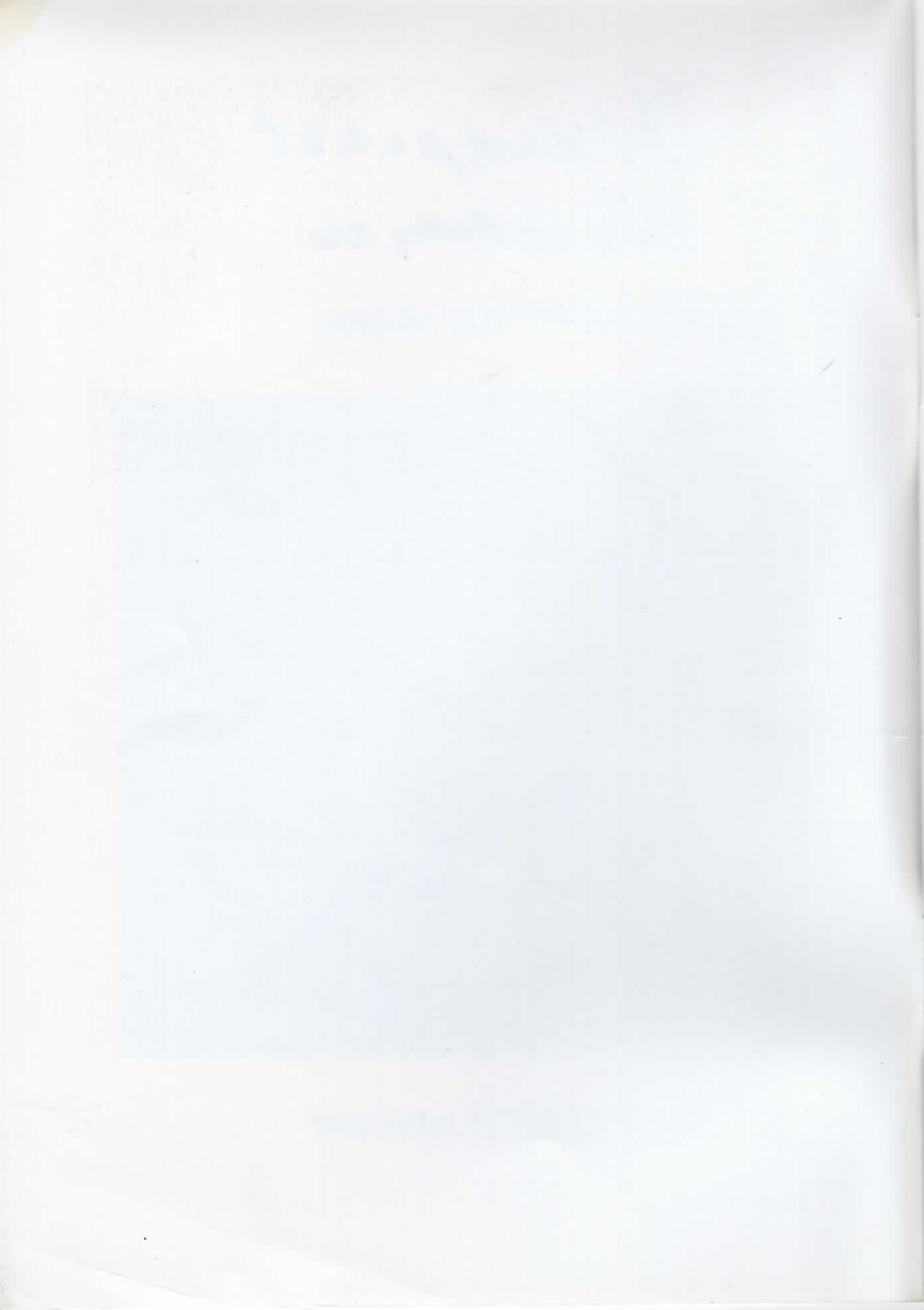


Standpunkt: Mazedonien

GRUPPE ZERO AUS SKOPJE




KÖLN, 5. MAI BIS 17. JUNI 1990





IBRAHIM BEDI
MIODRAG DESOVSKI
PERICA GEORGIEV
TATJANA MILOVSKA
ALEXANDER STANKOVSKI
IGOR TOSEVSKI
ZALTKO TRAJKOVSKI

Osteuropäisches Kulturzentrum e.V.
Elsa-Brandström-Straße 6 · 5000 Köln 1

 Kulturamt Köln

Osteuropäisches Kulturzentrum: eine Bilanz

Die aktuellen ästhetischen Probleme der Kunst Osteuropas. Beispiel: Mazedonien

Die Beschäftigung mit der Kunst »hinter dem Eisernen Vorhang«, und so auch die Ausstellungs-Tätigkeit des Osteuropäischen Kulturzentrums in Köln, war noch vor einigen Jahren ziemlich eindeutig gegeben. Sofern die Kulturpolitik einzelner Kommunen, aber auch der Parteien und der meisten öffentlichen Einrichtungen der Bundesrepublik, in einer nicht ganz verständlichen Weise bemüht war, ausschließlich die offiziellen Kontakte zur Kulturbürokratie der »sozialistischen« Länder um jeden Preis zu pflegen und alles zu vermeiden, was die Mächtigen »von drüben« verärgern könnte, war die einfachste ethische Aufgabe für alle engagierten Kenner Osteuropas, sich dem gängigen Opportunismus und dem Anpassungswillen an das Unrecht entgegenzustellen.

Die herrschenden Kulturbürokraten des Sowjetblocks mit ihrer von oben ernannten Schar von polizeilichen Aufpassern, die sich als Museumsdirektoren und -kustoden, Kunstkritiker und so ähnlich tarnten und die naiven Besucher aus dem Westen durch den Glanz ihrer Macht beeindruckten, hatten von der realen Kunstentwicklung und von der lebendigen zeitgenössischen Kultur in ihrem eigenen Land nicht viel Ahnung. Ihr einziges wahres Interesse galt dem von der Obrigkeit ausgegebenen geheimen Namenslisten von den (momentan) verbotenen und den (momentan) zu fördernden Künstler. Nach diesen Listen zusammengestellte offizielle Ausstellungen (und von kleinen Ausnahmen abgesehen, gehörten nahezu alle Vorstellungen der osteuropäischen Kunst, die wir in den vergangenen Jahrzehnten in der Bundesrepublik zu sehen bekamen, dazu) haben die Kunstkultur östlich der Elbe nur diskreditiert.

