поединечното Jas и да се проговори за позицијата на Другиот, за идеологијата на нееднаквоста, за субординацијата на другиот пол, за другата култура, традиција, религија, нација...

да ги осознае причините за глобалните "генетски" мутации во Културата. Се додека патернализмот како законодавен општествен принцип продолжува да ја идентификува субординацијата со хиерархијата, се дотогаш ќе доминира дискриминацијата на Другиот/то/те. Натамошното продуцирање и репродуцирање на нееднаквоста не го иницира само мултилицирањето на девијантните појави во културата, истори-

јата, политиката, туку воопшто и во хуманизмот. Доколку агресијата на цензурирањето не ја изврши радикалната реставрација на субјектот другоста и натаму ќе ја дискриминира различноста.

Реализацијата на Инсталацијата **Андрогин** - фрагмент од триптихот **Двојник** и Vis Electronica, според мое мислење се најлуцидно обмислените проекти на Liquor Amnii. Во делото на Искра Димитрова ја согледуваме кондензираната полисемична структура втемелена врз примордјалните културно - религиозни и философски искуства. Таа мошне софистицирано низ лапидно конципираниот дискурс експлицитно ја еманира комплементарноста на половите, идентификација на Јас со Другиот, како и чинот на автогенерирањето од сопствената матка. Телотомска моделирано во положба на фетус поставено е врз огледална површина истовремено реферира на утеричното, но и на гробното лежиште во коешто наизменично се разменуваат раѓањето и смртта, свртувајќи интерес кон познатата идеја дека човечкото битие е и фетус и труп.

Низ транспарентниот еcran, ултра-звук - утерус исполнет со животворната течност Мирна Арсовска ја манифиестира симболичката реверзibilna размена на виталната енергија која циркулира помеѓу мајката и плодот.

Транспаретното, стилизирано женско торзо на Маргарита Киселичка поставено над вода не упатува на далечните реминиценции на митското раѓање на Венера од пената којашто авторката ја сугерира со материјалот - парафин.

Перформансите **Птица - жена** и **Порнена** се потпираат на митолошкиот наративен фон. Низ ритуална иницијациска постапка Меридит Дејвис својот концепт го насочува кон Европскиот праисторис-

ки култ на птица-божица, дарител на животот, господарка на водите, господарка на севкупната витална енергија. Овој култ вил раширен и во Македонија, така што и Губабиците на Светиева можеме да ги толкуваме во овој контекст.

Идентификацијата на авторката со Марија Магдалена (изолирана, осамена во пештерата), реферира на маргинализираната улога на жената во современото општество.

Перформансот **Базени на времето** од Мерлин Асен ја инициира публиката, преку ре-

лан е посветен на патниците -nomadi кои во својот багаж го носат своето сеќавање, јазик, својата култура, својот идентитет.

Инсталацијата на Маргарет Титмор е иницирана од теоријата на насиливото на Леонора Вокер. Отворената книга за бракот ја повикува публиката да го втисне своето мислење за релација, доминацијата, дискриминацијата и насиливото меѓу половите.

Троделниот перформанс на Нора Стојановиќ го третира проблемот на хронотопските и културните разлики. Преку посредно сеќавање се одвиваат дискусији за историјата и ритуалната суптилно еротизирана поетика на амамот. Во процесот на одвивање на перформансот авторката симболички се затвора во конструкција во форма на лале - еден од елементите на штудио-декорацијата сакајќи да сугерира дека е дел од амамот.

Инсталацијата **Македонска национална пластика** на Жанета Вангели е концептирана на три рамништа, одделни целини кои го заокружуваат глобалниот проект. Во него се инкорпорирани фото и видео - инсталации. Користењето на новосоздадените државни симболи и фотографии - литски икони на личности од логичката и црковната сфера се врастуваат во личноста од културната underground сцена сугерирајќи суптилно на политичкото несвесно.

Просторот на Чифте амам на убав начин учествуваше во доближувањето на естетските ефекти на обете изложби, поради што убедена сум дека е крајно време на овој идеален простор за ликовни манифестиации да му се посвети соодветно внимание за да можеме навистина да го сметаме за најелитен излагачки простор во Македонија.

