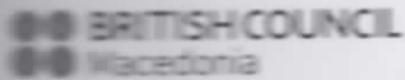
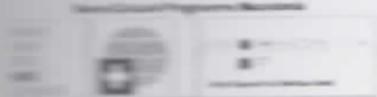


МУЛТИПЛИКАЦИЈА



BRITISH COUNCIL | 70^{TH ANNIVERSARY}
1934 – 2004



**Мултипликација - Патувачка изложба на уметнички
мултиплекции на Британскиот совет**

Музеј на град Скопје, Скопје, 26.07 – 22.08.2004

Селекција: Дијана Еклес, Брет Роџерс, Сара Стетон

Координација: Јо Гутериц и Луиз Рајт

Рефистратор: Дена Андрју

Поставка на изложбата и дизајн: Сара Стетон и Shape and Visual Arts

Работилница: Крег Хендерсон, Маркус Александер, Тони Конор,

Герет Хјуз и Питер Мериголд

Благодарност до: Сели Тусенд (Multiple Store), Џеклин Џефриз и

Жил Елдриц (Cemden Arts Centre, London), Др. Стивен Бери (The

British Library), Андре Кук, Колин Ледвич, Пол Стоплер, Седи Колс

HQ, Полин Дејли.

Сите дела на британските уметници се од колекцијата на

Британскиот совет ако не е назначено поинаку.

Координација во Македонија: Јасмина Намичева

Мултипликација на македонски начин

Отворено графичко студио, Скопје, 26.07–26.09.2004

Уникатноста на мултипликацијата – јавна дисексија, 27. 07. 2004

Продукција: Музеј на град Скопје – Отворено графичко студио и Swiss Cultural Programme Macedonia ако не е назначено поинаку.

Куратор и текст: Сузана Милевска

Превод од английски: Маја Хаџимитрова – Иванова

Репродукции © Уметниците

Текстови © Др. Стивен Бери и Сузана Милевска

Фотографија: Метју Холоу, Родни Тод–Вајт & Сан, и Станимир
Неделковски

Дизајн на брошура: Издавачки центар ТРИ

Подготовка и печат: Стеда графика

Каталог © 2004, Британски совет во Македонија

Др. Стивен Бари¹
Уметнички мултипликати,
мултилицирани уметници

Една од главните карактеристики на уметничкиот мултипликат е неговото опирање да биде дефиниран. Поном „мултипликат“ е прв пат употребен во 60–тите за да се опише уметничко дело што не е ниту отпечаток ниту нумерирана излиена скулптура туку се уште само намера да се произведе во голем број копии. И уште веднаш се појавуваат несогласувања. Дали предметот треба да го направи некој друг освен уметникот? Дали треба да биде мало и носиво или треба да биде големо – и како може де се спореди со накитот, од едната страна на крајноста, и скулптурата од другата страна? Кој е најмалиот број копии што ќе значи „голем број“ – десет, дваесет, педесет, сто или неограничен број? Дали е уметничкиот мултипликат секогаш тридимензионален? Дали треба да биде евтин и, со тоа, потенцијално достапен за сите? Како е поврзан со претходните производи за широка потрошувачка што имаат уметничка потврда или кон комерцијалните производи што се дизајнирани од некој

¹ Др. Стивен Бари – Раководител на одделот за модерен английски во Британската Библиотека и автор на „Книга за уметниците“ (1995) и „Уметнички мултипликати“ (2001)

уметник? Дали може предмет што веќе постоел во светот да биде сменет во уметнички предмет со наредба од уметникот – и да се прогласи за „конфексиски“? И, конечно, ако едно големо уметничко дело или инсталација е составено од слични сегменти кои, според тоа, може да се продаваат одделно, дали и тие може да се сметаат за уметнички мултиплекати? Уметничкиот мултиплекат е стенографски опис на различни предмети создадени од уметниците на 60-тите: и како што уметничките практики варираат во сите правци во текот на 20. и 21. век, така и интерпретацијата за тоа што може, а што не може да биде мултиплекат постојано се менувала. Во моментот кога Боб и Роберта Смит („мултиплекат“ име на личноста Патрик Брил) го создаде она што тој го нарече „без-едно.“ т. е. уникатни мултиплекати, дефиницијата стана материјал од кој уметникот секој пат одново го создава мултиплекатот.

Тоа е исклучиво појава на 20-тиот век и резултат на врската меѓу два поврзани развои. Прво, философски гледано, автономијата на уметничкото дело почна сериозно да се доведува во прашање. Волтер Бенјамин во „Уметничкото дело во добата на механичката репродукција“ (1936) тврди дека индустрисациската и појавата на масовна посетеност ја заврши ератата на уникатни, автентични уметнички предмети – оние што имаат „аура“. Во меѓувреме, уметничките движења како кубизмот, фу-

туризмот и конструктивизмот почнаа да ја доведуваат во прашање улогата на уметникот при создавањето уметност – уметникот може да го земе костимот на создавач и да употреби материјали и методи од индустриското производство, или да стане снабдувач на „планови“ за некој друг што создава „уметнички дела“. Двете светски војни и економската депресија меѓу нив, веројатно ја забавија логиката на овој развој се до 60-тите. Концептуализмот на доцните 60-ти и раните 70-ти со нагласеното инсистирање на не-уникатноста и одбегнувањето на галерискиот систем ја интензивираше оваа тенденција. Второ, врз овие тенденции влијаеа унапредувањата на индустриските процеси и материјали. Од крајот на деветнаесеттиот век нааму, а особено по втората светска војна, пронајдоците како што се анодизација, електролиза, сечење на плотер, мониторско печатење, колор трансфер, вакумирано обликување како и цела низа нови производи, како вајарски метал Селотекс, Контиборд, фиберглас, стиропор, Хидрокал, Латекс, милар, плексиглас, полиетилен, полипропилен, полистирен, плиуретан, Роплекс, стирен, ја создадоа основата на потрошувачката логика – масовно производство, масовна дистрибуција (преку пакувањето и новите начини на транспорт), масовно рекламирање и масовна потрошувачка. Просечниот дом беше исполнет со нови производи направени од нови материјали, и со примена на нови процеси: и уметниците живеат во такви домови и не можат

да го избегнат влијанието на овие нови производи и материјали. Уметничкиот мултиплיקат почна да ги имитира и пародира овие секојдневни добра, а со тоа го доведе во прашање она што беше традиционално прифатено како уметност. Ако индустријата во деветнаесеттиот век ја користеше уметноста како надградба – при што индустрискиот аспект беше замаскиран со класични поими како, на пример, Вулканова топилница, индустрискиот капитализам до третата декада на дваесеттиот век, а потоа и потрошувачката логика, можат слободно да се пофалат како уметност.

