



RADIATIONS
Macedonian Contemporary Art

RADIATIONS

Macedonian Contemporary Art

RADIATIONS
マケドニア現代美術展

2000年3月7日—4月4日
国際交流基金フォーラム

主催：
スコピエ現代美術館（マケドニア）
国際交流基金

協力：
マケドニア文化省

キュレーター：
ソーニャ・アバズィエヴァ

RADIATIONS
Macedonian Contemporary Art

7 March—4 April, 2000
The Japan Foundation Forum

Organizers:
Museum of Contemporary Art, Skopje, Macedonia
The Japan Foundation

Support:
Ministry of Culture of the Republic of Macedonia

Curator:
Sonja Abadžieva

国際交流基金は様々な分野で国際文化交流事業を展開しておりますが、これら事業の一環として、これまで日本に紹介される機会の少なかった、海外の優れた美術を紹介する「国内展主催事業」を実施しており、この度、マケドニア旧ユーゴスラヴィア共和国の現代美術を紹介する展覧会「RADIATIONS」展をスコピエ現代美術館と共催する運びとなりました。

バルカン半島に位置するマケドニアは、第二次世界大戦後ユーゴスラヴィア連邦の一員として出発し、1991年独立した比較的新しい国で、私たち日本人にとってはあまり馴染みの少ない国であろうかと思えます。マケドニアといえば、古くはアレキサンダー大王、新しきはコンヴォ難民の大量流入等を思い浮かべる方が多いのではないのでしょうか。美術の分野においても、過去わが国において、マケドニアのアイコン展が開催されたことはありますが、現代美術がまとめて紹介されたことは殆

どありませんでした。

国際交流基金は、ヴェネチア・ビエンナーレ、サンパウロ・ビエンナーレといった国際展への参加などを通じて、日本現代美術の発信の一端を担ってきておりますが、昨年開催されました第48回ヴェネチア・ビエンナーレにおいても、改めて、現代美術における表現の多様性を再認識致しました。この表現の多様性という点では、今回の展覧会も、マケドニアを始め世界各国で現在活躍中のマケドニア人作家9名による、ビデオ作品、インスタレーション作品、写真等多種多様な作品が紹介されます。

本展のキュレーターであるスコピエ現代美術館のソーニャ・アバズィエヴァ氏は、1996年に当基金のフェローとして訪日された機会に、マケドニアと日本の現代美術交流の構想を抱かれ、それが今回の展覧会という形で結実した訳ですが、いわば

The Japan Foundation engages in international programs of cultural exchange in many different fields, and one of them is the introduction to Japan of outstanding art from overseas for which there have previously been few opportunities to exhibit in this country. We are pleased to be the co-organizers with the Museum of Contemporary Art, Skopje of the exhibition "Radiations," introducing contemporary art of the Former Yugoslav Republic of Macedonia.

After the end of World War II, the region of the Balkan Peninsula known as Macedonia became a constituent republic of Yugoslavia. Since it became independent in 1991, it is a comparatively new country and little known to most Japanese. For many it evokes associations mainly with famous historical figure Alexander the Great and quite recently with the influx of refugees from Kosovo. In the field of art, one exhibition of Macedonian icons was held in 1967, but certainly this is the very first exhibition to be held here of

contemporary art on such a large scale.

Through its participation in international exhibitions such as the Venice Biennale and the São Paulo Biennale, the Japan Foundation has played a role in introducing Japanese contemporary art to the world, and while attending the 48th Venice Biennale held in 1999, I was made newly aware of the rich diversity of expression in the world of contemporary art. This diversity is readily apparent in the works of video art, installation, and photography by nine Macedonian artists active in Macedonia and other parts of the world presented in this exhibit.

The idea for developing exchange in the field of contemporary art between Japan and Macedonia goes back to 1996, when Mrs. Sonja Abadžieva, curator of this exhibition and of the Museum of Contemporary Art, Skopje, visited Japan on a Japan Foundation grant. This exhibition is the realization of that idea, and the Foundation as co-organizer is pleased that the ties

当基金の事業が有機的に結びついて新たなプロジェクトに展開したということであり、主催者として大変嬉しく思う次第であります。更に、一人でも多くの方に本展をご覧頂き、本展が日本・マケドニア間の文化交流促進の一助となれば、これに勝る喜びはありません。

最後になりましたが、本展の開催にあたり、出品をご快諾下さった作家の方及び共催者として本展の開催にご尽力下さいましたスコピエ現代美術館および日本とマケドニアの関係者の皆様方に深甚なる謝意を表します。

2000年3月

国際交流基金理事長
藤井宏昭

cultivated under one of its programs have paved the way in this organic fashion for a new project under another. It is our sincere hope that as many people as possible will have the opportunity to view this exhibition, and that it may serve to promote further exchange between Japan and Macedonia.

We would like to express our sincere gratitude to the artists who contributed their works and to the Museum of Contemporary Art, Skopje for their cooperation in realizing this project. We are also deeply grateful to the many other people on the Japan and Macedonia sides who contributed to the realization of the exhibition.

March 2000

Hiroaki Fujii
President, Japan Foundation

マケドニア共和国について人々はどんなイメージを持っているでしょうか？ おそらく、社会主義から資本主義へ、そして民主主義的な社会への移行期を迎え、苦悩に満ちた複雑な問題を抱えた国のひとつだというイメージが定着していることでしょう。かつて東側に属していた国々について、この数年間にわたってマスメディアはこうした見方を広めてきました。さらに、マケドニアには、バルカン地域に重くのしかかる理解しがたい、複雑怪奇な問題と深く結びついている国というイメージさえつきまといま

す。確かに、マケドニアは過去においても、また現在においてもさまざまな問題を抱えた国であり、こうした見方が真実ではないとは言えませんが、このような側面だけがマケドニアの現在の姿ではないことも、また事実なのです。むしろ、マケドニアの現代美術作品、その豊かな歴史と文化伝統をより身近に眺めてもらえるならば、近代国家としては比較的若いこの国に対して、ま

The notion that is already being formed for several years, mainly through the mass media, most often describes the Republic of Macedonia as one among several countries that are passing through the painful and complex problems of transition from socialist to capitalist and democratic society. Even worse, Macedonia in that notion is also linked to the complex, and for many people - almost incomprehensible problems that burden the Balkan region.

However, although it is not far from the truth that Macedonia as a country is coping with heavy luggage of inherited and present problems, it is still not actual that this is the only truth about Macedonia. On the contrary, we believe that the attempt to make a closer insight in the rich history and cultural tradition, as well as in the contemporary artistic production, could provide a different image of this relatively young state.

Hence, the cooperation with the Japan Foundation provides an excellent opportunity, through the exhibition "Radiations", for the first time the Japanese pub-

たく違ったイメージをもってもらえるのではないかと思います。

その意味で、国際交流基金との共同作業による今回の展覧会「RADIATIONS」は、20世紀最後の10年間のマケドニア美術を日本の人々に知ってもらうための良い機会です。「radiation」という多義的な意味をばらむキーワードで結ばれたマケドニアの現代美術作品には、地域性にとらわれない芸術言語の刻印が見られる一方で、マケドニアの文化の特性とそこから生まれた気質や状況が反映されています。

そしてこの機会に、スコピエ現代美術館の海外作品コレクションに、43人の日本人アーティストの78作品が収蔵されていることを日本の人々に知っていただきたいと思います。堂本尚郎、野間佳子、勅使河原蒼風、浜口陽三、鯉渥などをはじめとして、快く作品を寄贈して下さったアーティストの方々にお礼を述べたいと思います。これらの作品の常設展示や特別

lic to be presented with a specific segment that characterizes the Macedonian contemporary art of the last decade of the century left behind us. United in the ambiguous metaphor contained in the word "radiation", the characteristics of this art are marked by the language of the global art tendencies and, at the same time, by the specifics of the culture, temperament and the circumstances of which it is derived.

On this occasion, I am given the opportunity to state before the Japanese public perhaps the little known fact that thanks to the generous donations of many Japanese artists, among which are, for example, Domoto Hisao, Yoshiko Noma, Sofu Teshigahara, Yozo Hamaguchi and AY-O, the Museum of Contemporary Art, Skopje today includes a significant number of 78 works of art from 43 Japanese artists in its international collection. By exhibiting these works in the permanent collection of the Museum and in several other representative projects, the contemporary Japanese art provides undoubted presence and its

展示を通して、日本の現代美術はマケドニアの文化にしっかりと根付いており、また独特の「radiation」を放っています。マケドニアと日本の間にすでにこうした結びつきがあることを踏まえ、私は、国際交流基金とマケドニア現代美術館の今回の共同プロジェクトは、美術にかかわる組織的な面だけではなく個人同士の関係においても、今後、両国が文化的な関係を築いていくための基礎になると確信しています。

熱心にまた寛大に共同作業にあたってくれた国際交流基金に心からの感謝を述べるとともに、展覧会の実現に向けて細かい心遣いをして下さった佐藤淳子さん、そして、このプロジェクトのために数年間にわたる労力を惜しまず提供してくれたソーニャ・アバズィエヴァさんにお礼を述べておきたいと思います。

スコピエ現代美術館館長
ゾラン・ペトロフスキ

own "radiation" in the creation of the contemporary Macedonian culture. Considering this information to be a good confirmation of the already long established cultural links between the Republic of Macedonia and Japan, it is my conviction that this cooperation between the Japan Foundation and the Museum of Contemporary Art will serve as basis for establishing traditional cultural relations at institutional and individual level.

Expressing sincere gratitude to the Japan Foundation on behalf of the Museum of Contemporary Art for the openness and willingness to cooperate, I would like to state here my special thanks also to Ms. Atsuko Sato for her exceptional consideration to have the realization of the exhibition pass smoothly, as well as to Mrs. Sonja Abadžieva for her efforts lasting several years to carry out this project.

Zoran Petrovski
Director, Museum of Contemporary Art, Skopje

マケドニア その歴史と文化

中島 由美

「マケドニア」という国ができるまで

1999年、コンヴォ情勢の悪化によりバルカン半島は再び緊迫しました。決してうれしいことではありませんが、コンヴォからアルバニア系住民が南側のマケドニア国境地帯へと大量に避難したことで、あまり知られることなかったこの国の名前が日本でもニュースに頻繁に登場し、注目を浴びるようになりました。

マケドニアはバルカン半島の真中に位置する、人口200万余りの小さな国です。面積は日本の四国程、しかもその殆どが山がちであり、決して恵まれた国土とは言えません。しかし複雑な地形は天然のヴァラエティに富み、欧州一水が美しいといわれるオフリド湖をはじめとして、風光明媚な土地としても知られています。

この国は1945年、ユーゴスラヴィア連邦の一共和国としてはじめて産声を上げましたが、1991年にはその連邦からも離脱し、本格的な独立国家となりました。

民族のつぼともいわれるバルカンには、セルビア人やクロアチア人などのスラヴ系諸民族、ラテン系のルーマニア人、バルカン先住民族の末裔を自負するアルバニア人、古代文明を誇りとするギリシャ人などをはじめとして、国家を持たない人々も含めさまざまな民族があり、

周囲の影響を受けつつ独自の言語文化や宗教生活を営んできました。彼らは様々な歴史的経緯を経てここに定着したのですが、ではマケドニア人と今日呼ばれる人々はどのような歴史を辿ってきたのでしょうか。

マケドニアというとアレキサンダー大王の古代王国を思い出される方も多いと思いますが、今日のマケドニア人はロシア人やポーランド人とつながるスラヴ族の子孫です。北方に住んでいたスラヴ人の一部がバルカン半島へ南下したのは4世紀頃からで、7世紀頃までに定住するようになりました。9世紀にはビザンチンを通じて東方キリスト教を受け入れ、以来キリスト教徒となって今日に至っています。

キリスト教はこの地に大きな影響を与えました。ちょうど私たちが仏教と共に漢字を学んだように、彼らもキリスト教を通じて文字を知り、先進文明に触れたのです。一時はオフリド湖畔に教会が林立し、町が栄えたこともありましたが、強力な国家を持たぬまま、やがてオスマン・トルコの支配下に置かれることになります。トルコの支配は500年も続きました。

20世紀に入ると、トルコ帝国の弱体化や民族主義の台頭に伴い、彼らの運命も急展開を遂げます。列強の思惑が交錯する中で、それまで自分たちを漠然と「キリスト教徒スラヴ人」と考えてきた人々も、次第に自身の民族性の確立と、民族国家樹立を切望するようになります。その願望はまず、ユーゴスラヴィアという社会主義連

邦国家の枠組みの中で実現しました。

さまざまな文化の影響

このような歴史をざっとみただけでも、文明の十字路といわれるこの地であって、東西南北からさまざまな影響を受けてきたことが想像できるでしょう。この地に根付いた文化はまずスラヴ民族の文化、東方キリスト教文化、次にトルコ、またバルカンの他の諸民族の影響、そして旧ユーゴスラヴィア時代に流入した文化などで、これらが層をなし、絡み合っているといえます。

まず何よりも大事なマケドニア語という言語、これは基本的にはスラヴ語ですが、周囲の諸民族との接触によって、新しい特徴を持つようになりました。面白いのは文法構造が大きく変化していることで、しかも同じ変化は影響を与え合った周りの言語にも起こっているのです。

一方、日常生活の基本である衣食住面では、500年の支配時代を通じてトルコの影響をたくさん受けました。今日でも台所の用具類や、料理の名前、食材、衣服、家具など、広い範囲にわたってトルコ語経由の外来語が使われている程です。

しかし、精神面ではキリスト教信仰が根強く保たれました。それを象徴するもののひとつがアイコンやフレスコです。各地に残る古い修道院には、かつての栄華がしのばれる祭壇、アイコン、キリストや聖者にまつわる物語を描いたフレスコなどが残され、復元されて今日に伝えられて

います。こうした遺産は、目に見える芸術という形で、人々の心にある「伝統」を強く訴え続けてきたのではないのでしょうか。

さて20世紀半ばになって、マケドニアは一挙に現代文明の洗礼を受けました。独自の社会主義路線によって西側に門戸を開いていたユーゴスラヴィアなればこそ、音楽、映画、美術、ファッションなど、あらゆる分野に新しい文化や価値観がどっと流入したのです。これと新しい国家建設の意気込みが連動して「希望に満ちた未来」を象徴するようなスタイルが生まれました。そうした新しいスタイルは、建築においても発揮され、連邦各地の公共建造物や戦争慰霊記念碑などに、機能性や伝統にこだわらない「超現代的」な建築物を残しています。1963年に大きな地震の被害を被り、復興なったマケドニアの首都スコピエ市には、とりわけそうしたスタイルのコンクリート建築群が目立ちます。

スコピエは不思議な町です。震災後、世界各国の援助・協力による復興事業が始まり、新都市計画はわが国の代表的建築家、丹下健三氏の案が基本になりました。「市の壁」と呼ばれる中層ビルが、「塔」と呼ばれる高層住宅を挟んで半円形に並び、ショッピング・センターを中心に職住近接のモダンな市街区を形作っています。バルカンの大動脈として期待された鉄道駅は、未来都市の駅かと思ふような作り。一方、その反対側の小高い丘には昔ながらのカフェや職人さんの店がひしめくトルコ

風の商店街が復元され、その上は賑やかな市場。そしてヴァルダル河の対岸に高くそびえる古代の城壁跡、そこへ向かって上って行ったところに、この国の自慢のひとつ、現代美術の粋を集めたスコピエ現代美術館があるのです。

今回紹介される作品を始めとして、多様な文化を消化してきたこの地の人々が本当の独立を遂げた今、対外的にも、また国内でもアルバニア系住民との平和共存の維持など、厳しい現実の中であって現代世界に訴えたいもの、問いかけてみたいものは何か、それらは果たして新しいアイコンになることができるのか、そんなことを考えながらでも御覧頂けると良いと思います。

(一橋大学教授)

Macedonia: Its History and Culture

Yumi Nakajima

The Origin of Macedonia

In 1999, as the Kosovo crisis began, tensions were built in the Balkan Peninsula once again. Although by no means a desirable means for becoming better known, the war and the flood of ethnic Albanians fleeing southward from Kosovo across the border into Macedonia, brought the name of this ancient region, until then little known to Japanese, frequently into the news.

Located in the middle of the Balkan Peninsula, Macedonia is a small country, about the size of the Japanese island of Shikoku, with a population of a little more than 2 million. It is hard, mostly mountainous territory, but its complex topography is rich in variety and famous for its scenic beauties, including Lake Ohrid, whose waters are reportedly the purest in Europe.

In 1945, Macedonia became part of the Federal Republic of Yugoslavia, and in 1991 it broke away and became a full-fledged independent state.

The Balkans are a melting pot of many different ethnic groups including the Slavs, such as

Serb and Croatian; Rumanians of Latin stock; proud Albanians tracing their roots to ancient peoples of the Balkans; Greek descendants of one of Europe's proudest civilizations, as well as ethnic groups that have not acquired state identity. Each maintains distinct linguistic cultures and religious traditions shaped by this specific ethnic and historical milieu. History left them to settle where they are today. What is the history, then, that the people of Macedonia experienced?

The name Macedonia reminds many today of the ancient empire of Alexander the Great, but today's Macedonians are Slavs who share common ancestry with Russians and Poles. Around the fourth century, Slavs living in the north began moving southward to the Balkan Peninsula, where they had settled by around the seventh century. In the ninth century they were affected by Byzantine and accepted the Eastern Orthodox Christianity, which they have embraced ever since.

The impact of Christianity in this land was considerable. Just as Japanese were greatly influenced by Buddhism in the process of adopting Chinese writing system, Macedonians learned to write and came into contact with advanced civilization through Christianity. At one point, the shores of Lake Ohrid were dotted with churches

and thriving market towns. No powerful suzerain emerged there, however, and eventually the region fell under the control of the Ottoman Empire. Turkish rule lasted for five hundred years.

The destiny of Macedonia took a major turn in the twentieth century, with the decline of the Ottoman Empire and the rise of nationalism. As the strategies of the big powers changed the map of Europe, an ethnic movement among people whose identity until then had been mainly a vague cohesion as Christian Slavs developed aimed at establishing a nation-state. Their goal was realized first within the framework of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia as the Republic of Macedonia.