Diese Umstände machten es dem, leider nur auf Amateurbasis wirkenden Osteuropäischen Kulturzentrum in Köln, nicht leicht, dieses falsche Bild der verheimlichten Kunst zu korrigieren. Man mußte sich dabei nicht unbedingt auf irgendwelche ästhetische Spitzenleistungen stützen. In der Zeit, da auch die sonst immer sozial-kritischen Magazine aus Hamburg und die unterschiedlichsten »Kenner« Osteuropas, im Namen des politischen »Realismus«, den Militärputsch General Jaruzelskis verdeckt aber auch offen begrüßten, wirkte das Bekenntnis zur kämpfenden Solidarnosc, mit dem das Osteuropäische Kulturzentrum seine Aktivitäten einleitete, damals scheinbar – unaktuell. Dem Vorwurf der Sentimentalität ausgesetzt, malte so der in Essen lebende Jan Piwarski mit Hingabe die imaginären Portraits von Lech Walesa. Ein anderer im Ruhr-

gebiet wirkende Pole, Leszek Przyjmski, hat die hinter undurchsichtiger Brille versteckte Gestalt des Generals ohne Gesicht zum halbtierischen Nachtgespenst aller seiner Träume hochstilisiert. Der schleichenden Syphilis ausgesetzt, verdecken die riesigen künstlichen Betonblumen mit dem Transparent »Alles für die Menschen!« den allgegenwärtigen Schmutz der völlig zerstörten Landschaft (Ausstellung: »Hotel Polonia« und »Museum of Hysterics«, Köln – Januar 1987).

Die lebhafte Erinnerung ist die beste Waffe gegen die standardisierte Anpassung an das vorherrschende Unrecht. Sie ermöglicht es, die Schärfe des individuellen Blicks – die Hauptvoraussetzung der modernen Kunst – zu bewahren, und die Lektion aus der Tradition und der Geschichte auch weiter zu pflegen. In Gedanken an den 21. August 1968: den Tag des Einmarsches der Panzer des Warschauer Paktes in Prag, bilanzieren die in Deutschland arbeitenden bedeutenden tschechischen Künstler (Kotík, Kyncl, Hilmar, Koblasa, Kunc, Malek und Zeithaml) »Die Zeit danach«. Die Idylle der konstruktiven Traumstruktur des Babylonischen Turms inmitten der weiten Heide am Plakat der Ausstellung ist energisch durchgestrichen. Der Ansatz des »Sozialismus mit menschlichem Antlitz« ist definitiv gescheitert (Köln, 15. September bis 30. Oktober 1988).

In dieser Hinsicht wirkte wegweisend und programmatisch schon die Eröffnungsausstellung des rekonstruierten Kölner Kulturhauses der Osteuropäer im Herbst 1986. An die Aktivitäten der inoffiziellen sowjetischen Kunstszene anknüpfend, zeigte man hier einige analytische Berührungspunkte zwischen der totalitären Wirklichkeit und deren künstlerischer Abbildung. Während die Moskauer Maler Bulatov und Kabakov jahrelang die Banalität des sowjetischen Alltags zur Sprache brachten, konnten die im westlichen Ausland wirkenden Russen die Zeitanalyse der ideologischen Ikonen noch erheblich verstärken. Engels' Hinweis auf den Entwicklungsweg »vom Affen zum Kommunismus« ist in Kosolapovs Collagen durch tierische Knochenskelette drastisch verdeutlicht. Die zeitgenössischen Leitbilder: Lenins energisches Profil auf der Coca-Cola-Reklame, deuten die Zusammenfügung von zwei nur scheinbar entgegengesetzten manipulativen Wahrheiten an.

Die expressiv-realistischen Bilder Michail Roginskis schildern seit den sechziger Jahren die Trostlosigkeit des sowjetischen Alltags in ungeschmückter Weise. Angebracht an die Säulen des Vestibüls des Hauses an der Elsa-Brandström-Straße, vermitteln sie physisch die Wohnverhältnisse eines typischen Moskauer Durchschnittbürgers. Für einige Künstler, so z. B. Komar und Melamid, begann mit der Kölner Ausstellung ihr senkrechter Aufstieg in die einflußreichen deutschen Galerien und zur Kasseler Documenta 1987. Eine analytische Zusammenfassung aller neuesten sozialkritischen Tendenzen der gegenwärtigen »Ostkunst« brachten bei der »Russens-Ausstellung« 1986 die Tschujkovs Photokommentare zur Relativität unserer Wahrnehmungen hervor. Jeder Gegenstand, betrachtet durch Spiegel (und was ist die Kunst anderes als ein Spiegelbild von

der Seite aus gesehen?) verkehrt sich in sein Gegenteil. Das Linke erscheint rechts, das rechte Eck ist seitenverkehrt zu finden. Was geht im Spiegel aber vor, fragt Tschujkov, wenn in ihn niemand reinschaut?

Die Entlarvung der falschen Ideologie und Ästhetik geschieht nicht nur durch die direkten kritischen Äußerungen der zeitgenössischen Kunst. Die Machtherren Osteuropas haben in ihren Ländern jahrelang künstliche Werte aufgebaut. Die in offiziellen »Nationalgalerien« gezeigten »typischen« Bilder der Gegenwart repräsentieren vor allem die kurzlebigen Herrschaftsstrukturen. Wenn man aber diese, keinesfalls von hohem Geschmack geprägten Auftragsbilder mit einigen Mustern der sich frei entfaltenden Kunstentwicklung konfrontiert, wird die Künstlichkeit jeder heimgepflegten provinziellen Norm entlarvt. Anliegen des Kölner Kulturzentrums war darum von Anfang an, einfach die »gute Kunst« Osteuropas zu zeigen. In Andeutung der Rolle der ungarischen Emigranten am Bauhaus traten so ihre zur Zeit im Rheinland wirkende Nachfolger gemeinsam an (»Wer hat Angst vor Moholy-Nagy?«, 13. März bis 26. April 1987).

Einzelne Autoren unserer Ausstellung, so A. Kovács, E. Tot. L. Lakner, G. Pernecky und G. Fekete, fanden in der Zwischenzeit auch in ihrem Heimatland Anerkennung. Klarer noch als am Beispiel der in Deutschland wirkenden Ungarn, läßt sich die neu entstandene Durchlässigkeit zwischen der Aus- und Inlandskultur der Osteuropäer, die heimliche gegenseitige Respektierung und so der fort dauernde Abbau aller provinziellen Kriterien, am Beispiel des Vorreiters der Prager Aktionskunst, Milan Knížák, beweisen. Als wir, im Anschluß an die Kunsthalle Hamburg, den in Prag noch im vorigen Jahr zur »Un-Person« erklärten Künstler in einer individuellen Schau in Köln vorstellten (»Laute ganze Hälften«, 14. November – 12. Dezember 1986), konnten wir unsere Wahl argumentativ nur schwer begründen. Die Bekanntheit des Künstlers in seiner eigenen Heimat war damals minimal. Der Umstand, daß die Prager Studenten im Laufe der Revolutions-Ereignisse im Dezember 1989 Knížák zum Rektor einer der traditionsreichsten Lehranstalten Mitteleuropas, der Prager Kunstakademie wählten, bestätigt zusätzlich unser damaliges Bemühen.