Под британски мултипликат се подразбираат не само мултиплекати созадедени од британски граѓани туку и оние што Британците ги направиле во странство како и оние созадени од не-Британците во Велика Британија. Растечките светски движења извршија влијание и врз Британија и имаа свои автохтони поборници – Флуксус, поп арт, оп арт, кинетичка уметност, минимализам и концептуализам. Прашањето на првиот британски мултипликат е сé уште предмет на дискусији. Една можност би била „Големото дело“ од јапонско-американска музичарка и уметничка Јоко Оно, памучна вреќа со димензии 16 x 117 см., произведена во Bag Productions во Аскот во неограничен број, а подоцна прикажана на изложбата „3 > 1: нова уметност на мултиплекатите“ во уметничката галерија Вајтчепел (1970-1), еден од главните проводни-

ци на мултиплекатите од 60-тите кон збирката на Уметничкиот Совет. Но, и овој податок е сериозно доведен во прашање. „Хромасаунд-от“ (1966) на Стјуарт Брок, пластично, озвучено и осветлено дело, прозведено во неограничена серија во галеријата Лисон од Лондон, бил добар кандидат за првиот британски мултиплекат создаден од британски уметник. Малку подоцна, *Unlimited* од Бат ги издаде мултиплекатите на Кенет и Мери Мартин и Лилан Лијн: нивните изјави во врска со мултиплекатите се засноваа врз подршката на поделбата на трудот во процесот на создавањето на уметноста – за Лијн „кога скulptурата е направена во фабрика и не зависи од „допирот“ на магијата на уметникот, нема причина зошто не би била произведена во неограничени количества“, додека пак Мери Мартин инсистираше на фактот дека „уметничките дела не се сеќавања... тие се физичко, материјално присуство кое треба да се користи, да се гледа и да се живее со него.“ Но, конструктивистичкиот идеализам беше совладан од успехот на попот. Економскиот бум и разиграната лондонска сцена на 60-тите станаа важни фактори за успехот на издавачите на печатени изданија, како на пример *Editions Alecto* (основано во 1960. од Пол Корнвол – Џоунс и Мајкл Дикин, на кои подоцна им се придржија и Марк Глејзенбрук, Џон Гинис, Ентони Лонгленд и Џо Стадхолм), *Petersburg Press* (основано од Пол Корнвол – Џоунс, во 1967.) и *Waddington Graphics* (основано од Лесли Водингтон во 1966). Аме-

риканските поп уметници како Џим Дајн и Клес Олденбург правеа мултипликацији во Лондон: „Лондонските коленици на Клес: 1966“ (1968) беа, всушност, еден чивт слабо рас-тегливи полиуретански латекс колена и алутираа на то-гашната мода и лудилото по мини сукњите и „го-го“ чиз-мите (и обратно, подобро отколку лево и десно), во затворена кутија со фото-литографии, издадено во 120 копии од Editions Alecto. Тука дознаваме и други податоци: от-печатоците беа направени во Lautrec Litho во Лидс и во Editions Alecto во Лондон; колената беа направени кај призведувачот на кукли Models од Лондон и обложени од Hadfields Radiation Research од Сари; акрилната основа беше од J. Watson and Co. од Лондон, кутијата од F. & J. Randall од Лондон. Поделбата на трудот е повеќе од очи-гледна.

70-тите и 80-тите беа релативно мирен период за бри-танските уметнички мултипликацији. Олденбург, Оно и Дитер Рот се уште правеа дел од своите мултипликацији во Британија, но и покрај напорите на Џо Тилсон, Јан Хамилтон Финли (чијшто начин на ангажирање илустра-тори, фотографи, графички дизајнери и каменорежачи совршено се вклопуваше во производниот манифести на мултипликаторот), Дејвид Тремлет и Ричард Вилсон, нема-ше многу активности. Мултипликатите, како и отпеча-тоците, се покажаа прилично подложни на економската рецесија. Во битката помеѓу одрекувањето на било как-

ва објективна импликација од страна на концептуализмот и отпорниот и понееластичен пазар на слики и склуптури, и отпечатокот и мултипликатот закажаа. Се чини дека уметничкиот мултипликат малку полесно преживеа во САД и во континентална Европа: тоа беше периодот кога Јозеф Бојс беше на врвот на својата иновативност и продуктивност.

Во 90-тите Британија доживеа благо подобрување на стопанството, така што производството на отпечатоци и мултиплекати повторно почна да цути. Но, дали тоа беше оживување или пак мултиплекатите од 90-тите беа сосем поинаква појава? Економските подобрувања беа вообичаената детерминанта на заживеаното производство на мултиплекати, и така во 90-тите почна да цути производството на не-економски анагажираните мултиплекати – оние што не се наменети за продажба, за разлика од мултиплекатите од 60-тите што беа промо-вирали од галериите и печатниците. Уметниците го од-бегнуваа или го игнорираа галерискиот систем – тие организираа свои сопствени изложби (Демиен Хрст); работеа и како писатели (Метју Хигс, Хуан Круз), а формираа и музички групи (Мартин Крид, Чорчина Стар). И водеа свои сопствени „галерии“.

„Продавницата“ (1992) на Трејси Емин и Сара Лукас и „Супер продавницата '93.“ (1993-8) на Сара Стетон, ка-

ко и „Продавницата“ на Клес Олденбург од 60-тите во Њујорк, ги поддржуваа рачно изработените и, следствено, мали едиции, наспроти големите серии на произведени мултипликати издадени во комерцијалните галери. Вообичаеното двогласје меѓу уметничкото дело и мултипликатот (каде што мултипликатот, всушност, беше повторено уметничко дело) и меѓу доработената конфекција и мултипликатот беа доведени во прашање: поимот на „уметничко дело“ стана соминтелен. „Планината“ од гипс, акварел и свилени филтер на Мариеле Нојдекер, беше направена во серија од 7: но, од сите намери и замисли токму овие требаше традиционално да бидат наречени повторени или серија од уметнички дела. Конфекцијата обично се смета за спротивна на уметничкиот мултипликат, зашто го внесува секојдневнието во уметноста, додека пак мултипликатот го изнесува уметничкиот предмет во секојдневниот живот. Но, уметниците како Мајк Нелсон со неговиот „За лексиконот на појавите и информативното здружување. Воведен домашен апарат (Плестик Оно Бенд)“ користат збирштини на пронајдени материјали за да направат мултипликати. Уметниците од 90-тите беа подгответи да ги повторат уметничките дела и да ја употребат конфекцијата – а, и двете ги нарекоа уметнички мултипликати.

Постоеше традиционално уверување дека уметничкиот мултипликат е тродимензионален и затоа фотографиите,

отпечатоците и книгите не може да се сметаат за мултиплекати. Големиот придонес во прилог на мултиплекатите од страна на Јозеф Бојс во 70-тите и 80-тите го поткопа ова уверување. 90-тите ја однесоа оваа критика дури и подалеку. „Изложбата“ (2000) на Пол Винстенли, шест отпечатоци на лиена пластика со слики на Аугиевите не-простори – безвремени и анонимни чекали и студентски домови – им нуди на купувачите можност да си направат своја сопствена изложба од „слики“: изложбата од 1998 во Тйт галеријата и самата стана уметничко дело, игра или играчка, мултиплекат во 100 копии. Делото „Слика: од 1 до 20“ (1997) од Марк Дикенсон со низите од броеви насликани со акрил на платно (можеби референца на „сликање по броеви“) е слика исто толку колку што е и мултиплекат, иако постојат 20 скоро идентични копии. Дилемата меѓу дводимензионалното и тродимензионалното е елегантно заобиколена кај Ден Хејс: неговото „Прибежиште“ (2000), со леките од плексиглас врз дигитален сибахром отпечаток, е дводимензионална „слика“ (а, признавам дека има и длабочина), но во оптичката дисторзија празниот кафез е проектиран како објект во нашиот простор.