The Influences of Various Culture

The above brief sketch of the early history helps us to understand how Macedonia, lying as it did in this region where major civilizations met, should have been variously influenced from east, west, north and south. Slavic culture struck root first, later to be overlaid by Eastern Orthodox Christian culture and then Turkish culture; influences from the other peoples of the Balkan region were also absorbed. Along with the newer influences that entered during the former Yugoslavia

era, the fabric of Macedonian culture is thus complex and multilayered.

The basically Slavic Macedonian language, in particular, assumed new characteristics as a result of contact with various peoples in the region. The significant changes that took place in its grammatical structure and similar changes that occurred in neighboring languages as well because of mutual influences make fascinating study.

During the five centuries of Ottoman rule, Turkish influence left an indelible mark on the three fundamental aspects of culture: food, clothing, and lifestyles. Even today, words borrowed from Turkish are used for kitchen utensils, the names of particular foods, ingredients, clothes, furniture, and many other such terms.

With regard to the spiritual life of Macedonians, the Christian faith has been firmly maintained, as symbolized by the icons and frescos preserved there. In old monasteries throughout Macedonia, there remain altars reminiscent of their heyday long ago, as well as icons and frescos portraying stories related to Jesus Christ and the saints. This tangible artistic heritage has undoubtedly exercised a strong and enduring appeal in the minds of the people.

In the middle of the twentieth century

Macedonia was suddenly exposed to dynamism of modern civilization. Opened to the rest of Europe in line with Yugoslavia's independent socialist line, new culture and values flooded into Macedonia in every field—music, film, art, fashion, and so on. These developments and the popular energies of nation-building resulted in new styles symbolizing a "future of hope." The new style in architecture, for example, can be seen in ultra-modern architectural structures liberated from the old constraints of functionality and tradition, now found throughout the country. Clusters of reinforced concrete buildings of this style are particularly conspicuous in the Macedonian capital of Skopje, which was restored after widespread destruction caused by a massive earthquake in 1963.

Skopje is a fascinating city. After the quake, restoration projects were launched with assistance and cooperation from around the world. The idea for the new center city plan was based on the idea by leading Japanese architect, Kenzo Tange. Medium-rise buildings, called city walls, form a semi-circle embracing high-rise residential buildings called towers. A shopping center is located in the middle of this modern urban area, making possible short commuting distance between home and workplace. The style of the

stations along a railway line expected to become part of the main arteries of the Balkans is the style of the future. Forming a striking contrast, the hills on the opposite side of the city are home to a restored Turkish style district crowded with old-style cafes and craftsmen's shops. Located further up is a lively market. Across the Vardar river tower the remains of ancient castle walls. A climb toward the historic site leads to one of the institutions of which the country is most proud, the Museum of Contemporary Art, Skopje with its collection of masterpieces of contemporary art.

The people of Macedonia have absorbed and digested a wide array of cultures through their history, and today, the masterpieces introduced in this exhibition are testimony to genuine independence they have now won. Buffeted by harsh realities not only in its foreign relations but also in its domestic affairs, such in forcing a path for peaceful coexistence with ethnic Albanians, what messages do Macedonians seek to convey to the world? Will these messages become the "icons" of the new era? These are some of the questions that we may reflect upon as we enjoy this exhibition.

(Professor, Hitotsubashi University)

Radiations¹⁾

ソーニャ・アバズィエヴァ

(リチャード・)プリンスはこれらの広告のシュルレアリスティックな見せかけを操作する。いくつかのイメージでは、男が女を水のなかから押しやっているが、どちらの肉体も焼け焦げているように見える。まるでエロティックな情熱が、死に至る放射線を放っているかのようだ。ここには死の香りに満ちた欲望の現実的な陶酔と、イメージの快樂原則の背後に潜む官能性が浮き彫りにされている。そして、ヴァカンスという想像上の快樂の情景は、悪しきものへ、卑しいなものへと変貌を遂げている。

—ハル・フォスター

今世紀の黄昏を迎えている現在、トラウマやショック、分裂、エントロピー、消滅といった暗い雰囲気人間を取り巻く環境を覆っている。不吉な影がつきまとう、こうした状態の反映は世界中いたるところに見受けられる。個人的な試練と集団的な精神的病は相互に影響を与える経験として絶えることなく立ち現れ、その結果、それぞれの区別がつかなくなるところまで均質化してしまった。

生と死、国家的と普遍的、肯定と否定、楽観的と悲観的といったお決まりの対立的な特性は、世界のいたるところにあり、いつの時代にも存続するものだが、この10年の間にその大枠の意味は相対化されてしまい、個人のアイデンティティや個人と社会の接点への問いかけの次元に降りてきている(あるいは、その問いかけの方

が重要になってきている)。社会におけるアーティストの立場は、集団にとってもアーティスト個人にとっても、不確かなものになりつつある。そして、個人的な、また総体的な意味合いにおいて、懐疑的な態度が見られるようになってきている。今日のような社会状況のなかで、ものを創り出す人々と共同体との間に生まれてしまったギャップが、アーティストの役割を不明確にしているのだ。一方には、その行き着く先が孤独という領域であるとしても、いまなお魅力的な力を発揮する現象学的なカテゴリーがある。他方には、アーティストを必要とし、政治的・社会的・経済的・倫理的・エコロジー的・文化的なレヴェルにおいて、アーティストが機能しうる多様なシステムを必要とする環境からの要請がある。こうした要請が放つ信号の反響はさまざまな方法でアーティストに届いているはずである。時代に関わる表現内容に参加するべきだというアーティストの決意があれば、物語性や機能性、インタラクティビティを再び肯定し、インスタレーションやマルチメディアといった複合的な形態による具体的な表現の形を獲得することができる。こうした見方を空間的な関与を受け入れる姿勢(ある種の「関係性をもった美術」と言ってもよい)としてはっきりと表明するならば、美術は今までとは違う意味を内包し、今までとは違う方法で実現されるだろう。そして、社会主義リアリズム的な美学の芸術用語や「命ぜられた」美術の形、シュジ・ガブリクの荒っぽい表現を借りれば「ハンマー・アート(共産主義

美術)」から身を引き剥がすことができる。

マケドニアを含めて地球の状況を全体的に描き出すという意図のもとに、今回の展覧会のコンセプトは多義的な意味をもつ「RADIATIONS」という言葉に焦点を当てている。この言葉は、権力のあり方を問うさまざまな表現形態のメタファーであり、こうした制作態度は今日のマケドニアのアーティストの特徴なのである。現代的な問題に対する彼らの反応はさまざまだが、今回の共同作業による日本での展覧会は radiation (ラディエーション) という言葉のもつ対照的な側面の干渉を示唆している。まず、形而上的な側面と物理的・科学的な側面がある。そして、それには肯定的な意味合い(発光、啓発、精神性、誕生、純粹さ)と、否定的な意味合い(放射能照射、放射能汚染、火傷、絶望、病、死)がある。基本的には、拡大鏡、ガラス、金属板、プレキシガラス、シリコンなどによる作品の滑らかで光り輝く表面には、太陽や水、蒸気、結晶、炎といった自然のきらめく光の反射と、ガラスと金属のファサード、モニターとコンピュータ、宇宙船など、高度なテクノロジーによる都市風景の陰鬱で疎外的なざらざらする輝きとの双方が刻印されている。

これらプラスとマイナスの側面をもつラディエーションという言葉の意味をより近づけ、融合させるためには、マケドニアという国が置かれた地理的な位置について考えてみなければならない。それは多様な文化と利害関係が交差する地域なのである。そのため、多種多様な文化

や精神性、考え方や思考からの放射を吸収するコスモポリタンの開放性が、国民の気質の特徴となっている。こうした気質と歴史的・文化的な遺産が基礎になって、周囲に新しい価値を反映させる独創的な作品が生み出される。他の国の人々であれば忌み嫌い、何を犠牲にしてもまず彼らの純粋性を保持しようとするような場合でも、マケドニア人は、状況によっては、彼らの有利になるように仕向け、絶えず自分たちの文化と芸術を豊かにし続けるだろう。

今回の展覧会に出品された作品は、現実の否定的な側面を重ね合わせた個人的なトラウマ（記憶の刻印や思い出、ジレンマ）の反映でもある。ほとんど読めないほどに削除された手書きのテキストによって、芸術的な現象学のために「封鎖」された時代の衝撃を伝えるアーティストもいれば、現実世界のイメージを用いてその衝撃を明確に表現するアーティストもいる。このように一見まったく対照的に見える表現を意味の上で仲介するための連結の糸は、起こりうる奇跡が放つ光線である。それは、マケドニアが位置する南ヨーロッパの地中海地方、バルカン半島に伝わる太陽神話の存在論的な地位と深く関わっている。晩年の最後のインタビューで、ヨーゼフ・ボイスはこう語っている。「私は、破滅を求める精神をもつ南の国が好きだ」。もちろん、ここで彼が言っているのは、イタリア南部のことである。自分自身から離脱し、太陽のヤヌスのような二面性をものともせず、その光の領

域に没入していくエクスタシーを彼が体験したナポリの太陽を賞賛しているのだ。イタリア南部と同じ緯度に位置するマケドニアは、人々の顔を輝かせもすれば、青ざめさせもするヘリオポリス（太陽の都市）のようなものだ。太陽は光を放って大地を暖め豊かにすると同時に、果物を枯れさせ、大地をひからびさせる。このような時、マケドニアの人々は作家ベートル・アンドレーフスキの言葉を引用する。「草は指で数えられるほどしかなく、鳥も地面の上を歩く」。

今回の展覧会の出品アーティストのメッセージに関する批評は、非個人的なものと特異なものとの両方の筋道に沿って、柔軟に行う必要があるだろう。現在の美術界の多くのアーティストとは違って、マケドニアのアーティストたちは、絶望する主体という病んだ身体のうち、¹⁾「真実の立証や権力に対抗する証拠」²⁾の場としての真実だけを求めているのではない。彼らの作品は、メランコリーやノスタルジア、引きこもりや手なづけられた抵抗の感情など、特定の個人的な状態をも放射していることだろう。だが、ハル・フォスターが言及しているような、疎外され抑圧されたニヒリズムは、彼らが自分自身の場所であると認めることのできない領域である。作品の輝かしい表面に映し出されているのは、「参加」の可能性として、また「変化」への欲望として、関係性への「反応」として、そして「接触」の必要としての、「傷みに満ちた現実」(彼らはこれには無関心ではられない)なのである。

そこには、芸術現象という啓発的な魔術の領域で生き残りたいという、執拗な決意がありありと見て取れる。彼らは、現実の衝撃や恐怖を、より高い意味への探求が開始する「場」であり、隠された意味あるいは「世界の解釈」の開始のための探索の手がかりであると見なしているのである。

拡張するメディアに関するマクラーハンのヴィジョンが現在まさに沸騰点にあるとすれば、また私たちの自由は電子メディアにあり、私たちの世界はサイバネティックであって、リアリティはヴァーチャルなものであるのならば、そしてこれらすべてが多文化主義と多国家主義を指し示しているならば、誰もがその個人的存在の総体を失うことなく、個人として、あるいは国家として、恒常的に普遍的なものに貢献できる場合にのみ、アーティストたちが生き残っていけるのだと私は信じている。アート・インフォメーションが行き交うグローバル・ヴィレッジに参加するマケドニアの美術は、この意味においてこそ理解されなければならない。ついに他の国々の後を追っていた長い時間を、記憶と歴史の領域に委ねるべき時がきたのである。

1) radiation(s)という言葉は、マケドニア語では肯定的な側面と否定的な側面をもっており、使われる文脈によって意味が異なってくる。

2) Hal Foster, *Return of the Real*, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 1996

Radiations¹⁾

Sonja Abadžieva

[Richard] Prince manipulates the surrealistic look of these ads... in several images a man thrusts a woman out of the water, but the flesh of each appears burned — as if in an erotic passion that is also a fatal irradiation. Here the imaginary pleasure of the vacation scenes goes bad, becomes obscene, displaced by a real ecstasy of desire shot through with death, a jouissance that lurks behind the pleasure principle of the image...

—Hal Foster

The prevailing atmosphere of the human environment in the twilight of this century is defined by such terms as trauma, shock, schism, entropy or eclipse. The reflection of this state of affairs designated as disastrous is global at all levels, from national to geographic and ethical. The permanent exchange of experiences between personal ordeals and collective psychoses results in their homogenization to the degree of unrecognizability.

Stereotypes of opposing character (life-death, national-universal, positive-negative, optimistic-pessimistic) — epic in breadth and persistent in time — have been relativized over the last decade and, more and more often, have appeared to be in synchrony with (or replaced by) the question-

ing of one's own identity or the individual's contact with society. The position of the artist, regarded as doubtful *vis-à-vis* the collective or *vis-à-vis* himself or herself, reveals both a personal and general scepticism. The non-articulated role of the artist in the relevant environment or time has been the outcome, among other things, of the gap created between the creator and the community. On the one hand there is the still seductive power of phenomenological categories that end in the zone of solitude. On the other there are the appeals of an environment that needs the artist and even feels the need for him to partake in the various systems of its functioning (political, social, economic, ethical, ecological, cultural). The echo of these signals is in touch with the creator's sensibility in various ways. His decision to take part in the relevant contents of the time usually acquires a concrete form through the syncretic forms of installation and multimedia, with a re-affirmation of narration, functionality and interactivity. If we formulate this as an acceptance of a specific commitment — of a certain type of "art with relation" — it is connoted and realized differently, it is alienated from the artistic terminology of social-realist aesthetics or other similar forms of art 'on order', away from the coarse idiom of "hammer art" (a term coined

by Suzi Gablik).

In accordance with this global picture of the situation on Earth, including Macedonia, the conception of this exhibition is focussed on the polysemous term RADIATIONS — as a metaphor of the differently designated forms of power that typify Macedonian artists today. Regardless of the wide array of their reactions to current issues, this joint presentation in Japan suggests interference of the contrasting aspects of radiation: *physical / chemical* with *metaphysical, positive* connotations (radiance, enlightenment, spirituality, birth, purity) and with negative ones (radioactive irradiation, contamination, burns, depression, illness, death). Basically, the smooth and glossy surface of the works (magnifying glass, glass, metal plate, plexiglass, silicon) bears references to both the incandescent reflections of nature (sun, water, steam, crystal, fire) and to the gruesome and estranged glow of the hyper-technological pulse of the urban landscape (glass and metal façades, screens and computers, spaceships).

In order to bring the meanings of the term *radiation* designated by the plus (+) and minus (-) signs closer and to amalgamate them, we must consider the geographical position of Macedonia, as a place where various cultures and interests

have met and crossed each other. The character and temperament of its people shows a cosmopolitan openness that absorbs the radiations of different cultures, mentalities, ideas and projects. This, together with the existing base of historical and cultural artefacts, creates a unique product which reflects and emits new values into its surrounding. What others have abhorred, trying to preserve their purity at any price, the Macedonians, perhaps by force of circumstances, have turned to their own advantage, continuously enriching the volume of their culture and art.

The works presented at this exhibition are the reflection of personal traumas (memory inscriptions, reminiscences, dilemmas) with an overlapping layer of the negative aspects of reality. Some artists register the shock of their time through a deeply suppressed manuscript which is rather hard to read, 'barricaded' in the virtues of artistic phenomenology, while others do it with the explicitness of the referential images of reality. The connecting threads, which aim to semantically soften these seemingly opposite discourses, are the rays of the possible miracle, which is related to the ontological status of the myth of the sun in the Mediterranean, in the Balkans, in the southern part of Europe where Macedonia is situated. In his last interview, Joseph Beuys said

that he loved the South because of its spirit for catastrophe. Of course, he was referring to Southern Italy, glorifying the sun of Naples, which he had experienced as an ecstasy, as a leaving of oneself and entering the sun's own realm, heedless of its Janus-like face. Macedonia, which lies on the same latitude as the south of Italy, is a kind of Heliopolis ('Sun City') which is the cause of both radiance and paleness on human faces; it simultaneously radiates to warm and make fertile but also to wilt the fruit and scorch the earth. At times like this, to quote the words of the Macedonian writer Petre Andreevski, "the grass can be counted on one's fingers and the birds walk on the ground".

The criticism of the messages of the participants in this project is flexibly set along the line of the impersonal and idiosyncratic. Unlike many artists in the art centres of today, Macedonian artists are not looking for the truth solely in the ailing body of the *abject subject* as the only place of "witnessings to truth and testimonials against power".²⁾ Their works may radiate specific personal states (melancholy, nostalgia, withdrawal and tamed resistance), but nihilism, in particular the alienated and depressive nihilism, referred to by Hal Foster, is not a territory where they can recognize themselves. Hence, in the long run, the

"traumatic real" — to which they are not indifferent — is reflected in the shiny surface of the work as a possibility for *participation*, as a desire for *change*, as a *reaction* with relation and as a need for *contact*, with an obstinate determination to survive in the realm of the enlightening magic of the art phenomenon. They consider the shocks and fears of reality as a *locus* where the search for a higher meaning could begin, a quest for the latent meaning or the commencement of EXEGESIS.

If McLuhan's visions of the extensions of the media have now been brought to boiling point, if it is suggested to us that our freedom is electronic, that our space is cybernetic and that our reality is virtual, and if all this points to multiculturalism and multinationalism, I believe they could survive only if every one (as an individual, nation or state) permanently incorporates their own contribution to the universal, without losing their own entity. It is in this sense that we must understand the joining in of Macedonian fine arts with the global village of exchange of art information, consigning the long period of running behind others to memory and to the domains of history.

1) The term *radiation(s)* has both positive and negative connotations in Macedonian, depending on the context.

2) See: Hal Foster, *Return of the Real*, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 1996.