Spätestens seit Herbst 1989 haben sich die Verhältnisse in Ost- und Mitteleuropa radikal geändert. In unserer ersten Bilanz, die wir am Beispiel des einmaligen Phänomens der »nichtoffiziellen« russischen Kunst 1958 – 1988 (»Widerstandsästhetik«, Köln 19. Mai – 2. Juli 1989) gezogen hatten, hieß es: » . . . es gibt momentan nichts zu vergöttlichen und nichts gegen was und gegen wen man revoltieren müßte. Statt nach schönen Träumen und wahren Gegenbildern zur offiziellen Ideologie, sucht man zur Zeit nach einer mindestens ertragbaren Wirklichkeit. Die Formulierung der Wahrheit und der Freiheit ist schon jetzt nicht mehr die Domäne der literarischen Fiktion und der Kunst«.

Was bleibt bei diesen entscheidend veränderten Existenzbedingungen der osteuropäischen Kultur für die Kölner Beobachtungsstelle noch übrig? Dem

heutigen Zustand der völlig dezentralisierten und von jeder einheitlichen Lenkung befreiten Situation entsprechend, geht es vor allem darum, die Kunst- kultur Ost- und Mitteleuropas in ihrer organisch gewachsenen Vielfalt zu zeigen. Statt eine dominierende Ästhetik im Sinne des ehemaligen Sozialistischen Realismus, dringt heute das Lokale und Regionale hervor. Die ukrainische Kunst ist z. B. von der Moskauer Tradition teilweise abweichend (die Ausstellung einiger Kiewer Künstler, Köln, Februar – März 1990). Besonders wertvoll ist dabei die Erforschung von gemischten kulturellen Phänomenen. Statt aus der selbstgefälligen Widerspiegelung, stammen wichtige Entwicklungsimpulse aus der notwendigen Kreuzung mehrerer nationaler und religiöser Lokaltraditionen (»Bilder jüdischer Künstler aus Polen«, September 1989 und anschließend: »Banater Künstler in der Bundesrepublik Deutschland«, 17. November – 3. Dezember 1989).

Wenn wir schon von der aktuellen Notwendigkeit der Vielfalt von nationalen Kulturen sprechen, um die Bedingungen der fruchtbaren Konfrontation einzelner unterschiedlicher Traditionen zu erforschen, nimmt besonders die Kunst- kultur Jugoslawiens eine Vorreiterfunktion ein. Jugoslawien war nämlich das erste Land, das sich durch eine klar geäußerte politische Entscheidung schon Anfang der fünfziger Jahre aus dem stalinistischen Machtblock gelöst hat. Statt mit dem panslawistischen Rußland, das besonders in Serbien mehr als ein Jahr- hundert fest verankert war, konfrontierte sich die neue jugoslawische Kunst nach 1951 mit den avantgardistischen Impulsen aus Frankreich und Italien. Während sich die Slowenen auf die eigene hoch entwickelte bürgerliche Kunstkultur aus der Jahrhundertwende stützen konnten, lud z. B. Zagreb die Konstruktivisten aus ganz Europa zu den regelmäßigen Symposien »Nova tendenza« ein. Die hier überall noch vorhandene Dorfkultur war der wichtigste internationale Impuls zur Erfrischung der ausgetrockneten Ästhetik der Avantgarde durch die authentische Naivität der Bauernmalerei. Trotz seiner Offenheit gegenüber der Welt, blieb Jugoslawien aber vor wirtschaftlichen und politischen Spannungen nicht verschont. Die stalinistische Definition der neuen Kultur als »sozialistisch im Inhalt und national in seiner Form« führte auch hier zum reaktionären Kitsch und allen möglichen kulturellen Mißgeburten. Der noch aus Titos Zeiten übrig- gebliebene bürokratische Zentralismus ruft eine genau so unausgeglichene und extreme Abwehrreaktion hervor. Von den Ambitionen lokaler Machtherrscher mit ihrer immer leicht einsetzbaren Waffe des kämpferischen Nationalismus an- getrieben, haben sich die Konfliktsituationen bis zum heutigen Tag nur noch wei- ter vertieft.

Eine in vielen Aspekten exemplarische Funktion innerhalb der überall in Ost- europa gärenden Prozesse der Bemühungen um die ethnische Verselbständigung nimmt die zeitgenössische mazedonische Kunst ein. Als Schnittpunkt zwischen Ost und West, Byzanz und Europa, den römischen und den orthodoxen Katholi- zismus, Islam und anderen Religionen und Ideologien gekennzeichnet, kristalli- siert sich hier eine Eigenständigkeit heraus, die aus der Vielfalt der verschieden-

sten Traditionen emporwächst. Die Sprache, die Geschichte und Kultur verbindet die in Jugoslawien lebenden Mazedonen mit ihren Brüdern und Schwestern in Bulgarien, Griechenland, Albanien und der Türkei. Die Durchlässigkeit aller Grenzen des Schaffensprozesses in der Vorstellung von Fauvisten, Modigliani und Picasso statt dem anekdotischen Realismus, war darum schon für die Vorreiter der heimischen Moderne, Nikola Martinovski und Lazar Licenovski, das klar umrissene Vorbild. In ihren Spuren wandeln heute die ersten Absolventen der Kunstakademie aus Skopje. Ähnlich wie im Düsseldorf der unmittelbaren Nachkriegszeit, deutet auch hier »die Zero-Botschaft«, die grundsätzliche Bereitschaft der Jungen sich gegenüber allen neuen Impulsen hemmungslos zu öffnen.