Поради усогласување на приоритетите, визуелната текстуална површината, книгите – можеби и првиот најистина масовно произведен предмет – беа сфатени како дводимензионални. Во „Метеоритот што паѓа врз...“

(1998) Корнелија Паркер користи траги од изгореници од повторно загреано парче метеорит за да ги нагори местата со важните обележја на картата на Лондон и, пробивајќи низ мапата, ја поткопа традиционалната дводимензионалност на површината на отпечатокот, но и на текстот/сликата. Греам Гасин отиде уште подалеку: неговиот „Дух“ (1998) е пресувана копија на „Свездениот атлас на „Кембријц“: компримирана во калап во облик на диск, додека пак страниците и тушот се претвораат во планета на духови, астрономска „дупка“, предмет или тродимензионална сидна фолија. Но, трансформациите не мора секогаш да бидат толку буквални: „Скалпелот“ (2000) на Сајмон Перитон се состои од рамна слика на спомнатиот скалпел на лист хартија, но изгледа како да може да се искористи за да се исече самиот себе.

Прашањето за димензиите на сериите беше одговорено исто така во 90-тите. Конструктивистите од 60-тите идеолошки ги претпочитаа неограничените серии, иако во пракса работеа со бројки од 50 до 100 копии, како што правеа (од многу поинакви причини) и поп уметниците. Многу од уметниците само–издавачи од 90-тите, без да користат туѓи производи во процесот на творење, работеа со нивото 3 +, – каде што тројката е магичниот Дишановски број што нештата ги прави не–уникатни и не–спарени. Но, имаше и такви што беа готови да го урнат и последното табу: Боб и Роберта Смит разви „мул–

типлекат без еден“, што е, всушност, оксиморон, но дека „Бетонски зеленчук или коли“ (2000) сугерира дека мултиплекатот е концепт, начин на уметничко производство, и дека нивниот број или големината на серијата не се важни.

Процесот проитв идентичните, масовно произведени уметнички мултиплекати беше интензивиран и од интересот на уметниците за несовршениот, отфрлен производ од производната линија, но и од интересот за оние производи што отпаднале во процесот на потрошувачката логика – играчките и домашните производи што си го наоѓаат патот до потрошувачите според критериумот на сериозноста и вкусот на продавачите на уличните тезги и ги отфрлаат продавиците. Гренвил Давеј, кој неодамна направи керамички верзии од неговиот мултиплекат „Малиот цар“ (1998), во својот реферат за семинарот „Повеќекратните значења и предметот“ на ICA во Лондон, објавен од страна на Multiple Store од Лондон, зборува за несовршеното, за фелеричното, или, како што тој го нарече „искривоколчено“, згрешеното, несрекното како за еден вид отпор против индустриското совершенство. Се разбира, второво е малку претерано, а историјата на пронајдоците, како што покажа Петроски (1992), е преполна со фелери – конзервата беше измислена пред отворачот за конзерви, а патентот не функционираше како што треба првите 50 години. А, потрошувачкиот пазар

е полн со повлечени производи. Овој однос кон несовршеното можеби зборува против „делата“ на Homebase/Tate проектот, „Дома со уметноста“ (1999), во кој учествуваат уметници како Ричард Дикон, Аниш Капур и Елисон Вилдинг, работејќи со индустриски дизајнери со цел да создадат комерцијално достапни производи за домаќинство, кои во исто време ќе бидат и уметнички мултиплекати: делото „Вилушка или мистрија“ на Тони Крег и наистина може така да се употреби.

Во 90-тите, јазот меѓу обичниот, секојдневен објект и мултиплекатот беше истражуван и од уметници како што се Нил Камингс и Маришиа Левандовска: што е тоа што го прави уметничкиот предмет поинаков од масовно произведената детска играчка или инхалаторот за астма? Уметничките мултиплекати ги третираат секојдневните предмети како „лошо објаснети“ – со несоодветни димензии (преголеми или премали) или од несоодветни материјали: „Бетонските чамци“ на Боб и Роберта Смит очигледно не можат да пловат; „Противпожарниот аларм“ (1997) на Ники Хрст е обична црвена пластиична точка и наместо функционалната компонента стои винил во „имитација на дрво“; „Олукот“ (1994) на Ричард Вилсон е, всушност, винилна музичка плоча за 45 вртежи со „вода што клокоти на 4 метри“, но дупката не е во центарот на плочатза и затоа не може да свири, барем не нормално. Ова се очигледно нефункционални предмети.

Делото „Основа за комедија“ (1997) на Пол Хоусон е кора од банана излиена во бронза – на неа не може да се слизнете. А, и бронзата не е материјал што често се користи во уметничките мултипликати зашто се смета дека премногу потсетува на „скулптура“. „Ен Елиот“ (1992) на Ебигејл Лејн е излиена трага од стапало на дното на дрвени чевли, што ја побива намената на чевлите. Зад сите овие дела постои едно чувство на нео–дадаистички хумор или, ако ништо друго, барем одредена игривост.

Несомнено, во Британија во 90–тите се случи оживување на мултипликатите. „Продавницата за мутипликати“ на Сели Таусенд и Николас Шарп произведе и изложи голем број мутипликати, користејќи ги модерните техники за производство – руските знаења на сечење со ласер во „www“ (2000) на Ленгленд и Бел или ласерски исечената силиконска книга во „Поемата“ (2000) на Џонатан Калан, испескарениот плексиглас и полипропилен во „Концепт на северот“ (1998) на Делзиел и Скалион – и во сериите од обемот на производите на Денис Рене од 60–тите. Другата крајност се евтините и забавувачки производни вредности на преувеличената „Голема цигара“ на Сара Стетон. За уметниците во 90–тите уметничкиот мултипликат почна да станува економски (како и философски и финансиски) начин за истражување на идеите што им беа важни, без дополнително концептуално да ја ограничуваат уникатноста на уметничкото дело.

Дури и ако галерискиот систем по некое време ги зафати и нив, овој нео-дадаистички дух, неделив од претворањето на еден предмет и еден материјал во друг, се уште имаше субверзивна моќ. „Вистинското уметничко дело“ (1994) на Марк Волинџер, кој и цокеј на дрвена основа, направени во манирот на трофеите од коњските трки, ги пародира не само шупливите традиции на сфаќањето на уметноста туку и филсофските расправи, од Кант до Хайдегер, за тоа што е уметноста. Тоа можеби важи и за историјата на уметничките мултипликации, конкретно идејата на Бен Вотие од Флукус за „мултиплיקат според назив“ во неговото „Тотално уметничко дело“, каде што секој може да додаде назив на секој предмет, давајќи му статус на уметничко дело.

Сузана Милевска
МУЛТИПЛИКАЦИЈА НА МАКЕДОНСКИ НАЧИН

Тргнувајќи од тезата дека не постои сингуларна дефиниција на мултилицираниот објект или мултипликат (анг. *multiple*), учесниците на изложбата *Мултипликација на македонски начин* се обидуваат овој специфичен уметнички медиум да го интерпретираат на свој индивидуален начин. Патувачката изложба на Британскиот совет *Multiplication* – изложба на уметнички мултипликати од современи британски уметници и уметнички групи беше директна провокација за еден вид на преиспитување на разликите во културалниот, политичкиот и социјалниот контекст кои предизвикуваат поинакви видови на мултипликации.