Elizabeta Avramovska

Mirna Arsovska

Iskra Dimitrova

Blagoja Manevski

Antoni Maznevski

Monika Moteska

Stanko Pavleski

Jovan Šumkovski

Žaneta Vangeli

エリザベータ・アヴラムオフスカ

Elizabeth Avramovska



エリザベータ・アヴラムオフスカの看板写真のような「遮断物」の後ろには、アーティスト自身が歩きながら捉えた、日常生活のありふれた情景のダゲレオタイプ写真が見えるだろう。文明構造の産物として（後で）創り出された副次的な要素と四大元素を交差させたり統合させる彼女の手法は、「大きな物語」がいまなお可能であることを証明している。《フォト・エッセイ 四大元素》は、「進化」という概念に対する未完の凝視を伝える。メタファーと対照性の理念的な「戯れ」が、自然の情景や都市風景を撮影した写真のカットアップや再構成、コラージュなどの技法によって展開していく。これら二つの風景は調和した

状態で共存している。作品を眺めているうちに、モジュラー・システムやフラクタル幾何学の映像に近い印象を抱くことだろう。脱中心化および脱組織化された、非自然的な今日の存在状況が見えてくるからだ。現実の断片はメッセージを備えた記号にまで還元されている。こうした現実の断片化によって、彼女は技術発展に対する疑いの念、そして同時に共感をも表現している。この問題と自らを重ね合わせ、そして対話を試みながら、アヴラムオフスカは、参加する心構えと変化を訴えかける。

Behind the 'bars' of the billboard photos of Elizabeth Avramovska you can see daguerreotype prints of common situations taken from everyday life, shot *en passant* by the artist herself. The treatment of the subject of the four basic elements of nature, simultaneously crossed or united with the secondary elements — created (*a posteriori*) as a product of the civilization structure — testifies to the fact that "great narratives" are still possible. The *Photo-Essay 4 Elements* once again initiates the incomplete contemplation of the idea of *progress*. The conceptual 'play' with metaphors and oppositions involves, in the technical procedure, the

cutting, re-composing and collaging of photographs, equally taken from natural and urban landscapes, which are in harmonic coexistence. The final impression can be reduced to a modular system, to a fractal picture where the decentralized, disorganized and unnatural condition of existence today is recognizable. In the fragments from the unrecognizable reality reduced to signs with a message, the artist expresses her scepticism concerning technological progress, but also her empathy. By identifying and opening the dialogue on this issue, Avramovska appeals to changes, ready to participate.

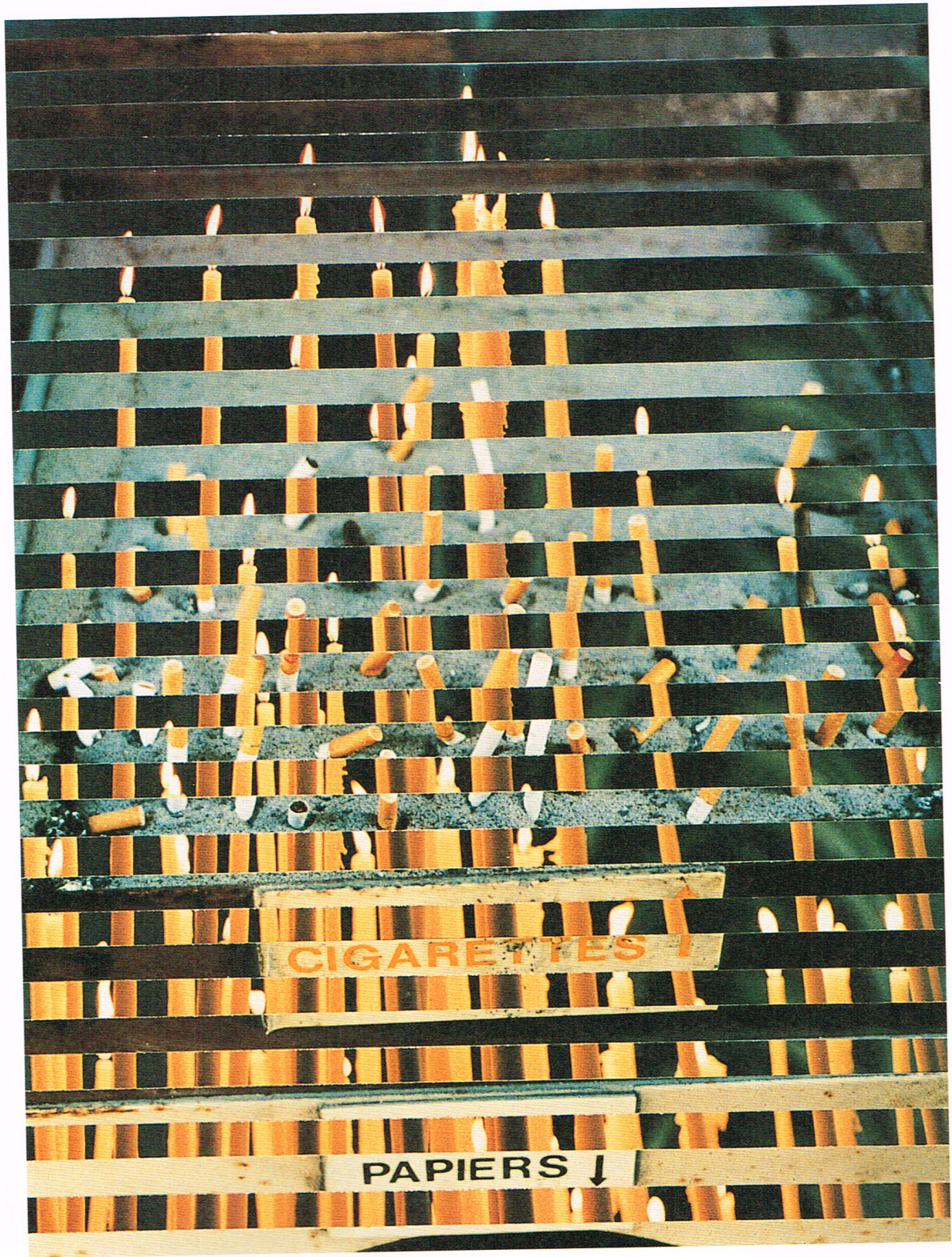
II. ročník letecké výstavy

VZDUCH JE OPĚT NAŠE MOŘE

Městské lázně P. S. Myslavského paláce pražské Výstaviště
střešní hala průmyslového paláce, Praha
25. 2. - 10. 2. 1905

VSTUPENKA 20 Kč * 005104

VSTUPENKA 50,- Kč



エリザベータ・アヴラムオフスカ

1956年、スコピエ生まれ。1984年、スコピエ美術学校卒業。1995年、ブラハのヨーロッパ中央大学で修士号を取得。その後、スコピエ大学の建築学部に進学し、現在は建築学部で教鞭を採っている。作品活動は絵画、写真、グラフィック・デザイン、衣装デザイン、舞台装置と幅広い。1997年、スコピエ市立美術館で個展開催。スコピエ、ラバン、サラエボ、セティンエなどで開催されたグループ展に参加するほか、スコピエ現代美術館の「ビエンナーレ・オヴ・ザ・ヤング」にも何度か出品している。

Elizabeta Avramovska

Born in Skopje (1956). Graduated from the School of Fine Art, Skopje (1984). Received her MA from the Central-European University, Prague (1995). Advanced university student of the Faculty of Architecture, Skopje, where she works. Works in painting, photography, graphic design, costume design, set design and teaching. Had a solo exhibition in Skopje (Museum of the City of Skopje, 1997). Took part in various group exhibitions in Skopje, Labin, Sarajevo, Cetinje and several Biennials of the Young in the Museum of Contemporary Art (MSU), Skopje.

《フォト・エッセイ 四大元素》と題されたエリザベータ・アヴラムオフスカの作品の基本的な構造は、置き換えと代用というレベルで機能している。

この作品において彼女が行っている探求は、世界の組成に関する古代ギリシャ時代の人々の体験と考え方を思い起こさせる。だが、繰り返される置き換えのプロセスによって、地・水・火・風の四大元素は、それぞれの究極の形に向かって全体的に解体されていく。それは、四大元素のそれぞれが姿を現していく解体のプロセスの結果である。置き換えのプロセスがあちらこちらに展開していくため、四大元素の姿は思いもかけない形になって現れてくる。そして、現在という時を定義づけるのは、この置き換えのプロセスにはかならない。こうしたこ

The basic structure of Elizabeta Avramovska's project entitled *Photo-Essay 4 Elements* functions at the level of replacements and substitutes...

The exploration which the artist undertakes in this project invokes references to classical experiences and ideas about the organization of the world. Yet the four initial elements, through a process of repeated *replacements*, turn into deconstructed wholes according to their finality; they are the result of deconstructing processes in which they themselves have appeared; they differ from what is expected as the processes of replacement are everywhere around and it is precisely these processes of replacement that define the present. Bearing this in mind, Avramovska

とを念頭に置きながら、彼女は四大元素を恒常的に継続する置換と変化の状態に配列し、最終的な決定をあえて避けている。その構想を展開するにあたって用いられている手続きは、写真の分割、貼り込み、コラージュ、分解などである。写真は三連という構造の基本的な要素であり、各部分を交互に置き換える配置によって、断片となったものをひとつの枠組みに収めた作品に統一的な視覚構造を与えている。エリザベータ・アヴラムオフスカのこの四つの三連作品は、今日の世界の組成や配列を巡る彼女のものの見方を見事に反映している。

ネボイシャ・ヴィリチ「エリザベータ・アヴラムオフスカ(フォト・エッセイ 四大元素)」、スコピエ市立美術館展覧会カタログ(1997年)より

arranges the elements in a series of permanent replacements and changes, refusing to decide on a final option. The procedure used in the application of this concept, reflected in the division, mounting, collaging or disintegration of the initial photographic models — the basic elements of the triptychal structure — together with the alternate arrangement of the segments, also bring the total visual structure of the work within the framework of the fragmented. The four triptychs of Elizabeta Avramovska are the reflection of such a viewpoint with reference to the organization and arrangement of the world today.

Nebojša Vilić. In: Elizabeta Avramovska, *Photo-Essay 4 Elements*, Museum of the City of Skopje, Skopje, 1997 (exh. cat.)

ミルナ・アルソフスカ

Mirna Arsovska

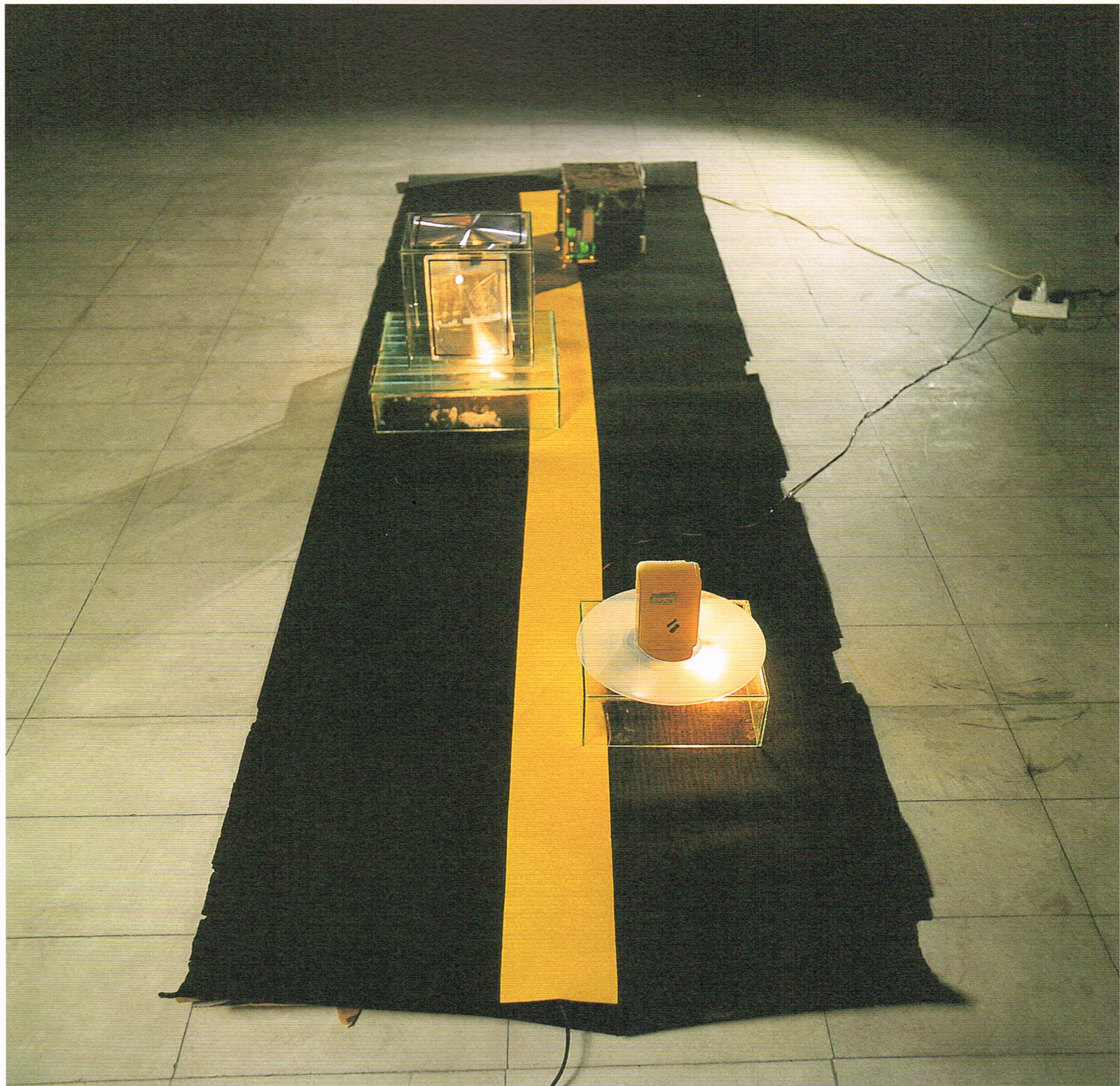


ミルナ・アルソフスカのインスタレーション作品《アウトバーン》は、黄色いテープを張った歴青の面から成っている。彼女はそこに、電気モーター、ガラスの箱と台に乗せたプラスチックのレコード、ゼラチンでできた「彫刻」を置く。それは、音楽、自動車道路あるいは自動車、そしてコンピュータという、現代という時代を映し出すありふれたものである。速度と音楽（70年代のクラフトワークの電子音楽）というダイナミックな構造が、じゅと動かないレコードの静の状態と対比されている。ガラスの箱には、現代生活の証となる製品類（バーコード、マイクロ・チップ、安全カミソリ、琥珀、レントゲン写真、電球、手紙など）が集められてい

Mirna Arsovska's installation *Autobahn* is executed on a bitumen surface with yellow tape, on which she has placed an electric motor, a glass box and glass base with a plastic record and a 'sculpture' made of gelatine. They refer to the prevailing components of the present moment: music, motorway/car and computer. The dynamic structures of speed and music (with a reference to the electronic music of Kraftwerk from the 70s) are metaphorically articulated through the static position of the record. The glass box is an assemblage / accumulation presented as evidence and an expert account of contemporary living (bar code, micro-chips, safety razor, amber, X-ray transparency, light bulb, let-

る。まるで「驚異の部屋」の現代版のように、この箱は、生活空間に拡大し独裁的な力を発揮する科学的思考の力について語る。レディ・メイドのサンプルでできた明るく照らされた構造物が、ガラスのなかに組み込まれ、さらに拡大鏡で大きく映し出されて、消滅と変化しやすい不安定さを暗示している。彼女が提起する問題は、物理的であると同時に形而上的であり、視覚的であると同時に思索的な性質をもっている。そして、それら相互の自由な作用を通して、人々が細かく分割された社会で生きなければならない現在では、かつては理想とされていた統一性が今や不可能であることを指摘している。

ters, etc.). Like a modern version of the one-time cabinets of rarities (*cabinet de merveilles*), this box speaks about the power of scientific thought and its unstoppable expansion and dictatorship within living space. The allusions to disappearance and inconstancy are accentuated through the brightly lit structure of the ready-made samples, incorporated within the glass and enlarged by magnifying glasses. The questions she poses of physical and metaphysical, visual and speculative nature, are made to interact freely in order to point to the impossibility of the existence of the former ideal of unity, as an outcome of the imposed model of life in a highly segmented society.





ミルナ・アルソフスカ

1967年、スコピエ生まれ。1992年、スコピエ美術学校卒業。オブジェやインスタレーション制作のかたわら、時にはグラフィック・デザインも行う。1994年、スコピエ、1995年、イスタンブールで個展開催。他のマケドニアのアーティストとともにスコピエ現代美術館の「ビエンナーレ・オヴ・ザ・ヤング」(1993年)に出品。また、「ビエンナーレ・オヴ・ザ・ヤング」(ユーゴスラヴィア、バルシャツ、1996年)、「スカルプチャー・アロング・ザ・チャンネル展」(1992年、マンチェスター)、「アレクサンドラ・パーク彫刻展」(イギリス、オールド・ハム、1992年)、「マケドニアとアメリカの女性アーティスト展」(スコピエ、1996年 / プロヴィデンス1997年)など、数々の国際展にも出品している。

Mirna Arsovska

Born in Skopje (1967). Graduated from the School of Fine Art, Skopje (1992). Works on objects and installations; occasionally does graphic design. Had solo exhibitions in Skopje (1994) and Istanbul (1995). Participated in several group exhibitions together with Macedonian artists (Biennial of the Young in the Museum of Contemporary Art, Skopje 1993) and at the international exhibitions in Vršac (Yugoslavia, Biennial of the Young, 1996), in Manchester (Sculpture along the Channel, 1992), Old Ham (England, Sculpture in the Alexandra Park, 1992) and at the exhibition of Macedonian and American female artists in Skopje (1996) and in Providence (United States, 1997).

《私／他者 関係》という作品は、個人としての「私」と他者との間にある対立的な差異性ではなく、主体内部で果てしなく繰り広げられる内面的な差異性に焦点を当てた作品である。初めて鏡によって自らのイメージを認識する瞬間から、主体を確認する手段としてのみ他者性は立ち現れる。それはまさに主体の外部にあるイメージであり、主体とは異なるもの、そして同じ主体の他者的な側面なのだ。

ミルナ・アルソフスカのインスタレーション作品(1994年)は複雑な意味の戯れや、「私／他者」という関係の内面的な差異を露わにする。この内面的な関係性はまた、人間と自然とのアイデンティティを巡るプロセスと考えることができるだろう。自然とは人間から切り離された「他者」ではなく、同一の全体性のメタ

The I / Other relationship represents a dialectical difference which is established not between the I and the Other but as an internal differentiation within the subject itself, which can go on infinitely. The otherness appears as the only way to identify the subject from the moment when they recognize for the first time their own reflection in the mirror as their own image, and also as something outside themselves; different, but as an other of the same.