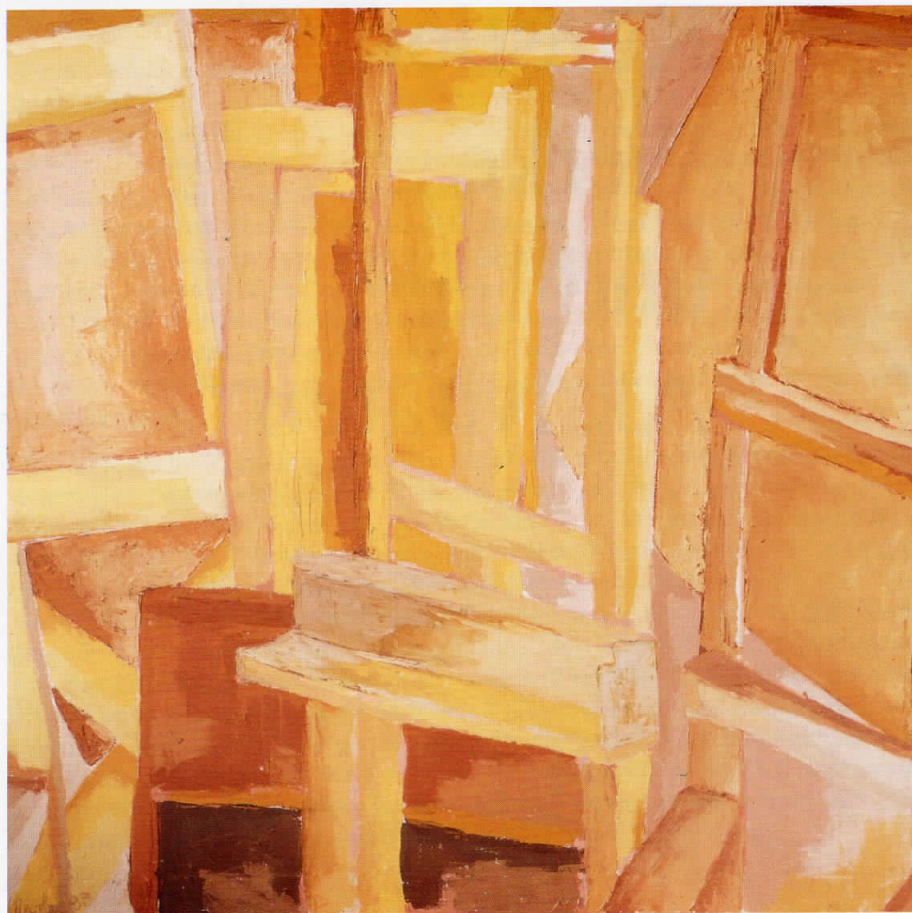
Wie an Bildern unserer Ausstellung zu beobachten ist, kennen Alexander Stankovski und seine künstlerischen Freunde dabei alle aktuellen Tendenzen, die zur Zeit im Ausland aufkommen. Die Weltoffenheit schließt nicht die Suche nach der Eigenständigkeit aus. Der besonders hier stark ausgeprägte Wille zur Synthese der verschiedensten Elemente der vorhandenen ost- und südeuropäischen Tradition ist so stilbildend. Der abstrakte Rhythmus der bei allen Teilnehmern der Gruppe so beliebten Collage-Kompositionen aus zusammengesetzten bunten Materialien kehrt dabei oft zu seinem figurativen Ausgangspunkt zurück. Die der Volkskunst entlehene funktionelle Direktheit und Spontaneität ist paradoxerweise durch den intellektuellen Humor einzelner Maler geistreich vertieft und zum Symbol eines nicht näher abgegrenzten Ganzen umfunktioniert.

Die thematische Zeichnung einer nur durch einen temperamentvollen Gestaltungswillen zusammengehaltene Andeutungswelt sickert ausnahmslos bei allen Teilnehmern durch. Die Stafette der Botschaft des toleranten Nebeneinanders gewinnt durch den Elan der Jungen neues Terrain. Daß es sich hier um ein in keiner Weise abgeschlossenes bildgestalterisches System handelt, ist dabei mehr ein Vorteil als Nachteil. Das aufmerksame Zuschauen und Zuhören, die Offenheit gegenüber allen West- und Ostsprachen, der Versuch der organischen Zusammenführung der verschiedensten zivilisatorischen Grundpositionen, was könnte heute aktueller sein als eine sich selbst suchende (und darum, eo ipso, tolerante) bildnerische Ansprache aus einem Grenzland aller Balkankulturen? Das aggressive Stichwort der Postmoderne ist diesmal gedanklich anderswo angesiedelt. Die bekannten Kunstmetropolen Westeuropas bekommen auch aus der scheinbaren Provinz eine unerwartet zeitbezogene Verstärkung.

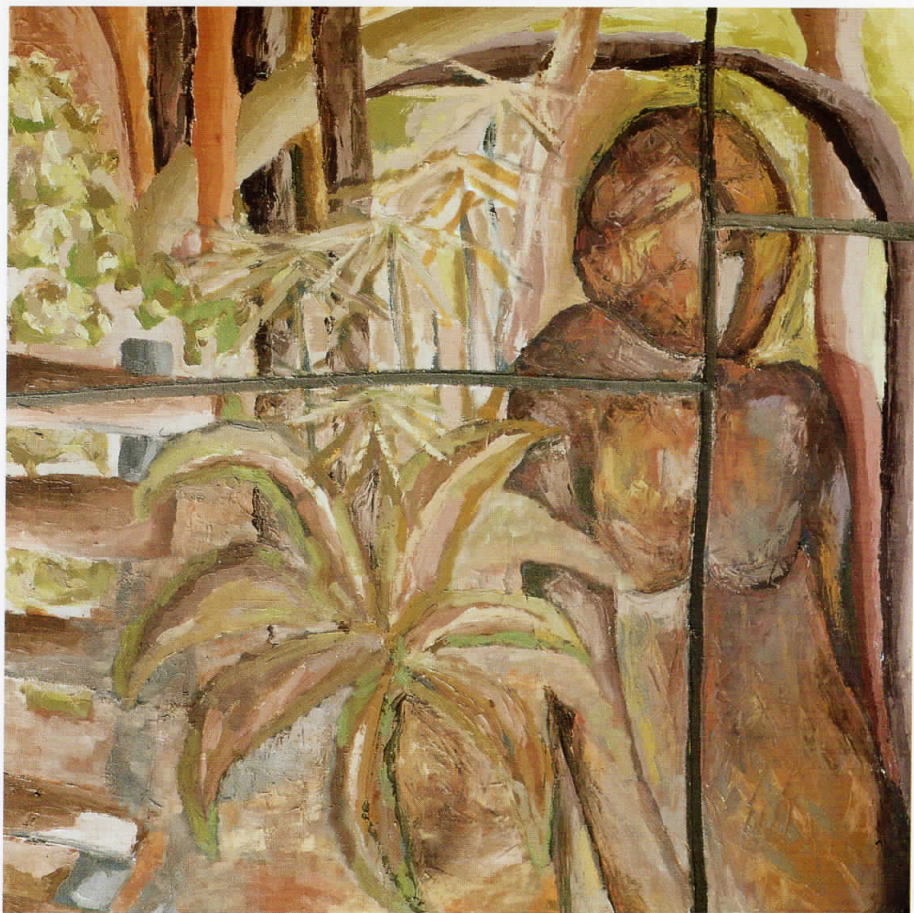
Thomas Strauss

Künstler,
Werke
und
Aktivitäten

MIODRAG DESOVSKI



Geboren 1955 in Skopje Studium an der St. George Technical College in Sidney bis 1986, nachher: Kunstakademie Skopje Ausstellungen in Skopje (1984 und 1986) und Sidney (1988) Monumentale Wandmalereien in Australien (1988) Lebt in Skopje