При секој обид за дефиниција на мултипликатот како медиум всушност се наметнува баналното прашање колку на број треба да бидат копиите на објектите за делото да биде наречено *multiple*. Токму како и во ‘open-off multiple’ или ‘unikaten multiple’, оксиморонскиот термин на Боб и Роберта Смит (мултилициран псевдоним на британскиот уметник Патрик Брил) во многу од делата од оваа изложба границите на дефиницијата за мултилицираниот објект се поместени под влијание на концептуалниот и културно специфичен пристап кон ме-

диумот. Иронизирањето и критиката на конзументското општество и неговиот култ кон продукцијата/репродукцијата, фанатизмот во обожувањето на оригиналот и други слични културно-социјални феномени се исто така директно поврзани со овој уметнички медиум.

Веќе во повеќе наврати во групните и самостојните изложби организирани во Отвореното графичко студио (на пр. во *Графички експеримент 1 и 2, 1997/ 2000*) размислувањата околу проблемот на релацијата меѓу оригиналот и копијата, репродукцијата, авторските права и сл., особено во графичкиот медиум, беа присутни низ различни дела на уметниците со кои тие не само што го проширија полето на графиката туку често директно го користеа мултипликатот како можност за спојување на графиката и посовремените уметнички медиуми како *ready-made*, фотографијата, инсталацијата, видео артот, и сл. Зедничко за речиси сите автори и проекти е преиспитувањето на разликите меѓу индустриски совршено репродуцираниот објект – чија употреба во уметноста е позната како *ready-made* и уметничката мултипликација која иако поставена врз истите принципи – репродукција на еден објект во серија, остава можност за многу различни интерпретации на самиот чин на сериско производство.

Претходниот интерес за односот меѓу сингуларниот уметнички чин и репродукцијата или мултипликацијата како контрадикција на уникатноста на уметничкото дело

и одреден критички однос према самиот медиум е евидентен кај сите поканети автори. Кај Жанета Вангели овој интерес е присутен уште од нејзините први инсталации, тргнувајќи од нејзиното комплексно изучување на теолошката концепција за изработката на сакралниот мултипликат – иконата како еден од основните принципи во византиската уметност, до употребата на 'оригинален' мултипликат од тиражот на Клаус Штек изработени според Џозеф Бојс (*Home Video*, 1995). Во делата на Вангели границата меѓу ready-made објектите и мултиплектите не е нагласена бидејќи, како што е случај и со другите медиуми, таа постојано ја ре-дефинира нивната функција, на пр. во делото *Адам и Ева*, 2004. Во делата на Христина Иваноска и Јане Чаловски мултипликатот се појавува на неколку различни нивоа: како прототип (заедничкиот проект *Ќебе за забава и недајбоже*, 2001 или моделите за бездомници на Иваноска од серијата цртежи *Бездомноста како дом*, 2002), како серија од неколку копии, но и во поголеми тиражи (заедничката публикација за проектот *Спирално патување*, 2003, или пилот списанието *Д*, 2004, конципирано од Чаловски за уметничкиот архив *Револвер*). Не треба да се заобиколи критичкиот предзнак и суптилната иронија упатена на мултипликатот во овие проекти, особено кога мултиплацираните објекти се наменети на бездомните што очигледно не се конзументи во вообичаена смисла.

Лимитираниот тираж на десет примероци од стрипот *Неидентификувано* на Александар Станкоски е издан независно во 2000. Тоа е директен резултат на еден вид отпор на авторот кон уметничките институции и издавачи кои во процесот на мултиликацијата на уметничкото дело се инволвираат заради повеќе различни интереси кои често не се идентични на оние на уметникот. Иронична употреба на мултиликатот од страна на Станкоски претставува и умножувањето на различни мапи во кои Македонија била вклучена во границите на различни држави (*Портрет на граѓанинот на Ф.И.Р.О.М.*, 1998, со Б. Саркањац). Во уметничките дела на Славица Јанешлиева овој медиум е најчесто употребен како метафора за човечката репродукција (*Генеалошко стебло*, 1997), контролирањето на времето, повторувањето и процесуалните разлики (ритуалот на славење на роденден од *Дневник на маички*, 2000), но и како предупредување на ограничувањата и краткотрајноста на животот и објектите (*Кршивоста на животот*, 2003). За Дијана Томиќ – Радевска (која паралелно на својата графичка активност своите графики ги претвора и во лимитиран тираж на таписи – мултиликацији), мултиликацијата е поврзана со принципот на репродуцирање на спомени. Користејќи стари фотографии таа ја активира меморијата, а во тој контекст спомените/сувенирите стануваат мултиликати кои никогаш не се идентични.

Една комплексна културално– политичка критика на неповторливоста на совршениот ready-made во услови на транзиција беше во основа на проектот Досие '96 на Игор Ташевски (1997 г.). Од тој проект произлезе делото *Not-ready-made*, 2004 кое на извесен начин повикува и на преиспитување на логиката на мултипликатот во локалниот контекст кога резултатите на продукцијата и репродукцијата во услови на проблематичните процеси на приватизација и промената во сопственоста на средствата за продукција, производните сили и производните односи нужно се одразуваат на процесот на создавање на уметничко дело, па и на пристапот кон неговата мултипликација. Ана Стојковиќ, пак, со своите дигитални записи во проектот paranoia@soros.org.mk ја регистрира, но и критикува неограничената моќ за мултипликација и дистрибуција на информацијата со помош на интернетот, поточно предупредува на огромните можности за негова злоупотреба, на пример за надгледување, со што мултипликацијата како основен принцип на кој се базира виртуелниот медиум се свртува против сопствената позитивна насоченост кон овозможување на слободен проток на информации.

Една комплексна културално– политичка критика на неповторливоста на совршениот ready-made во услови на транзиција беше во основа на проектот Досие '96 на Игор Тошевски (1997 г.). Од тој проект произлезе делото *Not-ready-made*, 2004 кое на извесен начин повикува и на преиспитување на логиката на мултипликатот во локалниот контекст кога резултатите на продукцијата и репродукцијата во услови на проблематичните процеси на приватизација и промената во сопственоста на средствата за продукција, производните сили и производните односи нужно се одразуваат на процесот на создавање на уметничко дело, па и на пристапот кон неговата мултипликација. Ана Стојковиќ, пак, со своите дигитални записи во проектот paranoia@soros.org.mk ја регистрира, но и критикува неограничената моќ за мултипликација и дистрибуција на информацијата со помош на интернетот, поточно предупредува на огромните можности за негова злоупотреба, на пример за надгледување, со што мултипликацијата како основен принцип на кој се базира виртуелниот медиум се свртува против сопствената позитивна насоченост кон овозможување на слободен проток на информации.



Gavin Turk

Cave Rug, 2001

Hand knotted rug

Diameter 245 cm

Edition of 5

Commissioned by Christopher Farr

Гевин Трк

Пештерски килим, 2001

Рачно ткаен килим

дијаметар 245 см.

5 копии

нарачано од Кристофер Фар



Igor Tosevski
Not-ready-made, 2004
rejected bottles
Edition of 5

Игор Ташевски
Not-ready-made, 2004
фелерични шишиња
5 копии



Marielle Neudecker

Mountain, 1995-8

Plaster, watercolour and filter floss

27 x 19 x 13 cm

Edition of 7

Made at the invitation of
Camden Arts Centre

Мариеле Нојдекер

Планина, 1995 - 8

гипс, акварел и свилен филтер

27 x 19 x 13 см.