Mirna Arsovska's installation (1994) reveals a complex play of meanings, internal differences in the I/Other relationship, a relationship which is understood as a process of identification between Man and Nature. Nature is not something isolated or other, but

ファーなのである。それは、単に配列が異なっているだけでダイヤモンドと石炭が、炭素という同一元素からできていることを見ても分かるだろう。同じように、人の体も氷とさして変わりはない。石炭の暖かみは、人造の結晶の冷たさのうちに自分自身を映し出す。ダイヤモンドの模造品は主体を映し出す滑らかな鏡のような表面であると同時に、ホログラフィーのように複数のイメージを生み出す。そして、別の自分のなかの何か無限なものが掘り下げていく、透明な深みでもある。死することなく消滅し、イリュージョンのなかに溶解していくための、最良の手段がここにある。

スザーナ・ミレフスカ「I and the Other」(イスタンブール、1995年) 展覧会カタログより

a metamorphosis of the same whole: just as the diamond and coal are merely two different allotropic modifications of carbon. At the same time, the body is pitted against ice. The warmth of the coal against its own reflection in the coldness of simulated crystal. The diamond/simulacrum is not only a mirror-like smooth surface for the reflection of the subject and their holographic recognition, but also a transparent depth into which the infiniteness of something within another delves: a superb way of disappearance without dying, of dissolution within an illusion.

Suzana Milevska. In: I and the Other, Istanbul, 1995 (exh. cat.).

イシュクラ・ディミトロヴァ

Iskra Dimitrova

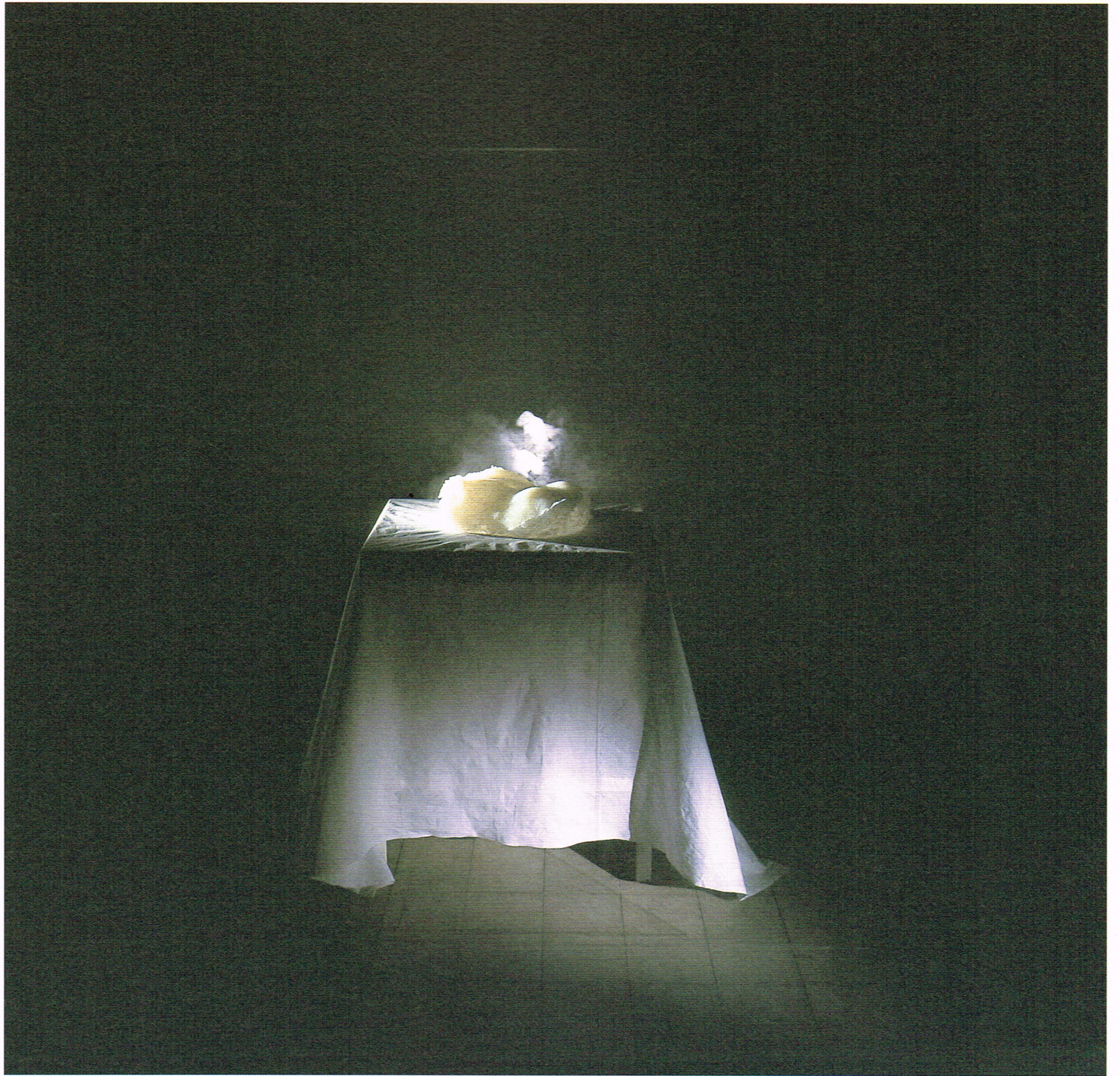


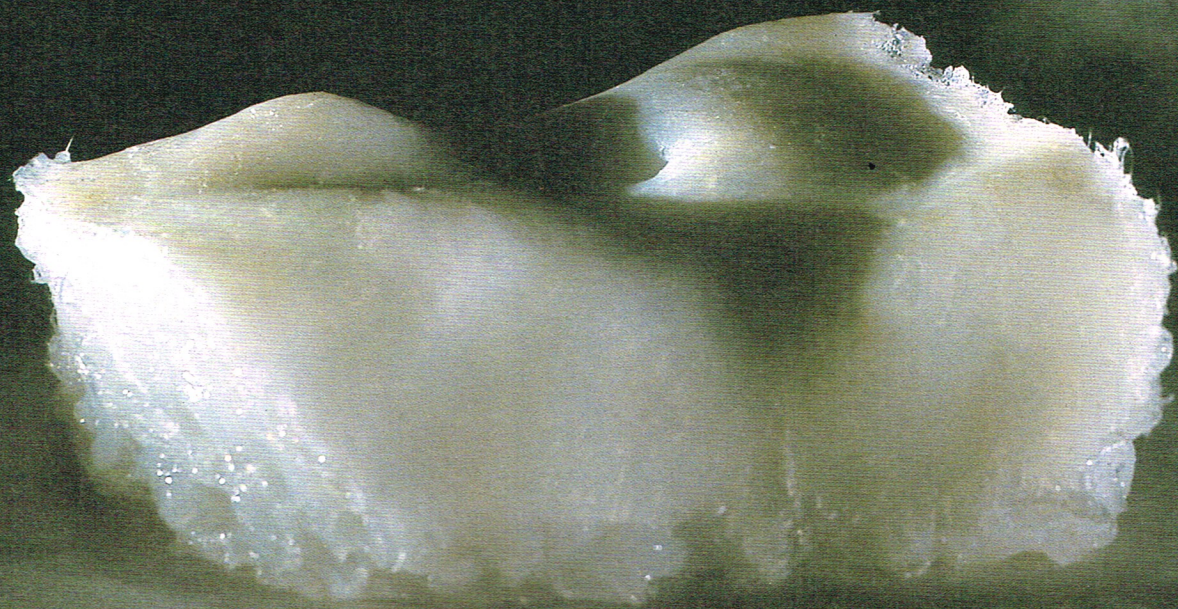
パフォーマンスを行ってきたイシュクラ・ディミトロヴァは、ここ数年の間、自らの身体を型取りした分身を作品に用いるようになった。自己観察の結果として、彼女のインスタレーション《臍の緒》では、シリコンで型取りされたアーティストの腹部は滅菌された手術台の上に置かれているかのようだ。この「肉体」から切り離された断片の下から蒸気が噴き出しており、蒸気は閉ざされた世界から外部の現実へ移行する生命感溢れる脈動を形作っている。また、滅菌装置の中で泡立つ水の存在が水のシンボリズム（羊水）を思わせる。アーティスト自身の声とヨードホルムの臭いによって、作品が漂わせる雰囲気がかっきりと浮かび上がり、シリコンの立体は触感的な性質（ぬるぬるした感じや、ぐ

にやりとした感じ）を帯びている。この作品の象徴的なレトリックにはいくつもの層があるが、再生と崩壊の間で引き裂かれた女性の身体の問題へとすべてが還元されている。この問題がはらむ存在論的な構造は、生と死の対立を中和することによって展開していく。この意味で、身体とは蔑まれるべきものではなく、神秘的で、ある部分は暗示的なプロセスが輝き出す場なのだ。とくに臍は、隠された生命以前の様態（肉体のなかの肉体）を証明するものであり、子宮から切り離される運動（肉体から切り離される肉体）と主体的身体（独立した身体）を証明する徴である。これらさまざまな状態を深く掘り下げることで、それは時空間という概念の存在を想定する行為である。

In the past few years Iskra Dimitrova has replaced her performative body with a double: with a cast of her own body. As a result of self-observation, in her installation *Umbilical Cord*, a silicon cast of the artist's stomach area is placed as if on a sterilized operating table. Steam comes out of the base of this separated piece of 'flesh' and forms the vital pulse of the transition from a closed world to external reality. The aquatic symbolism (amniotic fluid) is also suggested by the bubbling of water in the sterilizer and the atmosphere is fully articulated by the voice of the artist and the smell of iodoform. The structure of silicon encompasses the tactile quality (sliminess, amorphousness). The

symbolic rhetoric has many layers, but can be reduced to the question of the female body torn between renewal and disintegration. The ontological structure of the problem develops through taming the antagonism between birth and death. The body, in this sense, is not a place one disdains, but a place from which mysterious and partly alluring processes radiate. More specifically, the navel is a witness-sign of the latent pre-life (of a body within a body), of the act of separation from the womb of an other (a body from a body) and of the subject-body (independent body). Delving into these states presupposes the ideas of time and space.





イシュクラ・ディミトローヴァ

1965年、スコピエ生まれ。1987年、スコピエ大学哲学学部卒業。1990年、スコピエ美術大学卒業。1993年、アメリカに研究旅行。スコピエ、ソフィア（ブルガリア）、マンチェスター、マディソン、ザグレブ（クロアチア）などで、数多くのミクスド・メディアによるインスタレーション作品を発表している。「ソフィア国際フェスティヴァル」（1994年）、「エクスペディション／エギジプションアート・プール・イン・ブダペスト展」（1995年）、「環境と美術 国際トリエンナーレ」（スロヴェニア、マリボル、1995年）、「セレスタ現代美術国際ビエンナーレ ヨーロッパとヒューマニズム」（フランス、1997年）、「マケドニアとアメリカの女性アーティスト展」（スコピエ、1996年 / プロヴィデンス、1997年）など、数々の国際展に出品。1999年には「ヴェネチア・ビエンナーレ」に非公式参加の他、ストックホルムの「アフター・ザ・ウォール」展に出品。

Iskra Dimitrova

Born in Skopje (1965). Graduated from the Faculty of Philosophy, Skopje (philosophy, 1987) and from the School of Fine Art, Skopje (sculpture, 1990). Study trip to the United States (1993). Carried out a number of solo multimedia projects and installations in Skopje (Museum of Contemporary Art), Sofia, Manchester, Madison (USA) and Zagreb. Participated in the Sofia International Festival (1994); Expedition / Exhibition, Art-Pool in Budapest (1995); International Triennial of Ecology and Art, Maribor (1995); International Biennial of Contemporary Art — Europe and Humanism — Selestat (France, 1997), in the joint exhibition of Macedonian and American female artists in Skopje (1996) and in Providence, USA (1997). Unofficial presentation of the Venice Biennale 1999, After the Wall, Stockholm, 1999

1991年から95年にかけて制作されたディミトローヴァの作品には、物語性と寓意性に向かう衝動が非常に強く感じられる。この時期の作品は、儀式や宗教的セレモニーを思わせるような手法で、女性原理という物語を語りかける。「儀式的」な手続きが執り行われる儀礼の場面が展開する。用いられている素材（ウール、小麦粉、パン生地、火）と、その感触（柔らかさ、暖かみ、香り）が、献身という象徴的な世界へと凝縮されていく。そしてその献身の意味は、仕草や儀礼、儀式という、人間の肉体の存在によって活性化される。こうした表現手段はパフォーマンスやボディ・アートによる「儀式的」な型に向かいがちであり、たいていは攻撃で挑発的な、外に向かっていくエネルギーを持っているものだが、イシュクラ・ディミトローヴァの「儀式的」なアプローチの特徴は、控え目で神秘的な詩的次元にある。パフォーマンスと献身という行為のプロセスの質を重視するディミトローヴァは、芸術的な行為のうちに「穏やかさ」や悟りの境地、精神的な「高まり」、神秘性といったさまざまな情感を導入する。

ここ数年間のミクスド・メディアによるインスタレーション作品

A strong narrative and allegorical impulse is connected with her works executed between 1991 and 1995. They 'tell the story' of the female principle in a manner reminiscent of ritual and religious ceremonies. A scene of rites is initiated in which the 'ritual' procedure takes place... The materials used (wool, flour, dough, fire) and their sensory qualities: softness, warmth, odour) are condensed into a symbolic world of dedication whose meaning is activated through the direct presence of the body as a gesture, rite, ritual. This means of expression tends towards the 'ritual' models of performance and body art, but unlike their aggressive, provocative and extensive energy, the 'ritual' approach of Iskra Dimitrova is characterized by a discreet poetic-mythical dimension. By emphasizing process quality, performance and dedication, Iskra Dimitrova introduces a different kind of feeling into the artistic act: 'softness', enlightenment, spiritual 'eruptivity', mysticism.

では、このような物語的・寓意的なパワーは徐々に見られなくなり、アーティストの身体による儀式的なパフォーマンスは、彼女自身の分身（練った粉やワックスによる型どり）の静かな姿に置き換えられるようになった。ここにあるのは、人間心理のもっとも深い層を掘り下げる姿勢である。分身の呈示は生と死の呈示であり、分身という操作を受けた「身体」が神秘性と孤独に脈打つ領域は、潜在意識下の空間のように、顧みられることなく見捨てられ荒れ果てた空間であることを示している。彼女の表現の神話的、原型的なシンボリズムは、劇場の舞台のような性質を必要とする。だがそれは、華々しく見せるためではなく、存在を際立たせるために必要なものである。彼女にとって、作品とは彼女が創造したものではなく、彼女が生を授けた生き物と同じなのだ。ディミトローヴァは、彼女自身の肉体をもって、まるで生と死がともに「生まれる」ように、作品に命を吹き込む。

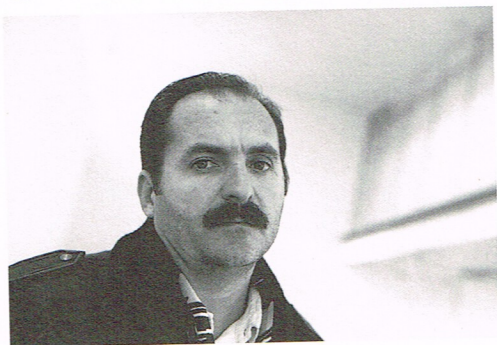
リリヤナ・ネデルコフスカ 「イシュクラ・ディミトローヴァ メメント・モリ」 スコピエ現代美術館展覧会カタログ(1997年)より

Her multimedia works dating from recent years show a decrease in the narrative and allegoric power of execution. Performance as a ritual presence of the artist's body is now replaced by the static quality of her double (the cast of the artist's body in dough or wax). There is a delving into the deepest recesses of the human psyche: the representation of the double is a representation of life and death, and the area in which the contorted 'body' of the double 'pulsates' in all its mysticism and elusiveness is an abandoned, decrepit, forsaken space, like the space of the subconscious. Hence the mythical, archetypal symbolism of her expression; hence the need for scenic quality, but not as an opportunity for display, but for existence, as for the artist the work is like living matter which she does not create, but 'gives birth' to: she 'gives birth' to it with her own body, just as life and death are 'born'.

Liljana Nedelkovska. In: Iskra Dimitrova, Memento mori, Museum of Contemporary Art, Skopje, 1997 (exh. cat.)