ZLATKO TRAJKOVSKI



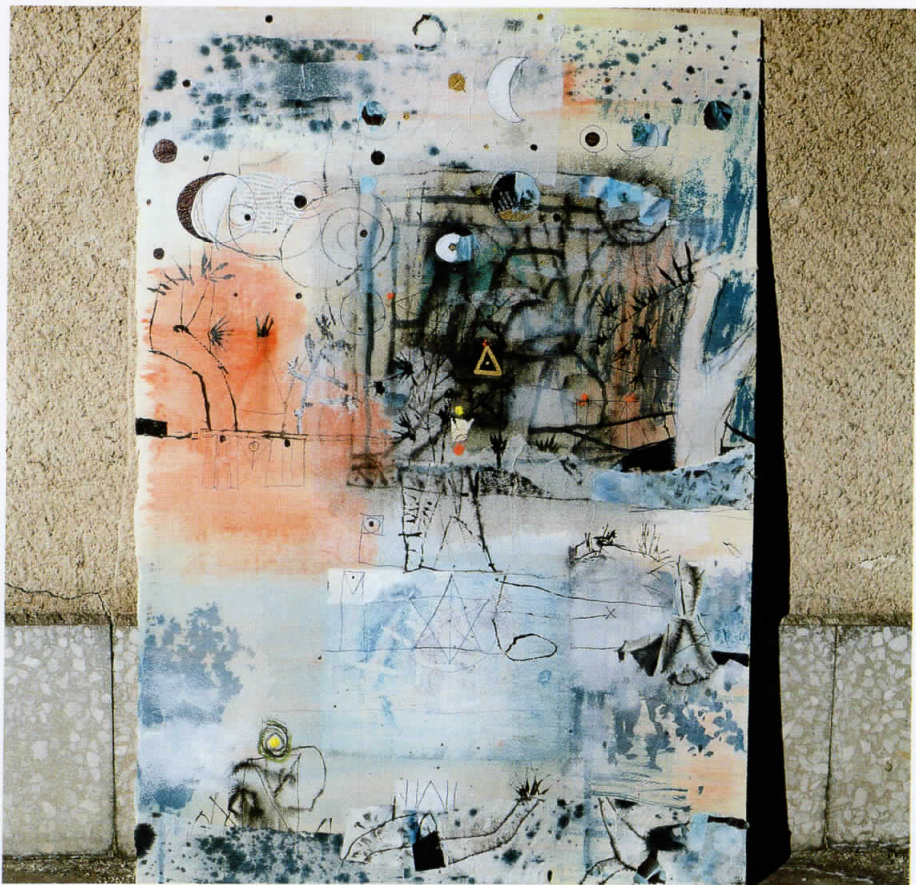
Geboren 1960 in Skopje Studium an der Kunstakademie Skopje Individuelle
Ausstellungen 1987 und 1989 Seit 1987 (zusammen mit A. Stankovski) Video- und
Performance-Aktivitäten Lebt in Skopje



PERICA GEORGIEV



Geboren 1957 in Skopje Studium an der Kunstakademie Skopje bis 1987 Individuelle Ausstellungen 1985 – 1988 in Skopje, 1989 in Köln und Stip Studium der indischen Religion und Philosophie Lebt in Skopje



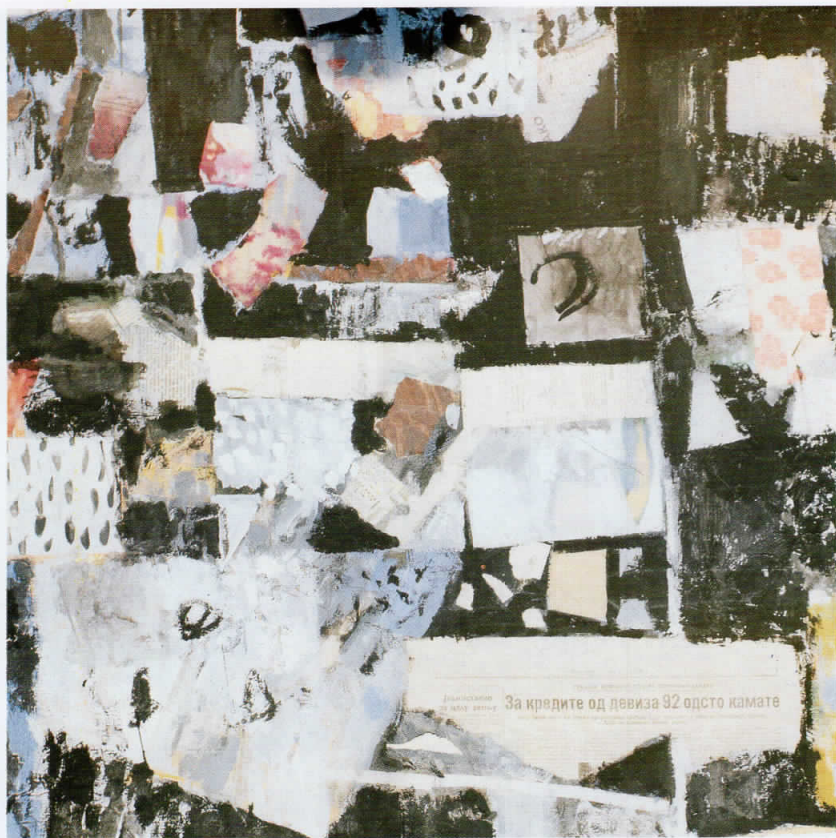
IGOR TOSEVSKI



Geboren 1963 in Skopje Studium an der Kunstakademie Skopje (1983 – 1985) und Helsinki (1986 – 1988) Individuelle Ausstellungen 1988 in Helsinki, 1989 in Skopje Seit 1985 Teilname an kollektiven Aktivitäten der Gruppe Zero Künstlerische Texte (Strip-Art) in zahlreichen Kunstmagazinen Jugoslawiens Lebt in Skopje