7 копии

изработено по покана на
Camden Arts Centre

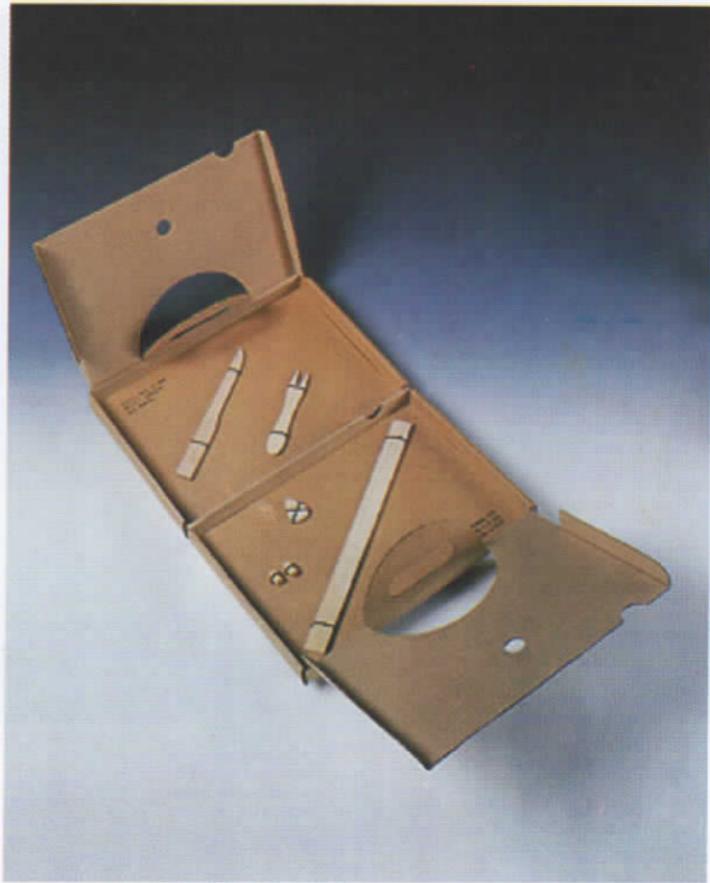


Mike Nelson

Towards a Lexicon of Phenomena
And Information Association.
An Introductory Home Apparatus
(Plastic Ono Band), 2000
Cassette, battery Lamp, tin, wire
48 x 13 x 3 cm
Edition of 12
Camden Arts Centre

Мајк Нелзон

За лексиконот на појавите и
информативното здружување
воведен домашен апарат
(Plastic Ono Band), 2000
касета, батериска ламба,
ламарина, жица
48 x 13 x 3 см.
12 копии
Camden Arts Centre



Peter Liversidge

Objects made at work while
I should have been working
(brief case set), 1998

Mixed media

34 x 23 x 6,5 cm

Edition of 4

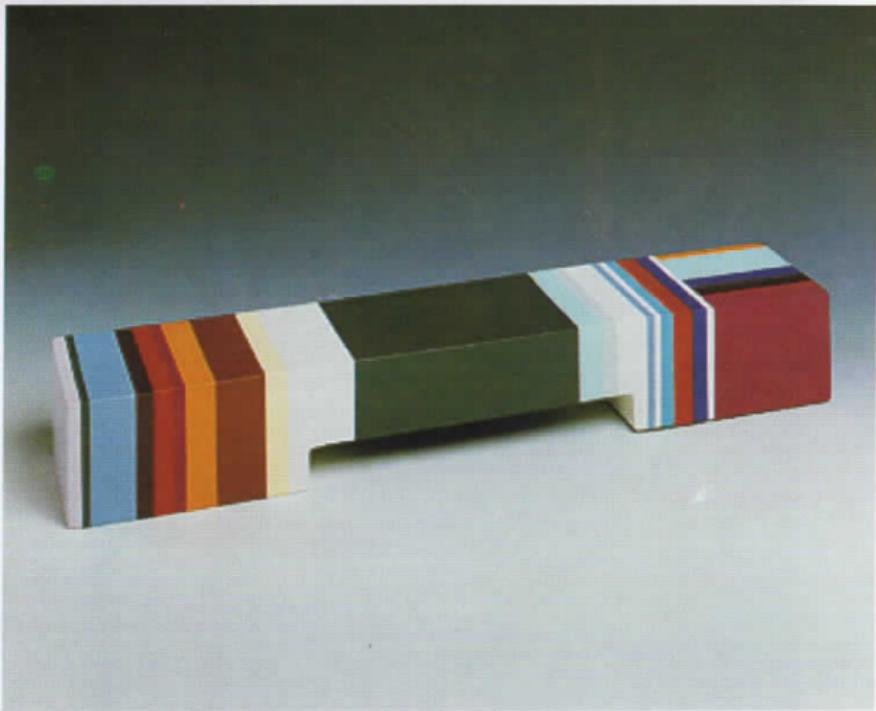
Питер Ливерсайдж

Предмети изработени на работа
додека требаше да работам
(комплект за актовка), 1998

комбинирана техника

34 x 23 x 6,5 см.

4 копии



Graham Little
Attachment, 1998
Acrylic paint on wood
8 x 42,5 x 6 cm
Edition of 8

Греам Литл
Прилог, 1998
акрилна боја на дрво
8 x 42,5 x 6 см.
8 копии



Dalziel & Scullion

The Idea of North, 1999

Compass in engraved perspex disc

Diameter 9 cm

Edition of 200

Commissioned by The Multiple Store

Далзиел & Скалион

Концепт на северот, 1999

компас на изгравиран диск од

плексиглас

дијаметар 9 см.

200 копии

нарачано од Multiple Store

123456789
101113121415161718
1920

Mark Dickenson
Painting 1 – 20, 1996
Acrylic on canvas
25.5 x 30.5 cm
Edition of 20

Марк Дикенсон
Слика 1 - 20, 1996
Акрил на платно
25,5 x 30,5 см
20 копии



Dijana Tomiќ Radevska

Turn Your Memory On, 2004

Wooden boxes / printed PVC foils

Silkscreen and flat print, 15 x 20 x 7 cm

Edition of 2 x 5

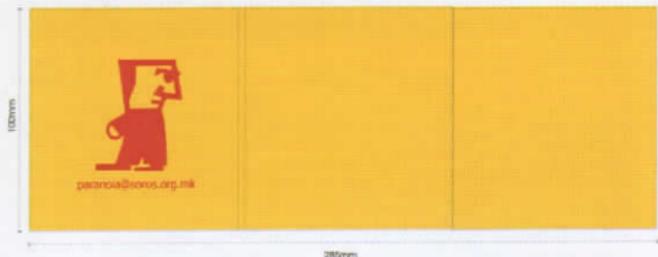
Дијана Томиќ Радевска

Вклучи ја меморијата, 2004

Дрвени кутии со печатени фолии,

сито и висок печат, 15 x 20 x 7 см.