ブラゴヤ・マネフスキ

Blagoja Manevski



《Kaum》と《Čidat》というブラゴヤ・マネフスキのオブジェ作品は現実世界に言及しているようには思われない。だが、それは、彼がリアリティに関心をもっていないからではない。ハントケはこう書いている。「孤独のなかにある時こそ、君は存在の力強い構造を獲得することができるだろう」。自己の中に引きこもることは、わざと曖昧にした不満の表明であり、遠回しの抵抗の方法である。人の孤独の空間のなかでは何が起きているのか、誰も確かなところは分らない。しかし、彼の作品によって視覚的に呈示されているものは、現象学的な構造に与えられたエネルギーと卓越したテクニック（とくに彼が繊細な紙と銅、ウール、鉄を使いこなすとき）を証明するものだ。マネフスキ自身の表明である「考案」は、多様な文化に関する記憶の精神的、視覚的な集積に

The objects *Kaum* and *Čidat* Blagoja Manevski seem not to refer to reality, which does not mean that reality does not concern him. "When in isolation," writes Handke, "you gain... powerful structures of experience." Withdrawal into oneself is a roundabout way of resistance: a deliberately undefined dissatisfaction. Nobody can decipher with certainty what happens within the space of one's solitude. But what has been visually offered to us is proof of the energy invested in the phenomenological structure and technical mastery (both when Manevski uses delicate paper and when he uses copper, wood or iron). The 'koans' through which Manevski expresses himself speak of a spiritual and visual accumulation of memories con-

について語る。記憶の貯蔵庫の表面はぼやけているため、これらのパラダイムをクリアに映し出して、もうひとつの隠された存在を明確に示すことはない。だがその存在は、身近なものさしを通じた隠喩的な輝きを帯びる。はっきりと定義づけられていないこれらの芸術的なオブジェの分りにくさは、美術作品と言うよりはむしろ、あえてぼかした表現を使うアイルランドの詩や古代詩のケニングス^{ケニングス}の隠喩表現に近いようだ。これらの詩を読み解くには、かなりの知的努力が必要である。こうした文脈では、《Kaum》には隠喩表現による騎士に関する装備への穏やかな暗示があるとしても、その言及の仕方は、ケニングス的な言い回しによる「頭の笏」とか「兜の炎」、「剣のドラゴン」と同じようなものだと言っていいだろう。彼の表現の放射的な性質は形而上的なものの領域にある。

cerning different cultural entities. The blurred surface of memory storage does not reflect paradigms in a clear way to reveal just another, hidden existence which would metaphorically shine through the grating of the familiar. The difficult comprehensibility of these non-defining artistic objects seems rather close to the obscure Icelandic poetry and to what is known as kennings, for whose reading a greater intellectual effort is necessary. In this context, if there are mild allusions in his work *Kaum* to knightly equipment, by using the language of kennings, we would say that the references are to a *sceptre of the head*, *fire of the helmet* or a *dragon of the sword*. The radiating quality of his speech lies in the domain of the metaphysical.





ブラゴヤ・マネフスキ

1957年、スコピエ生まれ。1986年、スコピエ美術学校卒業（専攻：絵画）。絵画を制作していたが、後にオブジェやインスタレーションを制作するようになる。1987年、スコピエ現代美術館およびスコピエ市立美術館、ベオグラードで個展開催。スコピエ、ソフィア（ブルガリア）、ワシントン、パリ、リュブリャナ（スロヴェニア）、ザグレブ（クロアチア）、ローマ、ロンドンなどでマケドニアのアーティストによるグループ展に参加（1995/97年）。サラエボの「ドクメンタ」やザグレブなどのユーゴスラヴィアでの展覧会に出品。「リエカ国際ビエンナーレ」に出品（1987年、1989年、クロアチア）。「ビエンナーレ・オヴ・ザ・ヤング」でスコピエ現代美術館賞を受賞（1987年）。またスコピエのソロス現代芸術センター賞も受賞している（1994/95年）。

Blagoja Manevski

Born in Skopje (1957). Graduated from the School of Fine Art, Skopje (painting, 1986). First did paintings, later created objects and installations. Solo exhibitions: Skopje (Museum of Contemporary Art and Museum of the City of Skopje), Belgrade (1987). Participated in group exhibitions of Macedonian artists in Skopje, Sofia, Washington, Paris, Ljubljana, Zagreb, Rome and London (1995 / 97), in the Yugoslav exhibitions in Sarajevo (*Dokumenta*) and in Zagreb, as well as in the international biennial exhibitions in Rijeka (1987, 1989). Winner of the Award of the Museum of Contemporary Art, Skopje, at the Biennial of the Young (1987), and of the Award of the Soros Centre for Contemporary Arts, Skopje (1994/95).

マネフスキの《同時的多声音楽》と題されたシリーズは、幾何学的な造形構造の枠組みに事物や身振りを並列的に配置して、抽象表現主義的な複合性に焦点を当てた作品である。マネフスキは、モンドリアンによる造形構造の原理に従って予め彩色しておいたキャンバスを組み合わせ、モンタージュ手法を応用して、モダニズムの伝統から生まれたさまざまな言語モデルの共通分母化を図っている。だが、《スターズ・アンド・エッジズ》（1987/88年）というシリーズではモダニズムの伝統に代わって、バーネット・ニューマンやイヴ・クラインといったモノクローム絵画とモンドリアンの造形主義、またはフランク・ステラのシェイプド・キャンバスを結びつけるモデルが登場してくる。それは彼が、空間性という問題の二つの側面へと眼を向けるようになったからである。つまり、絵画内部の空間と、絵画が置かれる空間という側面である。

The series entitled *Simultaneous Polyphony* (1986/87) deals with the abstract-expressionist complex presented through a juxtaposition of matter and gesture set within a framework of geometric and plastic structures. Manevski reduces these different language models of the modernist tradition to a common denominator with the application of a montage procedure where the canvases painted in advance are combined according to the principle of Mondrian's plastic structure... Yet in the works of his series *Stars and Edges* (1987/88) the focus of the relationship with the modernist tradition has been displaced towards those models which connect Mondrian's plasticism with the monochromatic painting of Barnett Newman and Yves Klein, on the one hand, and with Frank Stella's shaped canvases, on the other. In other words, Manevski here turns towards the two-sided problem of the spatial: that within the picture and that of the picture within space. This prob-

再現性と現存性というこの問題を通して、マネフスキは1980年代後半の新抽象主義の潮流へと接近していった。主にロバート・ライマンのミニマリズムに基づきながら、彼は《スターズ・アンド・エッジズ》（1988-90年）の第二部を展開していく。ここでは、モンタージュの原理はモンドリアンの構造から自由になり、色彩もほとんど黒い顔料のみが用いられるようになった。これらの要素は、画家の手続きのプロセスとメカニカルな反復性、そして作品の客観的な性格を強調する。作品は、アーチ型やテクスチャーの反復性や時には銅などの金属を挿入することによって、見る人や彼自身の絵画への投影を活性化させる。それは、二つの実体同士、現実空間における二つの存在の出会いであり、まるで彫刻作品を体験するような感触を与える。

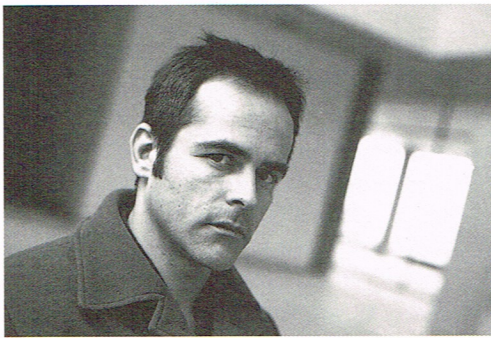
ゾラン・ペトロフスキ「ブラゴヤ・マネフスキ ポートフォリオ」、ソロス現代芸術センター、スコピエ、1994年

lem of representativeness and presence, which brings Manevski closer to the neo-abstract currents of the late 1980s, mainly based on Robert Ryman's minimalism, has been consistently developed in the second part of his series *Stars and Edges* (1988-1990). The montage principle here is fully freed of Mondrian's structure, and colour has been reduced almost exclusively to the black pigment. The role of these elements is to give emphasis to the processual and mechanical repetitiveness of the painter's procedure and the object character of the work. This, with the help of the reflexivity of the arches, textures and sometimes with the insertion of metal, copper parts, animates the viewer, or his reflection in the picture, and thus makes him experience the work as sculpture is experienced: as a contact between two bodies, two entities within a real space.

Zoran Petrovski. In: Blagoja Manevski portfolio, Soros Centre for Contemporary Arts, SCCA, Skopje 1994

アントニ・マズネフスキ

Antoni Maznevski



メディアが映し出すリアリティが真のリアリティとの出会いを妨げる場合、つまりリアリティが欠如している場合には、脆弱なリアリティが浮かび上がってくる。アントニ・マズネフスキのインスタレーション《やがて》では、時代への危機感が特異な心象風景の沈黙と闇に反映されている。彼にとって親密な領域は深く傷ついているのだが、こうした自己省察は主観的ではない言語として表明されている。自分自身の真空に呑み込まれた人間存在が、まるでヴィム・ヴェンダースやジム・ジャームッシュの映画に見られるような単調なコンテキストと永遠の休暇のような状態のなかで、次第に衰えていく。こうした表現の仕方と環境づくり(ラウドスピーカーとレコードプレイヤー。ふたつの存在がエンドレスに互いを追

When the reality reflected by the media prevents an encounter with genuine reality, that is, when this reality is absent, it is replaced by an impaired reality. The crisis of time in Antoni Maznevski's installation *Meantime* is reflected in the silence and darkness of a peculiar psycho-landscape. Introspection is manifested as a non-subjective language, although the intimate realm of the artist is deeply hurt. A human representation absorbed in its own vacuum languishes in a monotonous context, in a state of permanent vacation, such as that seen in the films of Wenders or Jarmusch. This representation and its surroundings (loudspeakers and a record player where two parallel instances of existence chase each other endlessly) have absorbed

い掛け合う)は、起こりうるあらゆる放射を吸収してしまう。それらは曖昧な形の構造と冷たい雲囲気によって、過剰な暗黒物質となるのだ。この茫漠とした暗闇のなかでは、眼はもはや何もとらえることができない。たとえ時間もまた自己像のなかで意味を失っているのだとしても、眼が捉えることができるのは機能停止した時間の憂鬱な動きのみかもしれない。《やがて》は、長い期間にわたる自己治療の結果生まれたものである。それは音楽と沈黙したオブジェによる、個人的な告白の似姿なのだ。精神分析では、黒い太陽は、喜びや幸福が内に秘められた無意識と結びつけられる。このような解釈によって、抵抗よりも確認の行為である、この炭素のように黒々とした状態が少しは緩和されるものだろうか？

all possible radiations; they have become an overdosed black matter with an amorphous structure and chilly atmosphere. The eye is no longer sure of anything in this huge darkness; it may perhaps only sense the melancholic movement of defunct time, even though time, too, has lost its meaning in this self-portrait. *Meantime* is the result of a year-long self-therapy — the picture of a personal confession in the company of music and mute objects. In psychoanalysis the black sun is connected with the unconscious, to which joy and happiness are considered immanent. Can this interpretation mitigate this carbonized state in which there is more verification than protest?





アントニ・マズネフスキ

1963年、スコピエに生まれる。1991年、スコピエ美術学校卒業（専攻：絵画）。絵画を制作していたが、現在はオブジェやインスタレーションを制作。1995年、ザルツブルクに、また1997年、ニューヨークに研究旅行をする。スコピエ現代美術館でいくつかの個人的なプロジェクトを展開。スコピエのグループ展に参加しているほか、第16回「ビエンナーレ・オヴ・ザ・ヤング」（クロアチア、リエカ1991年）に出品している。

Antoni Maznevski

Born in Skopje (1963). Graduated from the School of Fine Art, Skopje (painting, 1991). Painted, now works on objects and installations. Study trip to Salzburg (1995) and New York (1997). Carried out solo projects in Skopje (Museum of Contemporary Art). Participated in group exhibitions in Skopje and in the 16th Biennial of the Young, Rijeka (Croatia), 1991.

アントニ・マズネフスキの作品には、「90年代の美術」のあらゆる特徴が見て取れる。個人性の排除と表現性の抑制が彼の作品の大きな特徴である。

テクノロジーや情報、大量生産される文化的価値によって操作される状況のもとでは、美術はもはや居心地の良い隠れ家を提供できない。「メディアによって提供されるイメージが「基本に」あるならば」、美術は「もう一つのイメージを創造することはできないのである」（ジェルマーノ・チェラント）。マズネフスキの作品には、このような仮定がいくつかの段階にわたって反映している。彼の1991年から92年にかけての絵画作品では、テレビの試験的映像、チェス盤、書物のページ、ピンナップ・カレンダーなどといった既成の商品や表象、イメージの反復を原則として応用している。1993年から、彼はインスタレーションの制作を始めた。テレビ・セットのケースを使い、あらゆる映画とそれらの記憶から取ってきた、最後の「The End」という画面だけが残っている作品である。あるいは、テレビ・セットのケースを使ってひとつの「風景」を作り出す。スペクトルの7色を塗ったキャンバスの「スクリーン」や、細い線が一本だけある「スクリーン」（私たちの文化的風景の水平

According to all features, the work of Antoni Maznevski belongs to 'the art of the nineties'. Impersonality and non-expressiveness are the traits of his art.

In conditions controlled by technology, information and mass-produced cultural values, art can no longer provide a shelter. It can no longer create "alternative images if those proposed by the media are 'primary'" (Celant). This assumption is reflected at several levels in Maznevski's work. In his 1991/92 paintings he applies the principle of repetition of existing products, representations, images: a television test picture, a chessboard, the page of a book, pin-up calendars, etc. Since 1993 he has worked on installations. He uses TV set cases where, from all the moving pictures and the memory of them, only the picture of The End remains. Or he creates a 'landscape' of TV set cases: 'screens' (canvases painted in the colours of the spectrum) and screens on which only a thin line remains from the picture (the horizon of our cultural landscape?), as opposed to the line on the empty screen drawn on the wall.

線?) が、壁に掛けられた空白のスクリーン上の線と対照をなしている。

テキストによる表現としてスコピエ現代美術館のために制作された〈ジ・エンド〉と題されたインスタレーション作品には、ミニマル・アートとコンセプチュアル・アートの最良の伝統を見ることが出来る。しかし作品に展開されている感受性と意味の文脈に従えば……（中略）、この作品はまさに90年代美術に属するものである。……（中略）この作品は言葉だけで構成されている。壁の上に貼り付けられた黒い文字による「The End」、そして直接壁の上にプリントされた「The」と「End」という語彙を定義づける言葉。

空間を占め、空間を活用するテキストとして構想されたインスタレーションは、字義通りの意味を分析的に集約したものではなく、また、思考の徹底的な考古学を発動させることもなければ、対話や議論を引き起こすこともない。言葉はただ単にそこにある。他の物質が「表象」を形成するために、あるいは芸術的表現を明確にするために使われているのと同じなのである……（以下略）。

リリヤナ・ネデルコフスカ 「アントニ・マズネフスキ」 スコピエ現代美術館展覧会カタログ（1996年）より

Antoni Maznevski's installation entitled *The End*, carried out specially in the Museum of Contemporary Art, as a textual expression, follows the best traditions of minimal and conceptual art. But according to its sensibility and the context of meanings... it belongs to the art of the nineties... 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 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...

Liljana Nedelkovska. In: Antoni Maznevski, Museum of Contemporary Art, Skopje, 1996 (exh. cat.)