TATJANA MILOVSKA



Geboren 1966 in Bitale Studium der Malerei an der Kunstakademie in Skopje
Individuelle Ausstellungen: Galerie Z in Skopje 1987 und 1988, 1990 am Kunstakademie-
Museum Skopje Lebt in Skopje



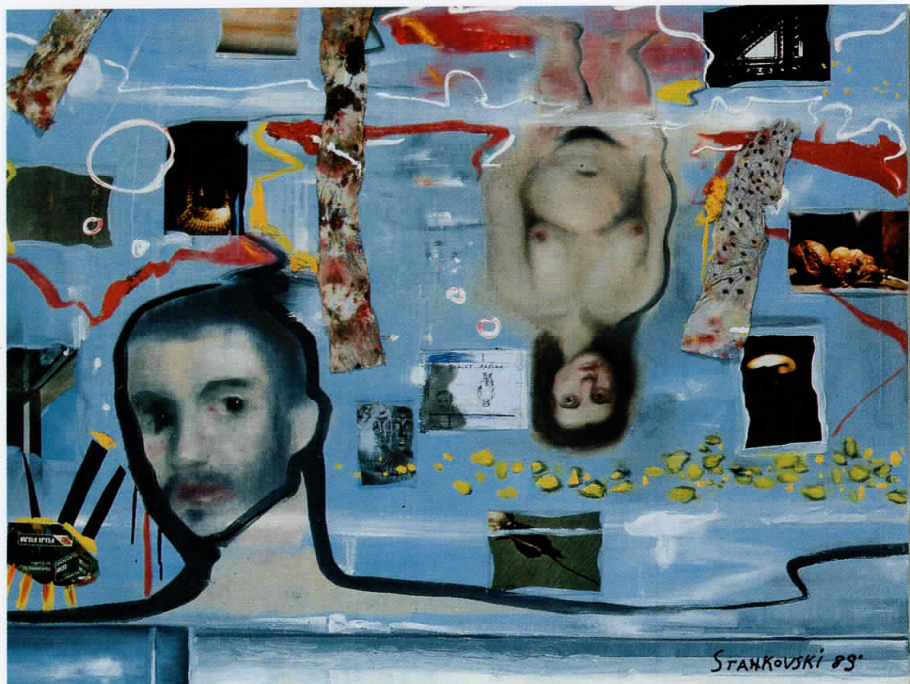
IBRAHIM BEDI



Geboren 1959 in Skopje Abschluß des Bildhauerstudiums an der Kunstakademie
Skopje 1985 Individuelle Ausstellungen 1986 in Skopje, 1987 in Sarajevo Teil-
nahme an den Gruppenausstellungen und Bildhauersymposien seit 1984 Selbstän-
dige Video- und Land-Art-Projekte Lebt in Skopje



ALEXANDER STANKOVSKI



Geboren 1959 in Kicevo Studium an der Kunstakademie Skopje bis 1985 1988
Studium und Arbeitsaufenthalt in USA Individuelle Ausstellungen in Skopje (1984,
1985), Zagreb (1986) und Monterey USA (1988) Mehrere Video-Projekte
(zusammen mit Z. Trajkovski) für Video-Festivale in Belgrad, Genf, Amsterdam, Boston
und New York Lebt in Köln



Zero Activities, 1985 – 1989

- Oktober 1985 »Gesture, Expression, Action«, Museum of Macedonia, Skopje, Happening, Painting, Transformation, Paintings and Ambiental
- November 1985 »25 May Galery«, Skopje, Happening
- March 1986 »25 May Galery«, Stip, Painting in public – Happening
- April 1986 »Painting and Installation«, Museum of Academy, Skopje
- May 1986 »Suli an«, Skopje, Happening
- June 1986 »Galery 7«, Skopje, Mural 8 qm
- July 1986 »Galery 7«, Skopje, Intervention and Installation
- August 1986 »Tefejjus«, Skopje, Mural 60 qm
- September 1986 »Museum of Contemporary Arts«, Skopje, Multimedia Happening
- October 1986 »25 May Galery«, Skopje, Happening
»Closing up the exposition«
- November 1986 »25 May Galery«, Skopje, Multimedia Happening
- December 1986 »Suli an«, Skopje, Happening
- April 1987 »Kunst onder de Tören«, Breda, Holland, Paintings
- June 1987 »Suli an«, Skopje, Multimedia Happening
- October 1989 »House of Youth«, Stip, Painting in Public

Video Film

Alexander Stankovski and Zlatko Trajkovski: »Closeness«, Tv Skopje Production 1987, 6 min 40 sec, Artist Space N. Y. N. Y.

Alexander Stankovski and Zlatko Trajkovski: »The Song of Love«, 38 min.
»Closeness«, Production Skopje 1989



Die Gruppe ZERO tritt 1985 zum ersten Mal auf einer Kollektivausstellung als eine informelle, alternative und völlig anonyme Gruppe ohne Manifest oder irgendwelches Programm auf. Der Name selbst weist auf die Jenseitigkeit von bürokratischem Zentralismus hin. Man kann die einzelnen Gruppenmitglieder vor allem durch ihre verschiedenen individuellen Kunstinteressen deutlich voneinander unterscheiden; in den gemeinsamen Projekten jedoch finden sie einige Punkte auf denen die Architektonik der Gruppe Zero als ein dynamisches Bricollage konstuiert wird.

Ihr Verhältnis zur Wirklichkeit und Tradition ist in den Grundprinzipien der Ironie und der Parodie zu suchen. Die Arbeitsmittel der Gruppe weisen auf die Offenheit ihrer Poetik hin. Durch die ständige Mischung verschiedener Codes und deren Erschöpfung werden die ludischen und stochaischen Momente akzentuiert. Auf die Illusion der revolutionären Veränderungen wird verzichtet, und jetzt bleibt nur die leere Ausstellungsstelle des zur Restaurierung geschickten Exponats.