Тираж: 2 x 5



Ana Stojković

paranoia@soros.org.mk, 1999

3.1" floppy discs, disc cover, photo
Edition of 10

Ана Стојковић

paranoia@soros.org.mk, 1999

3.1 "флопи дискети, омот, фотографија
10 копии



Edward Allington

Device for Measuring Angels, 1993

Sand cast bronze

22 x 12.5 x 3.5 cm

Edition of 20

Commissioned by Bonner Kunstverein

Едвард Алингтон

Уред за мерење ангели, 1993

Бронза лиена во песок

22 x 12,5 x 3,5 см

20 копии

нарачано од Bonner Kunstverein

**Fiona Banner****Table Stops, 2000**

Glazed ceramics, with wooden box

Dimensions as installed

Edition of 100

Commissioned by The Multiple Store

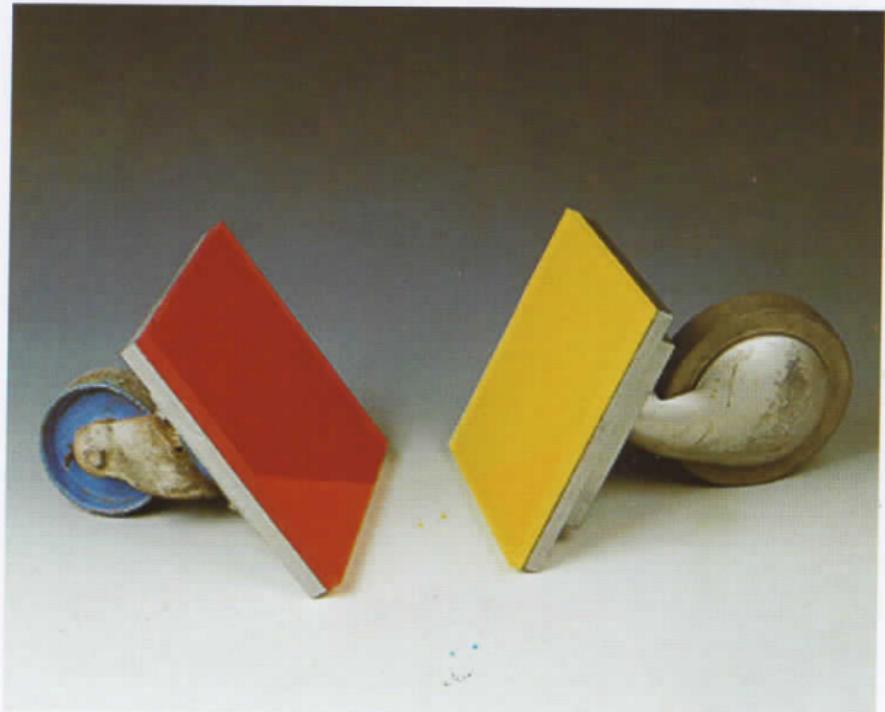
Фиона Банер**Границници за маса, 2000**

глазирана керамика со дрвена кутија

димензии според инсталацијата

100 копии

нарачано од Multiple Store



David Bachelor

**One Wheel on My
Monochromobile, 1998**

Red and green versions

Metal, perspex and paint

19 x 16 x 22 cm; 20 x 24 x 21 cm

Edition of 20

Made at the invitation of
Camden Arts Centre

Дејвид Бачејлор

**Тркало на мојот
монохромомобил, 1998**

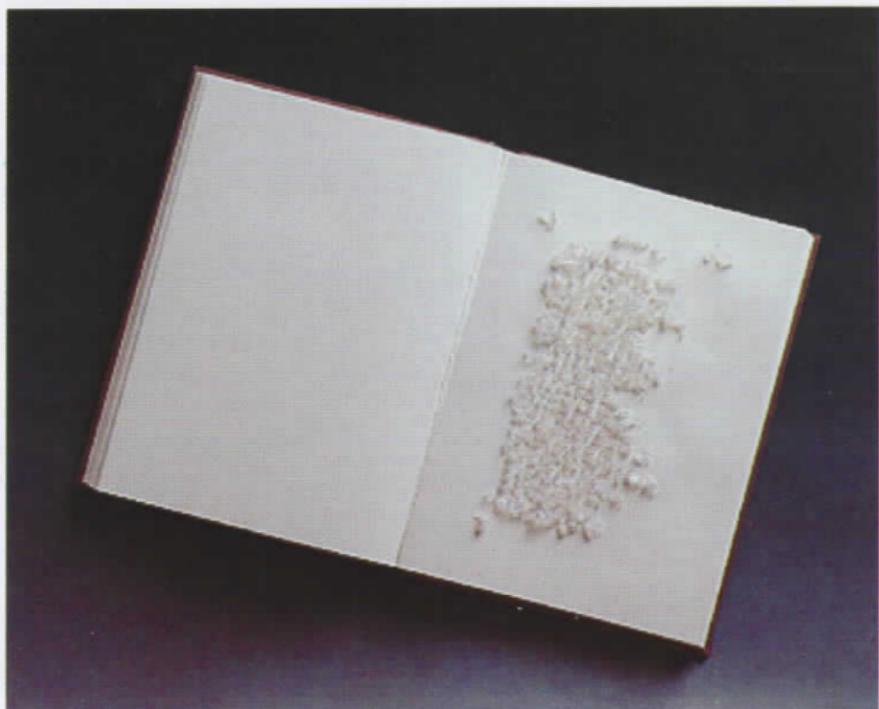
(црвена и зелена верзија)

метал, плексиглас и боја

19 x 16 x 22 см.; 20 x 24 x 21 см.

20 копии

изработено по покана на
Camden Arts Centre



Jonathan Callan

Poem, 2000

Laser-cut book with silicone

40 X 25 x 2.5 cm

Edition of 100

Commissioned by

The Multiple Store

Јонатан Калан

Поема, 2000

Ласерски обработена книга

со силикон

40 x 25 x 2,5 см.

100 копии

нарачано од Multiple Store



Pamela Golden

Civil Engineering, 2000

Pair of porcelain cups and
saucers, decorated
with transfers

Diameter 13 cm

Edition of 15

Made at the invitation of
Camden Arts Centre

Памела Голден

Градежништво, 2000

Чивт порцелански шолји и
чинивчиња, украсени
со отпечатоци
дијаметар 13 см
15 копии

Изработено на покана на
Camden Arts Centre



Graham Gussin

Ghost, 1999

'The Cambridge Atlas of the

Stars'/pulped paper disc

Diameter 20 cm

Edition of 50

Commissioned by The Multiple Store

Греам Гасин

Дух, 1999

„Кембриџов звезден атлас“

диск од пресувана хартија

дијаметар 20 см.

50 копии

нарачано од Multiple Store



Elizabeth Wright

Ham Sandwich and Oxford

English Dictionary, 2000

Printed Oxford English Dictionary

24 x 17 x 6,5 cm

Edition of 10

Made at the invitation of

Camden Arts Centre

Елизабет Рајт

Сендвич со шунка и „Оксфорд“

англиски речник, 2000

отпечатен „оксфорд“ английски речник

24 x 17 x 6,5 см.