モニカ・モテスカ

Monika Moteska

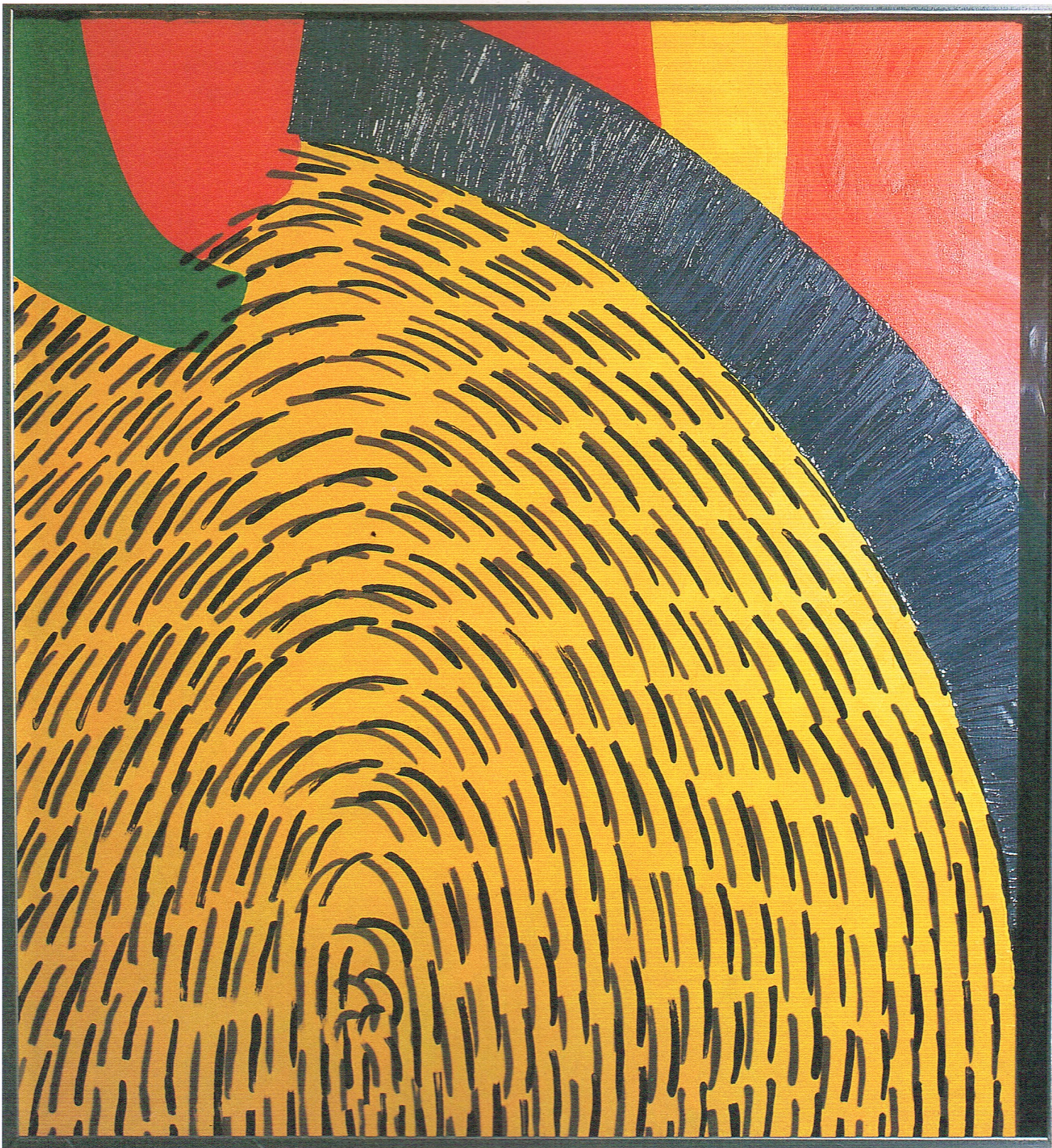


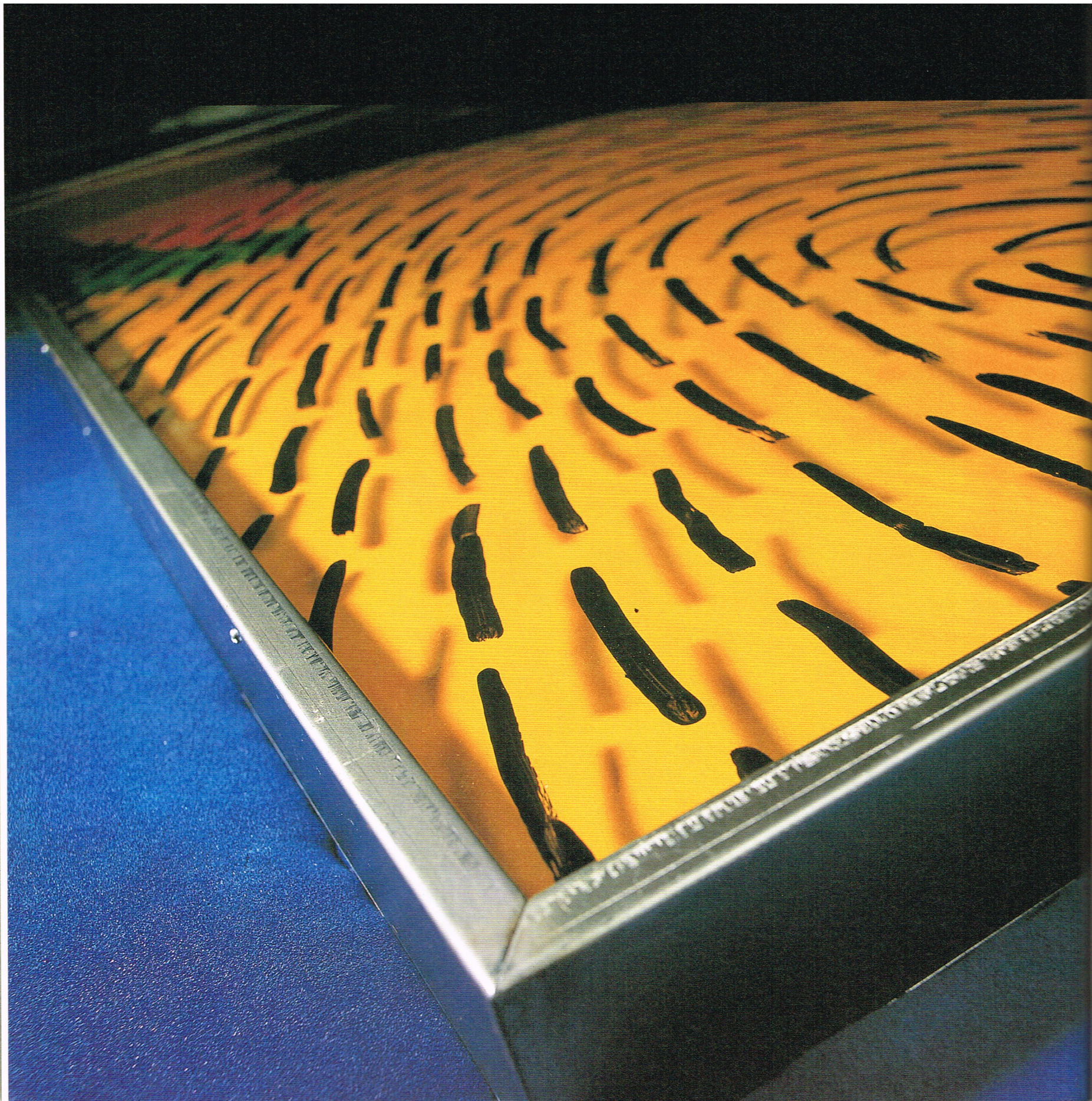
モニカ・モテスカの作品《無題》は絵画的なひとつの環境であるが、ここでは従来の絵画という概念の意味は拡大され、修正を施されている。これは、古典的なキャンパスの第三の次元に入っていくための誠実な試みである。プレキシガラスの上に描かれた発光するような黒いドローイングが、青く塗られたスポンジに埋め込まれた額の中の絵画本体に影を落とす。さまざまな色彩を施されたその表面は、ナルシスティックなドローイングが自分を投影する鏡であり、目に見えないエネルギーが刻印していく線を追っていく。外側からの光（自然光あるいは人工の光）がドローイングの筆触に躍動感を与えるため、並べ変えられたり、照らさ

れたり、強調されたりするドローイングは常に変化しているように見える。投影されたドローイングの構造は、光と影が出会うペナンプラ（日食や月食の本影の周囲の少しだけ明るい部分）なのだ。アンリ・マティスの装飾性と色彩による詩に関してモテスカは文章を書いているが、そこではこの巨匠のもうひとつの重要な点、色彩とドローイングのことが強調されている。線の組成は磁場のように、太陽の暖かい光線を形作る。それはさらなる光を発し、「太陽は知的な現象から感覚的な現象へと人の注意を促す」（トーマス・マン）という思考を確かなものとする。こうして、彼女の作品は放射の感覚を率直に表明しているのである。

Monika Moteska's work *Untitled* is an environmentalization of a painting once the significance of its notion is expanded and altered. An attempt has been made to genuinely enter the third dimension of the classical canvas: a second artistic component — a radiating black drawing, executed on plexiglass — is projected onto the formal body of the painting within a framework, embedded into blue-coloured sponge. The multicoloured surface is in fact a mirror in which the narcissistic drawing is reflected, following the lines marked by the invisibly channelled energy. The light that comes from outside (artificial or natural) animates the strokes still further, making them constantly differ-

ent: arranged, lit or emphasized in different ways. The structure of the reflected drawing is the place of the penumbra, of the encounter between light and shadow. Moteska's artistic writing, which is related to the decorative and colourist poetics of Henri Matisse, underlines, in another way, the two axiological points of the great master: colour and drawing. The organization of lines, in keeping with the codes of magnetic fields, forms the rays of the sun's warmth, radiating additional light and confirming the thought that "the sun turns the attention from intellectual to sensory phenomena" (Thomas Mann). In this context, the feeling of radiance is suggested unreservedly.





モニカ・モテスカ

1971年、プリレプ生まれ。1996年、スコピエ美術学校卒業(専攻:絵画)。絵画とインスタレーションを制作している。スコピエで個人的プロジェクトを発表(1994年、1997年)。スコピエの「マケドニア美術展」(1994-96年)、「マケドニアの若い世代の日々展」(フランス、ストラスブール、1994)に出品。

Monika Moteska

Born in Prilep (1971). Graduated from the School of Fine Art, Skopje (painting, 1996). Paints and creates installations. Carried out solo projects in Skopje (1994 and 1997). Took part in group exhibitions of Macedonian artists in Skopje (1994-1996) and in the Days of Macedonian Young People in Strasbourg (France, 1994).

モニカ・モテスカのインスタレーションの際だった特徴は、ブルーという色彩である(《大きな青》)だが、青だけが彼女の関心を占めている問題ではない。絵画の構造的な要素をテーマとする作品から出発した彼女は、絵画の外部の空間をも拡大した媒体として捉えている。

まず、ドローイングは条件付きで色彩と分離される。さまざまな長さ、太さ、濃さの黒いタッチのドローイングの分離は、作品の枠組みと装置の一部を構成するプレキシガラスの上に描かれた結果である。これが統合的な作品への最初のステップである。作品の枠組みから離れたエリアも、周囲の空間に向かって拡張することによって完成される絵画の構造的な要素となる。

第二のステップはさらにラディカルだ。絵画作品はインスタレーションのために設計された空間(空間のなかの空間)に展示される。その空間は青く塗られており、床には青いスポンジが置かれている。ここでは色彩の風景が展開される。この風景に

The colour blue is one of the dominant features of Monika Moteska's installation *(The Big Blue)*, but it is not the only problem that preoccupies her. Starting from the structural elements of painting, she also regards the space outside the picture as an expanded medium.

Firstly, drawing is conditionally separated from colour. The separation of drawing — executed in black strokes of varying length, thickness and density — has been the result of its being carried out on glass, which is a constituent part of the framework and equipment. This is the first step of an integral work of art: the outlying areas of the framework become structural elements of the picture which is fully completed by expanding towards the surrounding space.

The second step is even more radical: the pictures are set in a space specially designed for this installation (a space within a space), painted in blue, on whose floor a blue sponge has been placed. Now the

は第三の次元、つまり通り道が必要であり、最終的には触覚的な質感が求められることになる。柔らかい床を歩きながら、青という色彩のただ中に沈んでいく。これは色彩の物質性のなかに直接入っていく感じを生み出す。

インスタレーションの内部に痕跡を残すというこのプロセスによって、観客と作品との間には親密で力強いアイデンティティが形成されていく。そして観客は絵画空間にさらに深く沈潜しようとするだろう。観客の視野には、分離された前景となるドローイング(プレキシガラスの上の黒い線)と、その分身(色彩の上落ちるその影)があるが、これは青く塗られた背景と結びついていて、したがって、ドローイングは、影という形で作品の構図に再び組み込まれる要素となっている。

スザーナ・ミレフスカ「モニカ・モテスカ 大きな青」スコピエ・ユース・カルチャー・センター展覧会カタログ(1996年)より

landscape of colour is fully developed: it acquires its third dimension, its path and, finally, its tactile quality; walking over the soft surface and sinking into the blue colour simulates a feeling of direct entry into the materiality of the colour.

Through this process of leaving marks within the installation itself, the viewer experiences a stronger, intimate identification with the works themselves and attempts to go deeper and deeper into the space of painting. The viewer's perceptive field is where the separated drawing in the foreground (black lines on glass) — with the help of its double: shadows falling on colour — is linked with the painted fields in the background. Accordingly, the drawing becomes an element which is once again brought back to the composition, this time as its shadow.

Suzana Milevska. In: Monika Moteska, *The Big Blue*, Youth Cultural Centre, Skopje, 1996 (exh. cat.)

スタンコ・パヴレフスキ

Stanko Pavleski



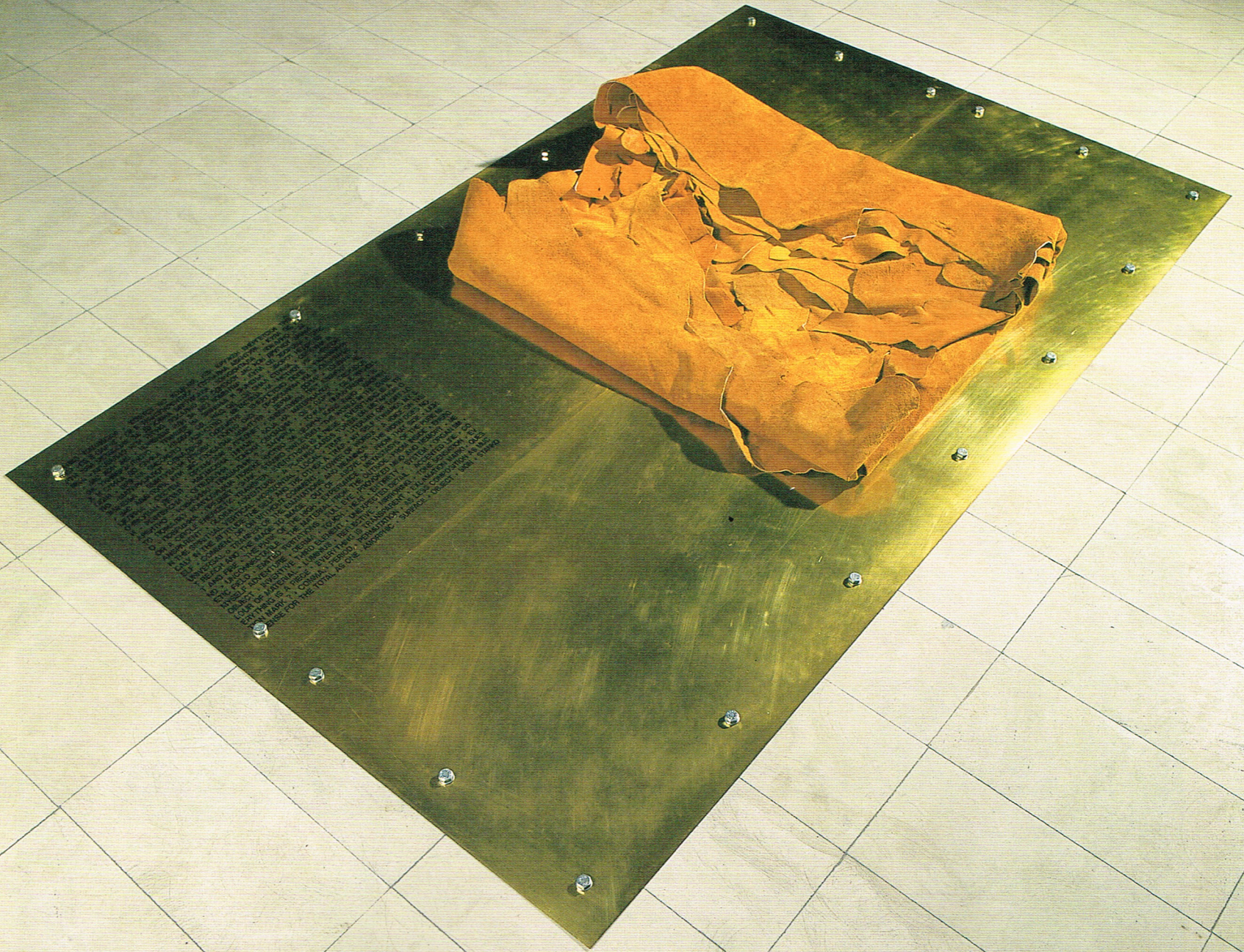
スタンコ・パヴレフスキの二つの構成作品には、素材を選択し扱うことに対する彼の情熱がストレートに反映している。彼にとって素材を構築する探求と素材を組み合わせることは、芸術的構想の具体化のプロセスそのものである。だが、彼は作品の現象学的な存在だけでは満足せず、時間に対する考え方やさまざまな状況への彼の反応、創造的なジレンマや嘆きを言葉として書き込んでいる。アーティストのもっとも内面的な部分を文字によって表現することは、外部からの影響と結びついたひとつの放射であり、それは見る人に送り返されてくる。丹念に磨かれた金属板の輝く表面は、メッセージを観客に送り届けたいという彼の強い気持ちの表れである。滑らかな表面に反射された自分自身の

The two floor compositions of Stanko Pavleski are a clear reflection of his passion for choosing and handling materials. The exploration and combination of the building material are synchronous with the artistic embodiment of ideas. Yet the artist has assessed the phenomenological entity of the work as insufficient and hence he has explicitly inscribed in it his thoughts about time, his reactions to situations and his creative dilemmas and lamentations. The textual representation of the artist's most intimate layers, as radiations connected with external influences, are reflected back to the viewer. The desire that his messages reach the viewer at any cost is emphasized by the shiny surface of the delicately ground and polished metal plate.

姿を見る代わりに、観客はアーティストが脱構築したテキストと直面することになる。そこに自分自身を見ようが見まいが、それは観客次第だ。こうした終末論的な次元を、パヴレフスキが芸術的な言説として呈示し始めてから10年が経とうとしている。彼の作品の場合、床に作品を置くという手法や枠品の形式、そして言葉を綴るという行為には、警句のような趣がある。かつては墓碑銘として使われた短い叙情的なメッセージが、今や現代的バラードによる壊れた構造に転用されているのだ。レッシングは1771年に「警句には期待と解説の両方が込められている」と書いているが、パヴレフスキの作品に言及する場合、これとまったく同じ事が言えるだろう。

Instead of looking at himself in the smooth surface, the viewer confronts the artist's deconstructed writing where he can, but does not necessarily have to, recognize himself. The eschatological dimension has been present in the artistic discourse of Pavleski's for more than a decade now. In this instance, the manner of the floor mounting, the format of the works and the use of graphemes allude to *epigrams*. The brief lyrical messages of the former tombstones are now replaced by the broken structure of contemporary ballads. "The epigram contains both expectation and explanation [Erwartung und Aufschluss] in itself," wrote Lessing in 1771, but the same words can be used when referring to the modern expression of this artist as well.





THE GREAT WALL OF CHINA WAS BUILT BY THE
MANY AND NOT BY THE FEW. IT WAS BUILT
BY THE PEOPLE OF CHINA WHO WANTED TO
PROTECT THEIR COUNTRY FROM INVASIONS
AND TO MAINTAIN THE UNITY OF THEIR
NATION. THE WALL WAS BUILT OVER A
PERIOD OF SEVERAL CENTURIES AND
WAS ONE OF THE MOST AMBITIOUS
CONSTRUCTION PROJECTS IN THE HISTORY
OF THE WORLD. IT WAS BUILT BY THE
PEOPLE OF CHINA WHO WANTED TO
PROTECT THEIR COUNTRY FROM INVASIONS
AND TO MAINTAIN THE UNITY OF THEIR
NATION. THE WALL WAS BUILT OVER A
PERIOD OF SEVERAL CENTURIES AND
WAS ONE OF THE MOST AMBITIOUS
CONSTRUCTION PROJECTS IN THE HISTORY
OF THE WORLD.