Конча Пирковска



Mirna Arsovka, Vis electronica, 1996, инсталација на изложбата Liquor amnii, Чифте амам, Скопје
фото: Роберт Јанкулоски- SCCA, Скопје
Mirna Arsovka, Vis electronica , 1996, installation view, exhibition Liquour amnii, Cifte amam, Skopje; photo: Robert Jankuloski - SCCA, Skopje

Библискиот мотив на миењето на нозете на Христос, Мери Новотни - Чонс го трансферира во ритуално миење на нозете на публика-

зонанцата на водата, да го наслушајува текот на времето.

Перформансот на Кети Но-

СОЛ ЛЕВИТ

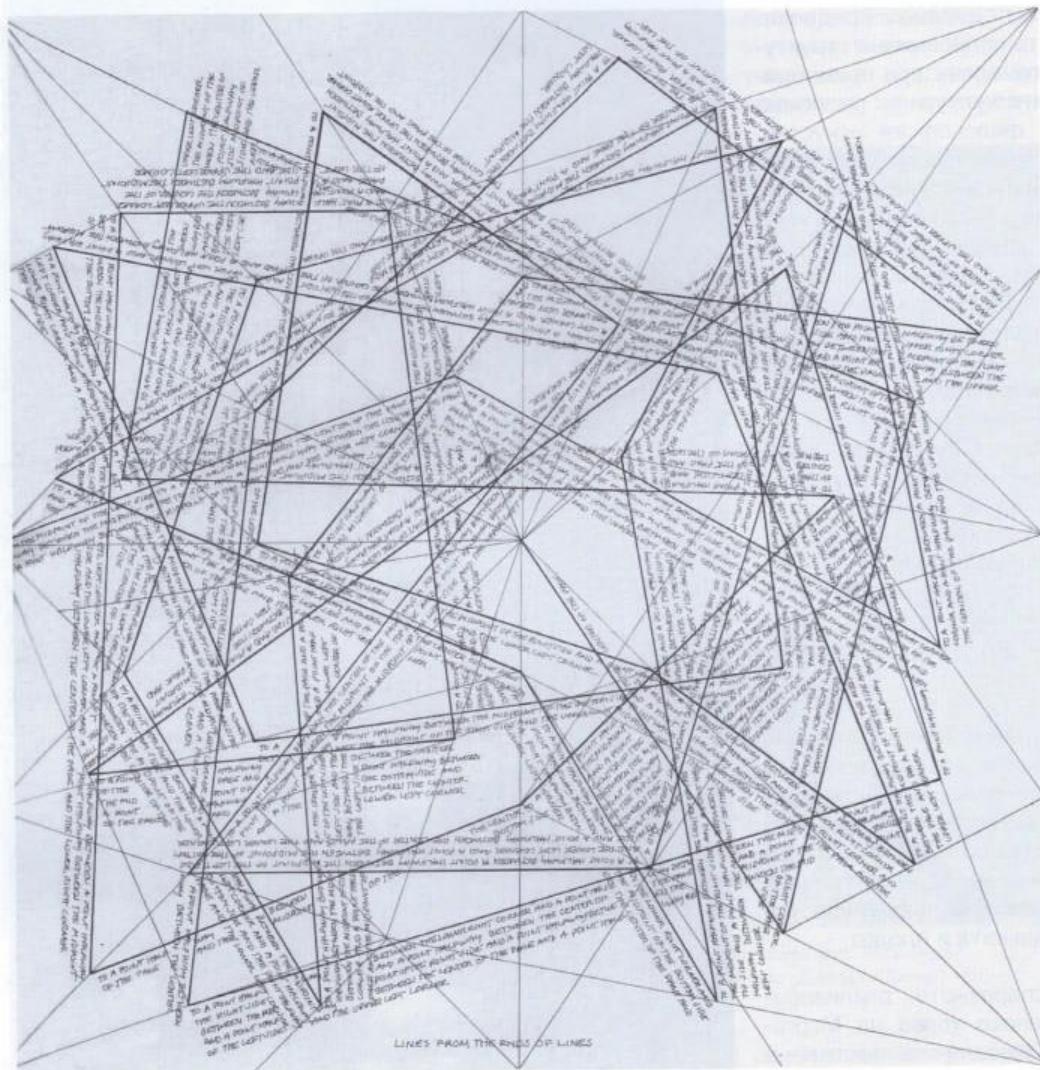
Музеј на современата уметност
Скопје
март-јуни 1996

поцена збирка од колекцијата на Музејот. Така во серијата *Можни комбинации со прави линии* од 1973, на шеснаесетот графички лист е дадена језична дескрипција на идејата развиана на претходните петнаесет листови: "прави линии во четири правци и сите нивни можни комбинации". За разлика од оваа серија кадешто зборовите се изолирани, односно отпечатени посебно, во останатите