Die Rituale, als häufiges Motiv in den gemeinsamen Happenings, behalten nur die äußere Ähnlichkeit mit dem ursprünglichen mythologischen Schema. Durch die Collage der Elemente aus unterschiedlichen Traditionen und Religionen, ist die Geschichte verlorengegangen. Der metaphorische Transfer der schon symbolisierten Objekte aus einem Referenzsystem in ein anderes hinein, resultiert in einer neuen, von der Bedeutung entleerten Präsentation, die im folgenden Akt der Semiosis sich remythologisiert. Es bleiben nur die Schalen, die fragmentarischen Vorstellungen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft. Der Pfeil aber befindet sich ständig in Bewegung, vom Anfang bis zum Ende des Fluges. Die Anwesenheit der Bewegung ist begreifbar solange jedes Moment durch die Spuren der Vergangenheit und der Zukunft gezeichnet wird. Etwas kann in dem gegebenen Moment nur dann vorgehen, wenn

das Moment, durch die Abwesenheit besiedelt, in sich selbst schon geteilt ist. Die Happenings der Gruppe Zero sind abgebrochen und aleatorisch in ihrer Unvollkommenheit. Ihre Neigung zum Environment charakterisiert eine bestimmte Raumausfüllung mit unterschiedlichsten Gegenständen: Seile, Erde, Instrumente, Steine, Farben. Die Gestaltlosigkeit und die Allegorie ihrer Strukturierung sprechen von der Gewandtheit im Umgang mit den Muralen.

I. Einige Beispiele

1985. *Die brennende Transformation*

Ein gefesselter Mann versucht aus einem schwarzen Sack herauszukommen. Währenddessen lenkt der durchdringende Klang der Flöte und des Tupans die Aufmerksamkeit des Publikums ab. Schließlich gelingt es dem Mann sich zu befreien und er zerschneidet den Sack mit einem Messer. Der ganze Raum ist voll Rauch und es stinkt nach Benzin.

1986. »Das Ende einer Ausstellung«

Während zwei Männer eine marokanische Trommel und eine Flöte spielen, sind die anderen Künstler mit der Zerstörung der Skulpturen und der Installationen, aus Erde, Ästen, Seilen und sonstigen Naturstoffen, beschäftigt. Von der ganzen Ausstellung bleibt nur eine mit Erde gefüllte und auf einem Sockel hochgehobene »Lego-Sammlung« übrig.

1986. »Die Ausstellung in der Ausstellung«

Es handelt sich hierbei um die Ausstellung von Semov und Bidanovski in dem Museum der Kunst der Gegenwart in Skopje. Der Ausstellungsraum ist anlässlich der Vernissage mit Reflektoren festlich beleuchtet. Im Atrium gestaltet ein Ambient der Gruppe Zero eine Ausstellung in der Ausstellung, ein Museum im Museum. Es werden Erde, Kot, Äste, Seile, Farbe, die für Interventionen gebraucht werden, gebracht. Draußen, in der nur durch ein paar Kerzen zerrissenen Dunkelheit, findet gleichzeitig ein Happening statt. Die schnelle rhythmische Musik und der rituelle Tanz eines Mädchens in der Dunkelheit verleihen der ganzen Inszenierung eine gespenstige Stimmung; ein Spiel zwischen dem manque und dem supplement.

II. Das Kollektive / das Individuelle: Mural

Im ersten Mural der Gruppe Zero wird die Persönlichkeit jedes damaligen Mitgliedes vor allem wegen der Spezifik des Raumes stark betont. Im Laufe eines einzigen Tages haben die Künstler A. Stankowski, Bedi Ibrahim, Sinisa Cvetkovski, Perica Georgievski, Zlatko Trajkovski, Igor Tosevski und Miodrag Desovski, gleichzeitig und öffentlich vor den Gästen des Teehauses »Galeria 7«, auf deren Wänden das Mural gemalt wurde, ein unformelles Performance aufgeführt. Die starken, gesättigten Farben und die ungewöhnliche Ikonographie haben dem orientalen Ambient das Flair des Unkonventionellen und der reinen Ästhetik gegeben.

Mickey Mouse mit einem Hydrantschlauch im Magen, mit einem Körper aus Teilen verschiedener Tiere zusammengestellt, zerdrückte Eingeweide und stilisierter zöpfchenartiger Schwanz, Teufel mit merkwürdigen Schnauzen, Affen mit exotischen Vogelkolorit . . . Die Gesamtheit die aus Teilen, die die Gesamtheit enthalten, zusammengestellt ist . . . Wie »Babuschki« fügen sich

alle Fragmente ineinander ein, die Grenzlinie verliert sich. An der Grenzschöpfung eines Malers knüpft sich eine andere Schrift an, und dabei verwandeln sich beide allmählich in eine dritte, um das Altarsakrament der ursprünglichen Form zu empfangen.

Die regelwidrigen und allgegenwärtigen Prismen haben die Vereinigungsfunktion eines zersprungenen Mittelpunktes, der die Figuration verschluckt und sie in eine Fläche umwandelt. Man kann noch immer die Kompositionsschemata ahnen, aber sie haben keine klassische Strenge, so daß sie sich sehr einfach in das Chaos inkorporieren. Von dem rustikalen Kolorit heben sich nur zwei Bilder ab: das eine dicht, mit gewebe- und knotenartiger Struktur, das andere leicht und luftartig.

Das letzte Mural vom 25. Mai 1989 ist ein reicher Speicher aller früheren und aller künftigen Fragmente, ohne Anfang und ohne Ende, ohne Lust in die Wahrheit durchzudringen. Die Wahrheit ist dabei in ihrer oberflächlichen Anwesenheit, in der operativen Räumlichkeit des Geschehens gegenwärtig. Die Bedeutung ist niemals in dem Merkmal selbst zu suchen: das Bild ist das zerrissene und umhergeworfene, durch die Kette zahlreicher Signifikante sukzessiv sich verändernde Orpheus Fleisch. Es kann nicht fixiert werden, es wurde immer verschwiegen und transformiert, es pulsiert vom Abstrakten bis Konkreten, vom Konjunktiven bis Disjunktiven, vom Imaginären bis Performativen, vom Metonimischen bis Metaphorischen. Es gibt keine Tendenz zur Totalität, nur Versöhnung mit den fragmentarischen Folgen des Unvollkommenen, das von dem Ideal als Überschuß der Bedeutungen erhabener ist.

III. Von Ähnlichkeiten zu Unterschieden: Individuelle Werke

Das kollektive Schöpferium der Mitglieder der Gruppe »Zero« ist nur ein Aspekt ihrer Kreativität. Durch die gemeinsame Zuneigung zum Humor, Spielen und Ironisieren der Mythen, Tabus und Fetischen der lokalen Ideologie vereinigt, begreifen sie die traditionellen Signale und ihre Spuren in der Kultur auf spezifische Weise. Auf sein Schicksal zu dem Babelturm der verschiedensten Stilrichtungen, der aus dem Entgegensetzen verschiedener Kulturen, Religionen und Nationalmerkmalen – mazedonischen, türkischen, albanischen, christlichen und islamischen – verurteilt zu sein, reagiert jedes Mitglied ganz individuell. Durch die vielfältigen Lebenserfahrungen bereichert, widersteht die Gruppe der sich ständig aufdringenden Euphorie.