スタンコ・バヴレスキ

1959年、プリエブ近郊のエレコヴィチに生まれる。1984年、スコピエ美術学校卒業(専攻:彫刻)。1992年、ベオグラードの美術アカデミーで修士号を取得。スコピエ美術学校で教鞭を採る。彫刻やオブジェ、インスタレーション作品を制作。個展:スコピエ現代美術館(1991年)、ベオグラード(1992年)、ブリュッセル(1995年)、ラ・ママ・ラ・ギャレリア(ニューヨーク、1997年)。スコピエ、リエカ(クロアチア)、ワシントン、ソフィア(ブルガリア)のマケドニア美術展に参加。サラエボの「ドクメンタ」や、ムルシュカ・ソボタ、リエカ(クロアチア)、パンセコなどのグループ展に出品。リエカ(1991年)、ブダペスト(1994年)、ノヴィ・サド(1996年)などの国際美術展に出品。「ビエンナーレ・オヴ・ザ・ヤング」(1991年)でスコピエ現代美術館賞を、リエカの「ビエンナーレ・オヴ・ザ・ヤング」(1991年)、および「パンセコ彫刻ビエンナーレ」(ユーゴスラヴィア、1991年)で受賞。

Stanko Pavleski

Born in Erekovci, near Prilep (1959). Graduated from the School of Fine Art, Skopje (sculpture, 1984). Received his MA from the Academy of Fine Art, Belgrade (1992). Teaches at the School of Fine Art, Skopje. Works on sculptures / objects and installations. Solo exhibitions: Skopje (Museum of Contemporary Art, 1991), Belgrade (1992), Brussels (1995), New York (La MaMa La Galleria, 1997). Participated in exhibitions of Macedonian art in Skopje, Rijeka, Washington and Sofia; in the Yugoslav exhibitions in Sarajevo (*Dokumenta*), Murska Sobota, Rijeka and Pančevo; in the international exhibitions in Rijeka (1991), Budapest (1994) and Novi Sad (1996). Winner of the Award of the Museum of Contemporary Art at the Biennial of the Young (1991), the Award of the Biennial of the Young in Rijeka (1991), the Award of the Biennial of Sculpture in Pančevo, Yugoslavia, 1991.

スタンコ・バヴレスキは、初期の作品ではミニマル主义的な表現を展開していた。基本要素にまで還元された幾何学的形態が、こうしたミニマル主义的な雰囲気や漂わせていたのだ。抑制されたヴォリュームや輪郭線、平面は、さっと読めるテキストとともに、空気のように重たさのない透明な形態を構築していた。その後間もなく、ヴォリュームは復活し、形態は内部を満たされて張りつめた感じが増し、コンパクトさが強調されるようになる。だが、それでもすべての要素はミニマル主义的な表現の領域に留まっていた。次に彼が制作した彫刻は、基本的な要素の死から生まれたものだ。全体は立方体や円、ピラミッド形をばらばらにした部分で構成されている。ここにはミニマルリズムという神話の解体に向かう思考の努力、そして「近代的ダイナミズム」と「テクノロジーの要請」(ドナルド・カスピットによれば構成主義とミニマルリズムを区別する特徴)が見て取れる。

これは彫刻の定義を拡張する「彫刻的な」テキストなのだ。首尾一貫したコンパクトな作品は、建築、デザイン、彫刻、オブジェ

In his first works Stanko Pavleski fosters a minimalist expression: the impression is the result of the very existence of elementary geometric forms. The negative volumes, contours and planes build airy, transparent forms with a rapidly-read text. Soon afterwards, the volume becomes positive, the form is filled, tension increases, compactness is emphasized, but everything remains within the realm of the minimalist expression. His next sculptures are born out of the death of elementary forms: unity is built of the parts of the dismembered body of a cube, circle or pyramid. There is an effort of thought for the deconstruction of the myth of minimalism and the inauguration of "modern dynamism" and "technological imperative" (as features, which, according to Donald Kuspit, differentiate constructivism from minimalism).

This is a 'sculptural' text which expands the definition of sculpture: the consistent and compact work joins the network of complex relations between archi-

あるいは家具といった複合的な関係性のネットワークに参加する。同時にそれらを連想させる点と個人的な意味合いの捨象とは、作品がそれら要素の合計でもなければ、個人的な存在でもないことを示す。特定のエリアの主体的な構造が新しい形態学へと融解していく新しい全体性なのである。新たに獲得された芸術的記述には、常に両義性が含まれているが、意図的に否定的な意味合いは排除されている。

バヴレスキは、それ自体の装飾性に充足した形態を生み出している。そしてリアリティを感じさせるさまざまな連想的な部分を包含していく。装飾的な要素は、意味を担う役割をもっている。装飾とはアイデンティティをもたないものではない。それは、存在と非存在とを常に凝視する相互関係において立ち現れてくるものなのだ。そのせいか、「儀式」と題された彫刻作品のシリーズでは、死体愛好的な要素さえ際だってきている。

ソーニャ・アバジエヴァ「スタンコ・バヴレスキ」スコピエ現代美術館展覧会カタログ(1991年)より

tecture, design, sculpture and object/furniture. The simultaneous association and cancellation of individual connotations is not the sum of that together nor is it an individual entity: it is a new whole where the subjective structure of the particular areas are melted into a new morphology. The newly-acquired artistic writing invariably contains ambivalence without a negative connotation as it is deliberately invoked and carried out.

Pavleski creates forms that contain the contentment of the ornament within themselves, encompassing the associative segments of reality. The decorative element is the bearer of meaning: the ornament is not devoid of identity, but is in correlation with the constant contemplation of existence and non-existence. The necrophiliac dimension stands out as dominant within the cycle of sculptures called 'Ritual'.

Sonja Abadžieva. In: Stanko Pavleski, Museum of Contemporary Art, Skopje, 1991 (exh. cat.)

ジョヴァン・スモクフスキ

Jovan Šumkovski

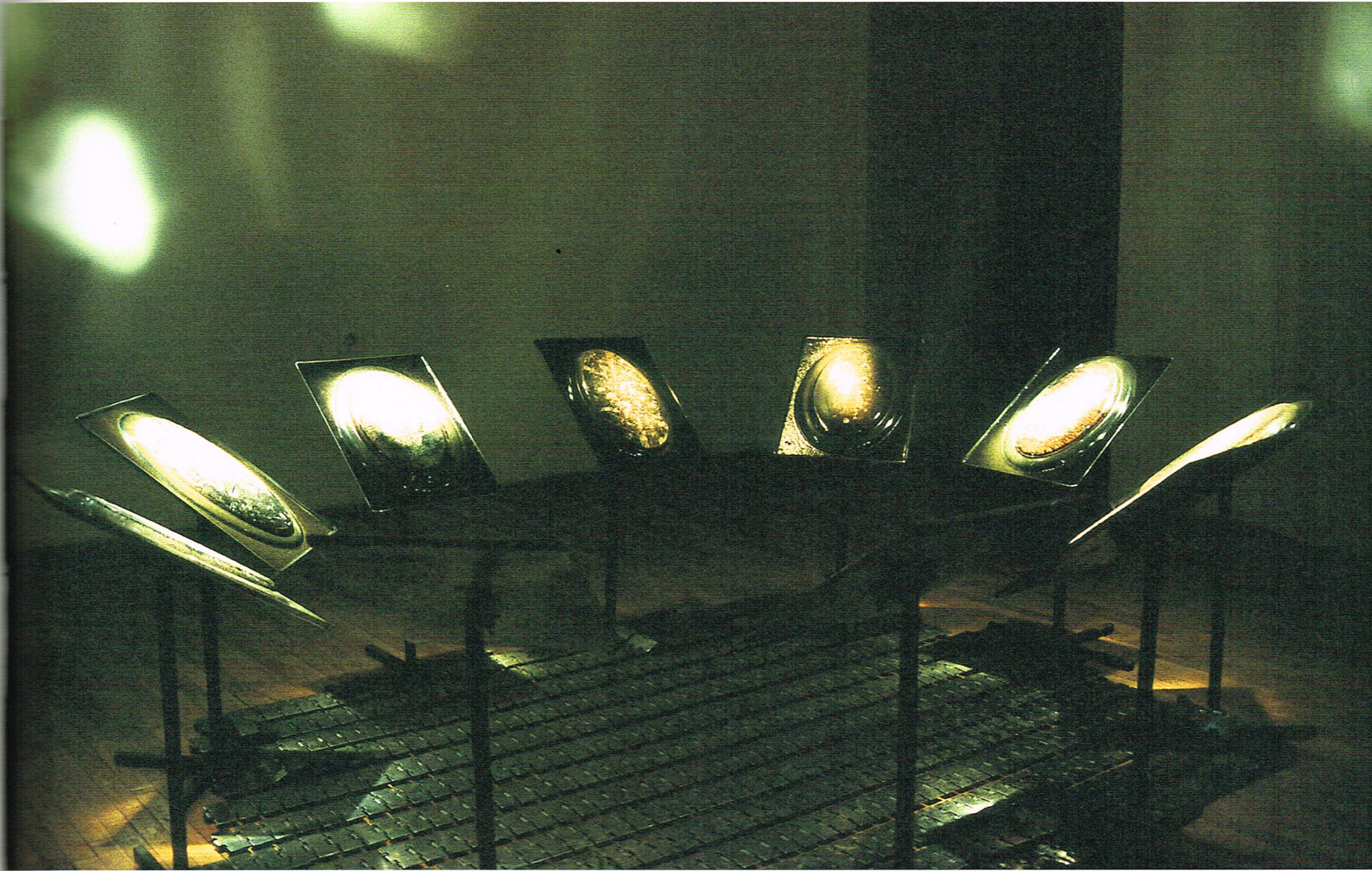


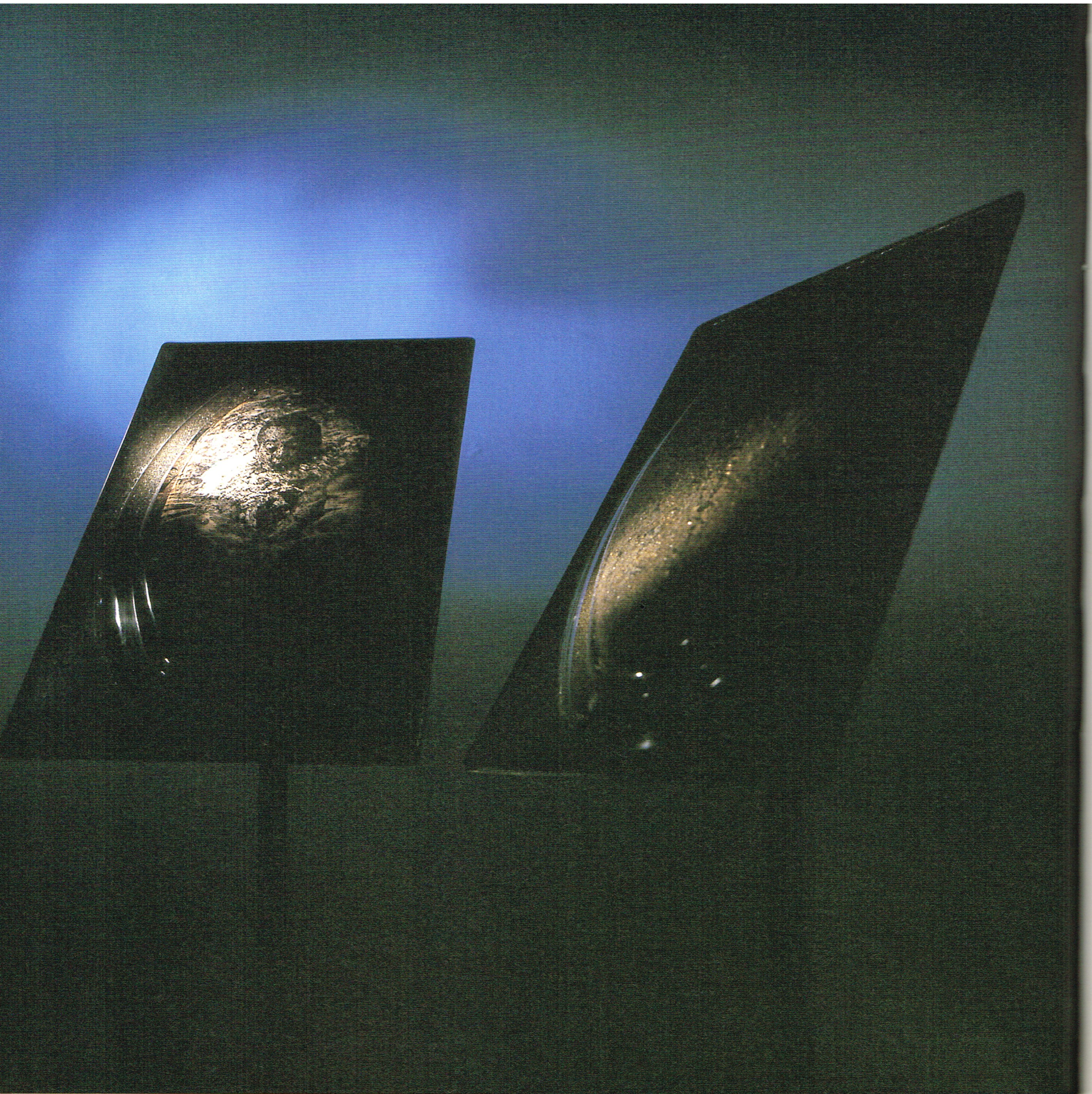
ジョヴァン・スモクフスキのインスタレーション作品《閉ざされた反響》は、ミクスト・メディアやエポキシ樹脂のホルダーに収められた10枚の「絵画作品」で構成される連作である。構成の中心となる床の上には金属の鎖が置かれている。このインスタレーションの視覚的図形は日時計を思い起こさせるものだ。古代の日時計のような形を借りて示された時間は、個人的な知識や不満や抵抗の集積としての過去と現在を統合する。だが、これらの事柄を言い表す言語は内省的なものである。それは、精神的な放射に焦点を定めた表現を求めて、スモクフスキが作品構造を視覚的な現実から完全に引き離すことを選んだからだ。こうして、

Jovan Šumkovski's installation *Closed Echo* is a circular exhibit of ten 'pictures' on holders (mixed media, epoxy resin). Metal chains are placed in the middle of the composition, on the floor. The visual diagram of the installation is reminiscent of *ad solarium* — the place of the sundial in the Forum. The time shown by this paraphrase of the classical solarium is the sum total of the past and present: an accumulation of personal knowledge, discontent and resistance. But the language with which these are pronounced is introverted. The artist opts for an artistic structure utterly detached from visual reality: for a presentation con-

真実に直に触れずに、啓発するもの、眼に見えないものとの対話が成立しているのだ。彼はキリスト教的な倫理の精神を踏襲しており、ここにはマケドニアによく見られるイコンの抽象的な放射性に対する親しみが感じられる。また神話を呼び起こす側面もある。ニンフ、エコーの声のもつこの世のものとは思われないオーラや、「宇宙的ナルシズム」(バシュラール)の終末論的性格さえ漂っているのである。スモクフスキの《閉ざされた反響》は、すべてのコンテキストを反映してはいるものの、自分自身の顔だけは見えない、そんな空間を体験させてくれる作品だと言えるだろう。

centrated on spiritual radiation. In this way, direct contact with the truth is avoided, and a dialogue with what is enlightened and invisible is established. Following the spirit of these Christian ethics, there are intimations about the abstract radiations of icons, typical of the Macedonian region. There is also an invocation of mythology: of the no less metaphysical aura of the voice of the nymph Echo, or of the eschatological nature of "cosmic narcissism" (Bachelard). Accordingly, Šumkovski's *Closed Echo* may be experienced as a space where the entire context is reflected, but where one cannot see one's own face.





ジョヴァン・スムコフスキ

1962年、スコピエに生まれる。1986年、スコピエ美術学校卒業（専攻：絵画）。絵画を制作していたが、後にオブジェやインスタレーションを制作するようになる。個展：スコピエ現代美術館（1990年）、スコピエ市立美術館（1997年）。ベオグラード（1988年）、ブリュッセル（1995年）。スコピエ、パリ、リュブリャーナ（スロヴェニア）、ザグレブ（ユーゴスラヴィア）、ロンドンの「マケドニア美術展」に参加。「ドクメンタ」（サラエボ、1987年 / 1989年）、ベオグラード、リュブリャーナ、ザグレブなどの展覧会に出品。第22回「サンパウロ・ビエンナーレ」にマケドニア代表として出品。ムルスカ・ソボタ（1995年）、ノヴィ・サド（1996年）、「多言語的風景展」（リトアニア、ヴィリニウス1996年）など、国際展にも出品している。「ビエンナーレ・オヴ・ザ・ヤング」に際して、スコピエ現代美術館の絵画部門賞を受賞。

Jovan Šumkovski

Born in Skopje (1962). Graduated from the School of Fine Art, Skopje (painting, 1986). Started out in painting, later created objects and installations. Solo exhibitions: Skopje (Museum of Contemporary Art, 1990, and Museum of the City of Skopje, 1997), Belgrade (1988) and Brussels (1995). Participated in exhibitions of Macedonian art in Skopje, Paris, Ljubljana, Zagreb and London; in the Yugoslav exhibitions in Sarajevo (*Dokumenta* 1987 and 1989), Belgrade, Ljubljana and Zagreb. Represented Macedonian art at the 22nd International Biennial in São Paulo. Took part in the international exhibitions in Murska Sobota (1995), Novi Sad (1996) and Vilnius (Multilingual Landscape, 1996). Winner of the Award for Painting from the Museum of Contemporary Art, Skopje, at the Biennial of the Young.

ジョヴァン・スムコフスキは90年代初頭にすでに、構成主義から影響を受けた体験に基づく彼自身の表現方法を展開させていた。それは、「聖」と「俗」を特定の視点から捉え、視覚化と客観化を図ることから生まれたものであった。「ニュー・オブジェクト・アート」として知られている作品群に見られるように、彼の「優れた技術」がかもし出す希有な情感と穏やかさが、三次元的な構成に親密な雰囲気をもたらしている。しかし90年代半ばに、こうした洗練された「オブジェクト」とは袂を分かち、現代的な「環境化」という芸術的実践を試みるようになり、より開かれた空間に作品を展示する方向を目指し始める。これには素材と制作技術の変化も伴っていた。彼は劇的な効果を生む照明の明暗を活用するようになる。最近のいくつかの展覧会に出品された作品（1995-96年）では、同一の個別の要素とその結びつきが連作の形で構成されている。同一の要素を「置くこと」、そして技術的

In the early nineties Jovan Šumkovski fully developed his expression based on mediated constructivist experiences, which was the result of a specific visualization and objectivization of the 'sacred' and 'profane'. With a rare feeling, with the softness of his 'mastership' he achieved that intimate quality of three-dimensional compositions seen in the works of what is known as New Object Art. But in the mid-1990s he showed a certain departure from the sophisticated 'Object' and an orientation towards the open space in the spirit of the contemporary 'environmentalization' of artistic practice. This was accompanied by appropriate changes in materials and execution techniques. Now it was necessary to use scenic darkening and emphatic illumination. The works shown recently at several exhibitions (1995-1996) consist of identical individual elements and their connection in series. This 'imposition' of

な構成要素としての冷やかな図式的配置の応用が、芸術的な介入と展示物のテクスチャー、ポリエステル製のプレートに強調するように計算された斜めからの照明とコントラストをなす。連作、またはフリーズのうねるような動きと、複製化によるプレートのテクスチャー、照明の「神話的」な衝撃とが全体のモニュメンタルな背景とひとつになって、神秘的な厳格さ、あるいは期待感をオーラのように立ちのぼらせる。芸術と技術、そして「聖」と「俗」のデリケートな戯れに再び命が吹き込まれた。しかし、80年代の作品に用いられていたレトリックと現在の作品のレトリックはまったく異なるものである。現在の彼の作品は、記憶のもっとも深い層に刻まれた言葉をほのめかす。

ヴァレントリーノ・ディミトロフスキ 「現在のアート・シーンの諸相」、『The Large Glass』4号（1996年、スコピエ）より

identical elements and the applied cold schematism as a technological component appear as a contrast to side-lighting, calculated in such a manner as to put emphasis on artistic interventions and on the texture of exhibits and polyester plates. The weaving of a series or frieze, the development of the texture of plates through multiplication and the 'mystical' impulses of lighting, together with the monumental setting of the whole, create a certain aura of mysterious strictness... or expectation. The subtle play between the artistic and technological, between the 'sacred' and 'profane' is full of life again. But the rhetoric is different from that of the eighties: it now alludes to the deepest inscriptions of memory.