ристи како "патека за разбирање на локациите на точките", сепак начинот на кој што тој ги вградува во системот на линии, зборува дека тие се повеќе од јазична верификација на точките: тие се визуелен и ликовен елемент со кој се партиципира во чистата ментална операција на која и се базира идејата за концептуализација на уметничката постапка. Оттаму, зборовите од чисти означу-

Инаку, оваа изложба, на која за првпат е прикажана целата мапа на Сол Левит, беше вистинска можност не само за едно продлабочено запознавање со делото на овој уметник (во тоа партиципираше и богато илустрираниот каталог во кој, покрај предговорот на кустосот М. Бочварова, се поместени и повеќе преводи на текстови од значајни теоретичари на

Сол Левит, една од најмаркатните фигури на минималната и концептуалната уметност, во 1981. на Музејот на современата уметност во Скопје му подари мапа на графики. Се работи за мапа составена од три, односно четири серии со околу 30 графички листови изработени во периодот 1973-1975. Познато е дека Сол Левит првите графики почнал да ги печати 1970., значи во периодот кога неговиот систем на работа достигна високо ниво на концептуална строгост и прецизност (всушност, самиот Левит ќе изјави дека неговата работа е таа што директно го насочила во правец на графиката). Во периодот од 1962., кога ја направил првата структура па се до 1970., до неговата ретроспективна изложба во Хаг, Сол Левит главно создава минималистички тродимензионални структури. Во 1968. го работи првиот сиден цртеж. На изложбата во галеријата "Џон Вебер" во Њујорк, 1974., Сол Левит комбинира различни медиуми: структури, сидни цртежи, фотографии и цртежи. Особено се карактеристични сидните цртежи во кои тој го користи и медиумот на јазикот: за секој цртеж дадено е и упатство, односно дескрипција на изведбата на цртежот. Токму овој аспект на испреплетување на строгата концептуалност на изведбата, како чиста ментална операција, и нејзиното јазично образложение, ги прави делата на Левит посебно интересни. Овој аспект особено доаѓа до израз во графиките, за што впрочем сведочи и оваа мала, но ска-



Сол Левит, Определување на линии, 1975, бакропис, 45 x 45, колекција на МСУ, Скопје
Sol LeWitt, Location of Lines, 1975, etching, 45 x 45, Collection of the Skopje Museum of Contemporary Art

три серии, зборовите се директно инкорпорирани во геометрискиот систем на линеарните операции. Во сериите *Одредување на линии* (1975) и *Линии што одредуваат точки* (1975) зборовите ја имаат истата визуелна сила како и линиите. И покрај тоа што Левит зборовите ги ко-

вачи се трансформираат во апстрактни знаци кои функционираат како "уметност, а не литература". Зашто, како што вели самиот Сол Левит "кога уметникот ја спроведува својата идеја и ја претвора во визуелна форма, тогаш сите постапки во тој процес се значајни" (Сол Левит).

уметноста како и парадигматичните текстови на Левит), туку и добар повод уште еднаш да се потсетиме на огромното богатство на уметнички вредности што се наоѓа во колекцијата на Музејот.

Лилјана Неделковска

INTERNET PROJECT

REFRESH



List of Refresh Pages

<http://sunsite.cs.msu.su/wwwart/fresh.htm>
<http://www.thing.Desk.nl/refresh.html>
<http://wwwDesk.nl/~zone/fresh/fresh.htm>
<http://www2.arnes.si/guest/ljintima3/fresh.htm>
<http://cocoa.is.in-berlin.de/~netlab/pit/fresh.html>
<http://www.v2.nl/east/fresh.htm>
<http://lois.kud-fp.si/fresh.htm>

<http://sunsite.cs.msu.su/wwwart/lion/fresh.htm>
<http://www.soros.org.mk/scca/int/fresh.htm>
<http://www.irational.org/fresh.html>
<http://www.v2.nl/fresh.html>
<http://159.148.220.157:80/home/e-L@b/fresh.htm>
<http://www.ecn.cz/osf/scca/fresh.htm>
<http://wwwkud-fp.si/~luka/fresh.html>