10 копии

изработено по покана на

Camden Arts Centre



Catherine Yass

Steel: Blast Furnace (detail), 1997

Photographic transparency
and light box

13,5 x 16 x 4 cm

Edition of 5

Made at the invitation of
Camden Arts Centre

Кетрин Яс

Челик: висока печка (деталь), 1997

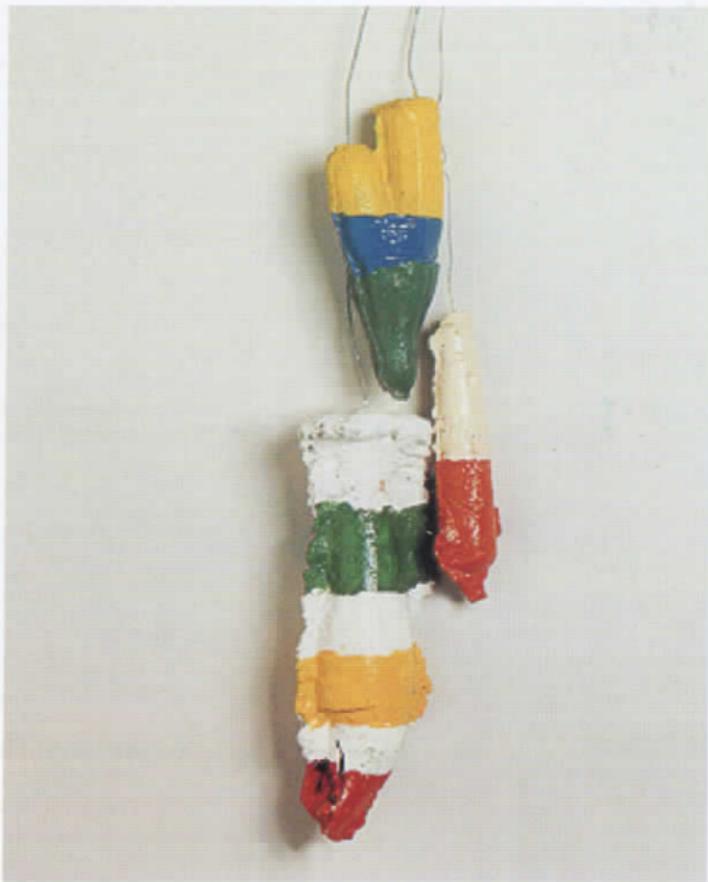
Фото слайд и проектор

13,5 x 16 x 4 см.

5 копии

Изработено на покана на

Camden Art Center



Bob and Roberta Smith
Concrete Vegetables, 1998
Concrete
76 x 19 x 7 cm
Unique multiple

Боб и Роберта Смит
Бетонски зеленчуц, 1998
бетон
76 x 19 x 7 sm.
единствен примерок



Cornelia Parker

*Meteorite Lands on the Millennium Dome
-on Buckingham Palace
-on the Houses of Parliament
-on Wormwood Scrubs
-on St Paul's Cathedral , 1998*

Maple boxed framed maps of London revealing burn mark left by the meteorite in various locations
Set of five, each 54 x 69 cm
Edition of 20 at each location
Commissioned by the Multiple Store

Корнелија Паркер

*Метеорит паѓа врз
Милениумската купола
- врз Бакингамската палата
- врз зградата на Парламентот
- врз Вормвуд Скрабс
- врз катедралата Св. Пол, 1998*

карти на Лондон врамени во јаворова кутија на кои се гледаат трагите од метеоритот на различни локации сет од пет парчиња, секое по 54 x 69 см.
20 копии за секоја локација нарачано од Multiple Store



Sarah Staton
SupaRings, 1999
Cast bronze
20 x 20 x 10 cm
Edition of 9

Сара Стетон
Супер прстени, 1999
лиена бронза
20 x 20 x 10 см.
9 копии



Aleksandar Stankoski
Hierarchy, 2000
3 ink jet prints of drawing,
wood/glass
21x 29 cm
Edition of 5

Александар Станкоски
Хиерархија, 2000



Richard Wentworth

Half a Mo, 1993

Stainless steel measuring
jug and tape

Diameter 45,5 cm

Edition of 30

Commissioned by The Serpentine Gallery

Ричард Вентворт

Половина момент, 1993

челик што не р'госува,
мензура и лента
дијаметар 45,5 см.

30 копии

нарачано од Serpentine Gallery



Boyd Webb

Skirmish, 2000

Mixed media

Dimensions as installed

Edition of 100

Commissioned by the Multiple Store

Бојд Веб

Престрелка, 2000

комбинирана техника

димензии според инсталацијата

100 копии

нарачано од Multiple Store



Abigail Lane

(Ann Elliot), 1992

Wood, rubber and metal tacks
Dimensions as installed
One of 20 custom made pairs,
with box

Абигел Лејн

(Ен Елиот), 1992

дрво, гума и метални клинци
димензии според инсталацијата
еден од 20-те чијта направааени
по порачка, со кутија



Langlands & Bell

[www](http://www.langlandsbell.com), 2000

Laser-engraved crystal glass

10 cm

Edition of 100

Commissioned by The Multiple Store

Ленглендс & Бел

[www](http://www.langlandsbell.com), 2000

лазерски изгравирана кристална чаша

10 см.

100 копии

нарачано од Multiple Store



Julian Opie

Fiona and Richard, 2000

Painted steel and wood,
with box

Two pieces each 20,5 x 3,5 cm

Edition of 40

Made at the invitation of
Camden Arts Centre

҂улијан Опи

Фиона и Ричард, 2000

насликан челик и дрво, со кутија
две парчиња, секое по

20,5 x 3,5 см.

40 копии

изработено на покана на
Camden Arts Centre



Dermot O'Brien

Luminescence III, 1995

Silvered Light bulb and box

Edition of 100

Дермонт О'Брајан

Светло 3, 1995

сребрена светилка и кутија

100 копии



Paul Winstanley
Exhibition, 2000
Cast plastic and transfers,
with box
Dimensions as installed
Edition of 100
Commissioned by the Multiple Store

Пол Винстенли
Изложба, 2000
Лиена пластика
и отпечатоци, со кутија
димензии според инсталацијата
100 копии
нарачано од Multiple Store



Richard Wilson

Watertable, 1994

Vinyl and printed card

Diameter 18 cm

Edition of 1000

Commissioned by the Arts Council

Ричард Вилсон

Олук, 1994

винил и печатен картон

дијаметар 18 см.

1000 копии

нарачано од Уметничкиот Совет



Mark Wallinger

A Real Work of Art, 1993

Painted die-cast metal,
wood and metal plaque
13 x 12 x 7,5 cm
Edition of 50

Марк Волинцер

Вистинско уметничко дело, 1993

насликан лиен метал, дрво и

метална фолија

13 x 12 x 7,5 см.

50 копии



Žaneta Vangeli

Adam and Eva, 2004

Detail

4 photographs, 1987, 19 x 27 cm

and six belts for Tae Kwon Do

Edition of 5

Жанета Вангели

Адам и Ева, 2004

Деталь

4 фотографии, 1987, 19 x 27 см

и шесть поясов за Tae Kwon Do, 1990

5 копии



Rose Finn - Kelcey

House Rules, 2001

Miniature circuit board with red LEDs

encased

in vacuum-formed plastic

9.4 X 2.3 X 1.7 cm

Edition of 100

Commissioned by the Multiple Store

Роуз Фин - Келси

Правила на куката, 2001

Минијатурно интегрално

коло, течни кристали во

вакумирана пластика

9.4 X 2.3 X 1.7 cm

200 копии

нарачано од Multiple Store



Tracy Emin

Exploration of the Soul, 1994
Canvas, felt, bound book and
photographs
19.5 x 20 cm
Edition of 20

Трејси Емин

Истражување на душата, 1994
Платно, филц, поврзана книга и
фотографии
19,5 x 20 см
20 копии