Die Arbeiten des Malers Alexander Stankovski erinnern uns immer wieder an ein Segment des Misthaufens der Geschichte. Er betont damit seine Skepsis und seine Distanz zu den Mythen, die sich unter seinem anatomischen Messer befinden. Um die unterdrückte Lust nach der abwesenden Bedeutung in seinem Bild zu vergegenständlichen, benutzt er in der Kette der Signifikanten das Spiel: »Das Bild im Bild im Bild«. Und so hängen an den Wänden des Interieurs illusionistisch gemalte Bilder, auf deren einige ältere Bilder des Malers geklebt wurden. Seine religiösen und mythologischen Kompositionen sind ohne jede Pathetik und Pietät gemalt. Sie berufen sich auf die westliche Tradition der Renaissance, des Barocks und der Moderne.

Im Gegenteil zu Stankovski und zu seiner Affinität für Abrechnungen mit den balkanischen und westlichen Mythologien und Ideologien, übernimmt Perica Georgievski die symbolische Ikonographie des Fernen Ostens. Durch die Kombination des indischen und westlichen

Graphizismus kommt er jedoch zu einem dem Stankovski ähnlichen gestalterischen Verfahren. Die holographische Abbildung der Teile des Ganzen stammen aus dem altertümlichen östlichen Gedanken, welcher der gegenwärtigen Dekonstruktion sehr nahe steht. Die Paritäten drinnen-draußen, Fragment-Ganzes, Bewußtsein-Unterbewußtsein, bilden die Dreiecke der graphischen Vorstellung des altertümlichen Jantra. In diesem Fall aber bekommt die Jantra eine neue Funktion. Sie erscheint als ein nacktes Kompositionsschema. Auf der reichen Textur befinden sich viele dünne Schichten vom zerknitterten Zeitungs- und Toilettenpapier, die mit lasuren Aquarell und Guache als winzige durchgebrochene, durch rhythmische gitterförmige Ornamente bereicherte Strukturen gemalt wurden.

Der individuelle, kreative Impuls des Bildhauers Ibrahim Bedi ist auf die ephemeren, natürlichen Stoffe orientiert, die in dem Kontakt mit der Natur schnell verfallen und mit ihr verschmelzen. Oft benutzt er für die performativen Skulpturen die physikalischen Gesetze und die Erscheinungen der Natur. Das Immaterielle zeichnet sich als Grundbewegungsprinzip in der ambientalen Installationskonzeption. Sein letztes Werk, in dem mit Hilfe einiger Reflektoren und Spiegeln ein streng kontrollierter Lichtstrahl als körperlose Skulptur entsteht, nähert sich am meisten dem Konzept der »Skulptur ohne Skulptur«. Das zerspaltete »Lichtsobjekt« hat auf dem Wege zwischen zwei Spiegeln seinen Mittelpunkt verloren, und jetzt reflektiert es nur ein Simulacrum der Bedeutungen.

Den Assemblagen sehr nahe, aus verschiedenen Stoffen und nach dem Kolorit dunkler Gegenstände gemacht, brechen die heutigen Bilder von Igor Tosevski mit der Strip-comics Ästhetik, welche die Anfänge seiner Zusammenarbeit mit der Gruppe Zero kennzeichnete. In den infantil expressionistischen Bildern und Zeichnungen von Sinisa Cvetkovski können wir eine gewisse übriggebliebene Empörung undefinierter Herkunft und Bedeutung erkennen. Auf die Einschränkungen des Mediums der bildenden Kunst reagiert dieser Maler mit dem Exhibitionismus des Rock'n' Rolls, also mit der Forderung nach Alternative.

Zlatko Trajkovski, der in seinen exorzistischen Performancen sein Körper als Objekt behandelt, provoziert, durch die Explosivität der Gefühle verstärkt, das Publikum, um die Grenzen seiner Kreativität zu erforschen. In seinen neoexpressionistischen, manchmal stilisierten abstrakt expressionistischen Kompositionen folgt Miodrag Desovski dem anarchistischen Willen zum Revolutionären und Apodiktischen. Seine Zeichnungen sind aber kompakt und der Scheinnarrativität untergeordnet. Für die Collagen von Tatjana Miljovska, dem jüngsten Mitglied der Gruppe Zero, steht das Zusammensetzen der Stoffe im Vordergrund. Ihre Arbeit charakterisiert die Betonung jedes einzelnen Fragmentes, ohne diese einer bestimmtem Gesamtheit zuordnen zu wollen.

Die Maler arbeiten manchmal in kleineren Gruppen, in denen sie sich gegenseitig beeinflussen, z. B. Bedi mit Georgievski und Trajkovski; Stankovski mit Trajkovski, und Tosevski mit Trajkovski. Durch die durchgeflochtene Kunstoptik wird die Komplexität der Relationen in der Gruppe sichtbar und dadurch stellt sich die Gruppe als eine authentische, organische Struktur ohne Mittelpunktfigur dar.

Dieses erste Auftreten der Gruppe auf der westeuropäischen Bühne gibt ihr sowohl die Möglichkeit zur Ausdehnung des Schaffenshorizontes über die Grenze des mazedonischen Kunst- raumes hinaus als auch – und warum auch nicht? – zur internationalen Erweiterung ihrer Besetzung.

© 1990 Osteuropäisches Kulturzentrum Ignis e.V., Köln
Elsa-Brandström-Straße 6 · 5000 Köln 1
und die Autoren.

Katalog-Redaktion: L. Andrzejewski

Fotounterlagen: die ausstellenden Künstler

Ausstellungs-Organisation: Fjodor Jordanov und T. Strauss

Druck: Ziegler Beckmann GmbH, Köln

Die Ausstellungseröffnung
findet am Freitag, dem 4. Mai 1990
um 20.00 Uhr statt.

Einführung durch
Dr. Thomas Strauss

Öffnungszeiten
montags bis freitags von 12.00 bis 20.00 Uhr
samstags und sonntags von 15.00 bis 20.00 Uhr

OSTEUROPÄISCHES
KULTUR- UND BILDUNGSZENTRUM
Elsa-Brandström-Straße 6
5000 Köln 1 · Telefon (0221) 72 51 05