ДРЖАВНИ ИНСТИТУЦИИ	ПРИВАТНИ ГАЛЕРИИ	НАЦИОНАЛНА ГАЛЕРИЈА ХАРФА
МУЗЕЈ НА ГРАД СКОПЈЕ Мито Хаци Василев- Јасмин, п.ф. 93 тел.(091)114-742/115-367 91000 Скопје	КАФЕ ГАЛЕРИЈА СТОБИ Кеј "13 Ноември"бб, ГТЦ тел.(091) 233-972 91000 Скопје	ГАЛЕРИЈА ЕРИКА Покриена Чаршија 8, Безистен 91000 Скопје
УМЕТНИЧКА ГАЛЕРИЈА СКОПЈЕ Крушевска 1а, п.ф. 278 тел.(091) 133-102 факс:(091) 233-904 91000 Скопје	АНТИКВАРНИЦА АНИМА Кеј "13 Ноември", анекс IV/2, ГТЦ тел.(091) 233-149/233-147 91000 Скопје	ГАЛЕРИЈА АРТ - ТЕРА Покриена Чаршија 9,Безистен 91000 Скопје
МУЗЕЈ НА МАКЕДОНИЈА Курчиска бб, п.ф.74 тел.(091) 116-044 факс:091/116-439 91000 Скопје	ГАЛЕРИЈА БЕЗИСТЕН Покриена Чаршија 39, Безистен тел.(091)117-150 91000 Скопје	ГАЛЕРИЈА МОНЕТ Локов 8 тел.(091) 364-853 91000 Скопје
КУЛТУРНО ИНФОРМАТИВЕН ЦЕНТАР Моша Пијаде бб, п.ф.589 тел.(091) 230-206/115-679 91000 Скопје	ГАЛЕРИЈА СТУДИО Б Димитрие Туцовиќ 40 тел.(091) 224-315 91000 Скопје	ГАЛЕРИЈА САМУИЛ ТЦ Капиштец лок. 23 Васил Ѓоргов бб тел.235-553 91000 Скопје
МЛАДИНСКИ КУЛТУРЕН ЦЕНТАР Кеј Димитар Влахов бб тел.(091) 233-401/115-225 91000 Скопје	ГАЛЕРИЈА МИЈАЧКИ ЗОГРАФИ Кеј "13 Ноември" тел.(091) 211-533 91000 Скопје	ГАЛЕРИЈА ЧИФТЕ АМАМ Стара Чаршија 91000 Скопје
МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ Самоилова бб, П.Ф. 482 тел.(091) 117-734 (35) факс;(389-91) 11 01 23 91000 Скопје	ГАЛЕРИЈА ГЛАМ Чедомир Миндеровиќ 35 тел.(091)213-491 91000 Скопје	ГАЛЕРИЈА ПАРК Наум Наумовски- Борче 83 тел.119-423 91000 Скопје
ГАЛЕРИЈА - САЛОН НА ДЛУМ Кеј 13 Ноември бб тел.(091) 211-533 91000 Скопје	ГАЛЕРИЈА РА Иво Лола Рибар 94/2-4 тел. (091) 258-146 91000 Скопје	ГАЛЕРИЈА ПСИХО ГАЛ Маршал Тито 11 (скривница) тел.(091) 209-070 91000 Скопје
ГАЛЕРИЈА КО-РА Дом на Културата Кочо Рачин Вељко Влаховиќ бб тел.(091) 233-739 91000 Скопје	ГАЛЕРИЈА ОЛИВЕР Анкарска 31 тел.(091) 374-300 91000 Скопје	ГАЛЕРИЈА ДАМАР Никола Русински, За, лок.12 ТЦ Карпош III тел.дом.(091) 202-811 91000 Скопје
ГАЛЕРИЈА ОСТЕН Перон на Старата железничка станица тел.(091) 236-235 91000 Скопје	ГАЛЕРИЈА СЕЛЕКТ Бул.Партизански Одреди 31 ТРГ.Центар Буњаковец тел.(091) 110-319 91000 Скопје	ГАЛЕРИЈА ЕЛ ГРЕКО Dame Груев ТЦ Палома Бјанка тел.(091) 234-242 91000 Скопје
	ГАЛЕРИЈА АБАКУС ДТЦ Мавровка Бул.Гоце Делчев тел.(091) 236-278 91000 Скопје	ГАЛЕРИЈА МИЛС 8 Ударна бригада тел.(091) 223-319 91000 Скопје
		АНТИКВАРНИЦА АМИНТА Кеј 13 Ноември 91000 Скопје



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



SKOPSKO

...and everything is possible!

IDEA Plus International



JSC SKOPJE BREWERY



19 *Најдоброшо об
Македонија* 24