Valentino Dimitrovski. In: Aspects of the Current Artistic 'Scene', *The Large Glass No. 4*, 1996, Skopje

ザネータ・ヴァンゲリ

Žaneta Vangeli



実体のないイメージと束の間の命しかもたない商品に取り巻かれている時代に、ザネータ・ヴァンゲリはコンピュータ処理を施した写真作品《永遠への尽きない欲望》と題した作品を呈示する。メディアに氾濫するイメージがもつ強い影響力を理解したうえで、彼女はこうしたイメージから生活の現実結びついた出来事のかかりやすい視覚表象を採用する。そしてそれらを拡大し、コンピュータで彩色を施したり、テキストを添えたり、ピントを変更したりという操作を加えている。ダイアナ元皇太子妃や、ドイツの高官、国連軍兵士でさえ、そのあからさまな感触によって、最初に見たときには輝いて見える。そして、ありのままという印象が、象徴的な意味合いとやんわりしたパロディの要素とによって中和されていく。永遠という概念について考えるとき、ヴァンゲリは明らかに心に情緒的な意味内容を思い浮かべている(悲劇、運命、

ノスタルジアなど)。肖像として取り上げられた人々はすべて、英雄の不死性は彼(あるいは彼女)の死を前提にして想定されたものであることを忘れ、時間性を乗り越えようと英雄的な姿をとろうと切望している。悲劇的な最後がなければ、ダイアナは現在のナンバーワン・アイドルになりうる可能性をもっていた。そしてさらにチャンスは少なくなるが、マザー・テレサのような聖人にさえなれたことだろう(マスメディアによるいくつかの物語から判断すれば)。ヴァンゲリのコンセプトには、権力のイデオロギー的なシステムのもつ恒常的な力の放射への言及が含まれている。権力は、無批判な軽やかさをもって、スターやヒーロー、有名人たちを世の中に送り出す。そして彼らは永遠の殿堂に祭り上げられる代わりに、すべてがぼやけた領域で終わりを迎える人生を送ることになるのだ。

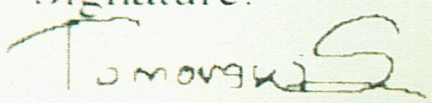
In our time of incorporeal images and ephemeral qualities, Zaneta Vangeli proposes her plotter-produced photographs of *The Constant Desire for Eternity*. Aware of the superior power of media images, she takes from them open visual representations of events connected with the immediate reality of life. Then she enlarges them, makes computer interventions with colour, text and shifts of focus. Even though the photographs of Diana, the German officer and the UNPREDEP man seem to be radiating, at first sight, in all their nakedness, the impression of literality is tamed with the introduction of symbolic meanings and elements of mild parody. When considering the idea of eternity, the artist no doubt has also had the emotional compo-

nent in mind (tragedy, fate, nostalgia). All the people portrayed covet the heroic in order to achieve timelessness, forgetting that the precondition for the immortality of a hero is his or her own death. Outside the tragic context, Diana would have had meagre chances of becoming the No. 1 idol of today, and even lesser chances of pretending to become a saint like Mother Teresa (judging from some of the stories in the media). Vangeli's concept includes references to the constant radiation of the ideological systems of power that tend to launch, with uncritical lightness, stars, heroes and top personalities, whose lives, instead of being enshrined in eternity, most often end in the field of the blur-effect.

UNITED NATIONS  **NATIONS UNIES**



No: **LO4210098**
Mission: **UNPREDEP**
Name: **TOMOVSKI, SLOBODAN**
Height: **185** Eye Color: **BROWN**
Exp. date: **28 FEB 98**

Signature:


UN Local Staff



聖なるマケドニア—連作「永遠への尽きない欲望」より
From the cycle: *The Constant Desire for Eternity — Spiritual Macedonia*, 1998 [p.47]

我に触れるな あるいは階段を降りる紳士(2連作品)—連作「永遠への尽きない欲望」より
From the cycle: *The Constant Desire for Eternity — Noli me tangere, or Gentleman Descending the Staircase*, 1998 (diptych) [p.48]

ザネータ・ヴァンゲリ

1963年、ピトラ生まれ。1981-84年、スコピエ美術学校で学び、1988年、フランクフルトの国立美術大学を卒業。絵画のほかに、オブジェやインスタレーション、映像、ビデオ作品などを制作。個展:スコピエ現代美術館(1994年)、ケルン(1987年)、フランクフルト(1992/93年)、イスタンブール(1995年)、ラ・ママ・ラ・ギャレリア(ニューヨーク、1997年)。マケドニアおよびユーゴスラヴィアのアーティストとグループ展に参加(スコピエ、リエカ、サラエボ、イスタンブール、パリ、ロンドン、ローマ、ニューヨーク)。またドイツのアーティストとフランクフルトのグループ展に参加(1988/92年)。「ビデオ・フェスティバル・オヴ・ヨーロッパ・フィルム」(エッセン、1993年)、「イスタンブール・ビエンナーレ」(1995年)、「エレクトロニック・アンダーカレント」(市立美術館、コペンハーゲン、1996年)、「アフター・ザ・ウォール展」(ストックホルム、1999年)などの国際展に出品。「ビエンナーレ・オヴ・ザ・ヤング」でスコピエ現代美術館賞を受賞(1987年)。またソコ現代芸術センター賞も受賞している(1995年)。

Žaneta Vangeli

Born in Bitola (1963). Studied at the School of Fine Art, Skopje (1981-1984) and completed her studies at the Staatliche Hochschule for Bildende Künste — Stadelschule, Frankfurt am Main (1988). She paints and works on objects, installations, films and video-art. Solo-exhibitions: Skopje (Museum of Contemporary Art, 1994), Cologne (1987), Frankfurt am Main (1992, 1993), Istanbul (1995) and New York (La MaMa La Galleria, 1997). Participated in group exhibitions together with Macedonian and Yugoslav artists (Skopje, Rijeka, Sarajevo, Istanbul, Paris, London, Rome and New York); together with German artists in Frankfurt am Main (1988, 1992), in the international exhibitions in Essen (Video Festival of European Film, 1993), in the Istanbul Biennial (1995), Copenhagen (Electronic Under-Currents, Statens Museum for Kunst in Filmhuset, 1996). After the Wall, Stockholm, 1999. Winner of the Award of the Museum of Contemporary Art at the Biennial of the Young (1987); winner of the Award of the Soros Centre for Contemporary Arts (1995).

ザネータ・ヴァンゲリのキャンバスやオブジェ30点で構成されているインスタレーション〈ゲート〉は、統合的な経験の「フィードバック」として、まず人を欺く代用としての「鍵」を与える。それは、「プロセス」という概念である。

ヴァンゲリは、文化論的に確立されたシステムから厳密に体系化されたシンボルや記号を選び出し、全体的な神話に個人的な解釈を施す。ヴァンゲリは、まず、存在の超現実的で、見定めがたく理解しがたい特徴とそのさまざまな様態から出発する。そして神話的・認識的な領域に足を踏み入れ、歴史的に確立した論証を通り抜け、ファンタスティックな文化論という展望へと旅を続ける。記号やシンボルを特定の文脈に置くことは時の変化に伴う動きの方向性を定め、既成のシステムは歴史的あるいは時間的な特性を獲得することだろう。しかし、ヴァンゲリはまた、概念の代用物としてのシンボルや論理的な統合をそなえたシステムへの焦点も、はっきりと強調して示している。こうして、それぞれのオブジェはそれ自体の物理的な「容貌」を備えると同時に、形而上的な「雰囲気」さえ漂わせるものとなる。歴史的な現象が、

自己の無限の多様性を創造しうる様態のひとつのタイプとなるのである。

今回の展示では、ザネータ・ヴァンゲリは審美的なものや宗教的なもの、物理的なものと形而上的なもの、宇宙論と歴史との全体的統合を図っている。だが、さらに西洋文化の要素が東洋の文化によって(またその逆もあるが)補完されるという、文化全体の統合も目指している。こうして彼女は、世界創世と世界の終わりに関する神話に新たな解釈を施し、意味に溢れた文化の傑出したモザイクを生み出す。そして、このモザイクでは、個々の部分は互いに補完し合うように相互に影響を与えあっているのである。

Dr. スティーヴン・マッカーシー「インスタレーション」:
「ザネータ・ヴァンゲリ」
スコピエ現代美術館展覧会カタログ(1994年)より

The first substitutional decoding 'key' which emanates as an integral empirical 'feedback' from Žaneta Vangeli's installation *Gate* (consisting of 30 canvases / objects) is the idea of PROCESS.

Vangeli takes a certain number of strictly codified symbols and signs from culturally established systems and creates a personal rendition and interpretation of a global myth. Vangeli starts from the super-real, unidentified and unfathomable feature of being and its modalities; she enters into the sphere of mythical-cognitive periods, she goes through historically established argumentation and journeys to the perspectives of fantastic culturology. This placing of signs and symbols into specific contexts sets the diachronic direction of movement and the established system acquires a historical or temporal character. But Vangeli also emphasizes, in an unequivocal way, the symbol as a conceptual substitute or the focus of a system with theoretical integrity. Thus each object contains its own physical 'appearance', that metaphysical 'Stimmung' which creates a certain synchrony. The

historical phenomenon becomes a type of modality capable of creating infinite variations of itself.

In this exhibit Žaneta Vangeli makes a global synthesis between the aesthetic and religious, between physical and metaphysical, between cosmological and historical, but also a synthesis of a global culture where Western cultural elements are complemented by those of the Eastern culture, and vice versa. In this way Vangeli creates an extraordinary cultural mosaic full of meanings, where each of the segments interacts in a complementary fashion, reinterpreting the myth of the genesis and the end.

Dr. Steven McCarthy, Die Installation. In: Žaneta Vangeli, Museum of Contemporary Art, Skopje, 1994 (exh. cat.)

エリザベータ・アヴラモフスカ

1

フォト・エッセイ 四大元素—空気
1997年
フォト・コラージュ
220×160cm

2

フォト・エッセイ 四大元素—火
1997年
フォト・コラージュ
220×160cm

3

フォト・エッセイ 四大元素—水
1997年
フォト・コラージュ
120×300cm

4

フォト・エッセイ 四大元素—地
1997年
フォト・コラージュ
120×300cm

ミルナ・アルソフスカ

5

アウトバーン
1998年
インスタレーション (鏡、レディ・メイドのオブジェ、電気モーター、
コンピュータ・ボード、ゼラチン、拡大鏡、燐光ランプ、歴青、電球)
長さ3m

6

セルフ・ポートレート
1995年
インスタレーション (金属、水、モーター、プレキシガラス、石膏彫刻)

イシュクラ・ディミトロヴァ

7

臍の緒
1998年
インスタレーション (アーティストの身体の一部のシリコン・キャスト、
蒸気、プレキシガラス、音)
200×300cm

ブラゴヤ・マネフスキ

8

Cidat
1995年
銅、ポリ塩化ビニール、鉄
250cm 直径50cm

9

Kaum
1995年
金属、紙、ガラス
240×170×62cm

アントニ・マズネフスキ

10

やがて
1997年
インスタレーション (レディ・メイドのオブジェ、アクリル、石炭)

モニカ・モテスカ

11

無題 (大きな青)
1996年
油彩、キャンバス / アクリル、プレキシガラス、青い壁紙
130×120×8cm

12

無題 (大きな青)
1996年
油彩、キャンバス / アクリル、プレキシガラス、青い壁紙
130×120×8cm

スタンコ・バヴレスキ

13

金属の解剖学あるいは愛について—星—鳥—一家
1995/97年
真鍮、テキスト、ネジ、鋳造した鉛
260×175cm

14

円の中の立体の世界—エネルギー変換
—すべては断片である—すべては透明である
1996/97年
真鍮、革、テキスト、ネジ
200×120cm

ジョヴァン・スムコフスキ

15

閉ざされた反響
1996年
インスタレーション (ミクスト・メディア)

ザネータ・ヴァンゲリ

16

聖なるマケドニア—連作「永遠への尽きない欲望」より
1998年
カラー写真 / コンピュータ・グラフィックス
68×90cm

17

J.F.ケネディに捧ぐ—あるいは真実の最大の敵は嘘ではなく
神話である—連作「永遠への尽きない欲望」より
1998年
カラー写真 / コンピュータ・グラフィックス
90×68cm

18

我に触れるな—あるいは階段を降りる紳士 (2連作品)
—連作「永遠への尽きない欲望」より
1998年
カラー写真 / コンピュータ・グラフィックス
138×180cm

19

Entkunstung—あるいは彼らは保安官を撃ったが保安係員を
撃ったわけではない—連作「永遠への尽きない欲望」より
1998年
カラー写真 / コンピュータ・グラフィックス
90×270cm

20

ウラジミール・アントノフについてのビデオ
—連作「永遠への尽きない欲望」より
1995年
ビデオ / 7分
フランクフルト ACI制作

Elizabeta Avramovska**1****Photo-Essay 4 Elements—Air Element**

1997
photo-collage
220 x 160cm

2**Photo-Essay 4 Elements—Fire Element**

1997
photo-collage
220 x 160cm

3**Photo-Essay 4 Elements—Water Element**

1997
photo-collage
120 x 300cm

4**Photo-Essay 4 Elements—Earth Element**

1997
photo-collage
120 x 300cm

Mirna Arsovska**5****Autobahn**

1998
installation (glass, ready-made objects, electric motor, computer boards, gelatine, magnifying glass, phosphorescent lamp, bitumen, lights),
length: 3 m.

6**Self-portrait**

1995
installation (metal, water, motor, plexiglass, gypsum, sculpture)

Iskra Dimitrova**7****Umbilical Cord (Funiculus umbilicalis)**

1998
installation (silicon cast of a part of the artist's body, steam, plexiglass, sound)
size: 200 x 300cm

Blagoja Manevski**8****Čidat**

1995
copper, PVC, iron
250cm long, diameter 50cm

9**Kaum**

1995
metal, paper, glass
240 x 170 x 62cm

Antoni Maznevski**10****Meantime**

1997
installation (ready-made objects, acrylic and coal)

Monika Moteska**11****Untitled (The Big Blue)**

1996
oil on canvas / acrylic on plexiglass, mounted on blue wall paper
130 x 120 x 8cm

12**Untitled (The Big Blue)**

1996
oil on canvas / acrylic on plexiglass, mounted on blue wall paper
130 x 120 x 8cm

Stanko Pavleski**13****Metal Anatomy or On Love — Star — Bird — House**

1995/97
brass, text, screws, cast lead
260 x 175cm

14**The World in a Cube or in a Circle — Energy Transfer — Everything is a Piece — Everything is Transparent**

1996/97
brass, leather, text, screws
200 x 120cm

Jovan Šumkovski**15****Closed Echo**

1996
installation (mixed media)

Žaneta Vangeli**16****From the cycle: The Constant Desire for Eternity — Spiritual Macedonia**

1998
colour photograph / computer intervention, plotter-produced
68 x 90cm

17**From the cycle: The Constant Desire for Eternity — Hommage à J.F. Kennedy, or The Greatest Enemy of Truth is not the Lie but the Myth**

1998
colour photograph / computer intervention, plotter-produced
90 x 68cm

18**From the cycle: The Constant Desire for Eternity — Noli me tangere, or Gentleman Descending the Staircase**

1998 (diptych)
colour photograph / computer intervention, plotter-produced
138 x 180cm

19**From the cycle: The Constant Desire for Eternity — Entkünstung, or They Shot the Sheriff but they didn't Shoot the Deputy**

1998
colour photograph / computer intervention, plotter-produced
90 x 270cm

20**From the cycle: The Constant Desire for Eternity — A Documentary Film about Vladimir Antonov**

1995
video, 7 min
Production: ACI, Frankfurt / M:

編集:
佐藤淳子

翻訳:
藤原えりみ [日本語]
フィリップ・コルゼンスキ [英語]
ダルコ・プティロフ [英語]
武智学 [英語]

写真:
ルーメン・カミロフ
ロバート・ジャンクロスキ
マリン・ディメスキ
(他作家、スコピエSCCAの写真資料含)

デザイン:
田中久子

制作:
アイメックス・ファインアート

発行:
国際交流基金

Edited by:
Atsuko Sato

Translated by:
Erimi Fujiwara [Japanese]
Filip Korzenski [English]
Darko Putilov [English]
Manabu Takechi [English]


Photographs and slides:
Rumen Kamilov
Robert Jankuloski
Marin Dmeski
[photo-documentation of the artists and of SCCA, Skopje]

Designed by:
Hisako Tanaka

Produced by:
Imex Fine Art, Tokyo

Published by:
The Japan Foundation

Copyright © 2000 by the Japan Foundation
All rights reserved

 The Japan Foundation