John Frankland

Untitled (rebagged sand), 2000

Plastic sack and sand

77 x 52 x 17 cm

Unlimited edition

Made at the invitation of
Camden Arts Centre

Џон Френкланд

Без наслов (претурен песок), 2000

Пластична вреќа и песок

77 x 52 x 17 см

неограничен број на копии

изработено по покана на

Camden Arts Centre



Anya Gallaccio

One dozen red roses, 1992

Dried rose petals, beeswax,
linseed oil, varnish
and plastic, with box
4.2 x 10.1 x 12 cm

Edition of 20

Commissioned by the Institute of
Contemporary Arts

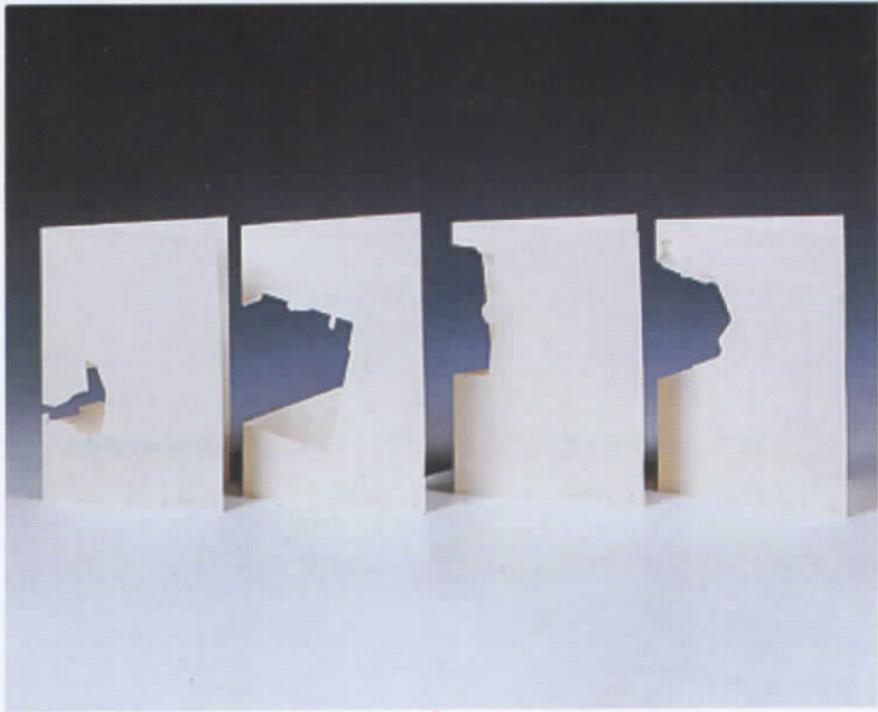
Ања Галачио

Дузина црвени рози, 1992

Исушени ливчиња од рози, пчелин
восок, ленено мастило, лак и
пластика, со кутија

4,2 x 10,1 x 12 см
20 копии

нарачано од Институтот за
современи уметности



Tim Head

Industrial Holes, 1999

4 cut cards

Overall 29,5 x 5 x 21 cm

Edition of 20

Made at the invitation of

Camden Arts Centre

Тим Хед

Индустриски дупки, 1999

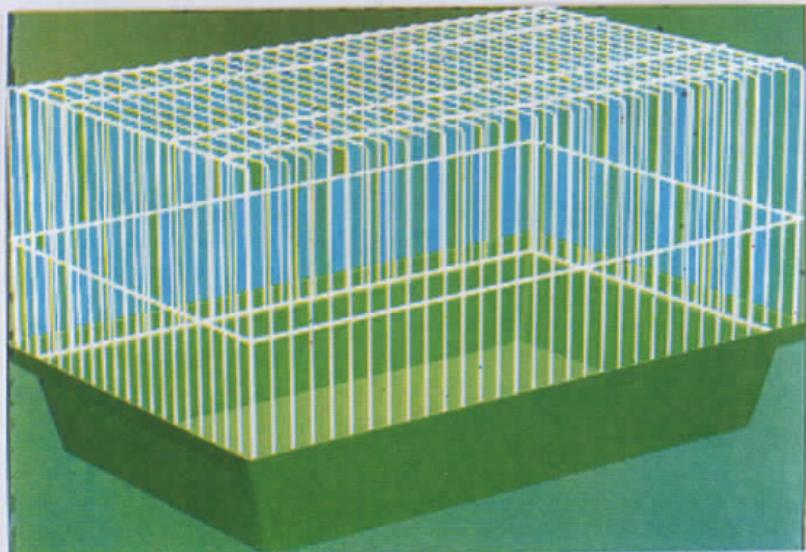
4 исечени картички

Вкупно 29,5 x 5 x 21 см.

20 копии

изработено по покана на

Camden Arts Centre



Dan Hays

Sanctuary, 2001

Digital cibachrome print,

Perspex lenticular

50,8 x 73,6 cm

Edition of 50

Commissioned by The Multiple Store

Ден Хејс

Прибежиште, 2001

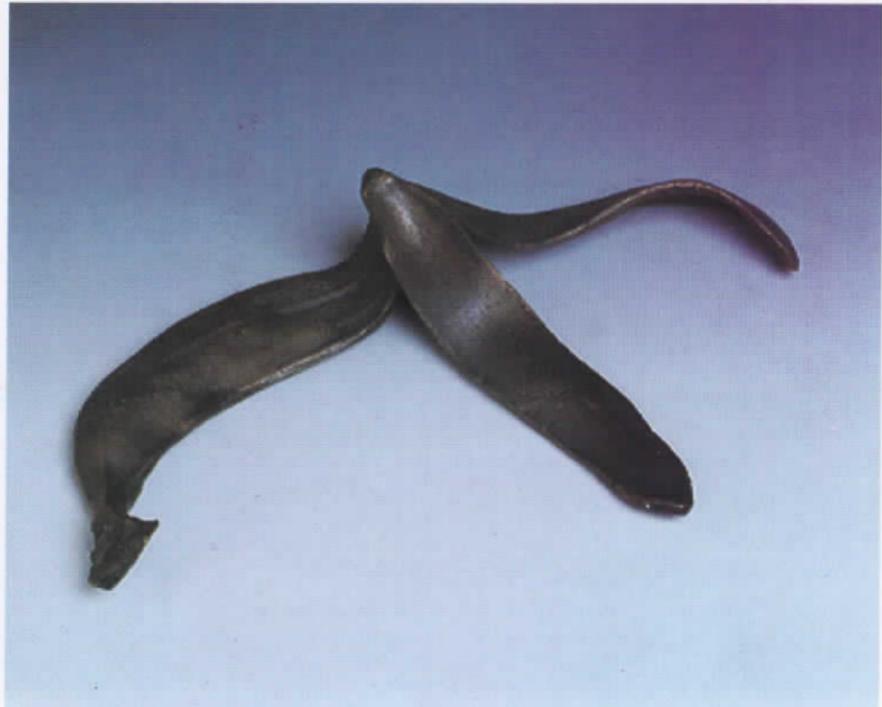
дигитален сибахром отпечаток,

објектив од плексиглас

50,8 x 73,6 см.

50 копии

нарачано од Multiple Store



Paul Hodgson
Comedy Basic, 1997
Bronze
27 x 17 x 6,5 cm
Edition of 50

Пол Ходсон
Основа за комедија, 1997
бронза
27 x 17 x 6,5 см.
50 копии



**Hristina Ivanoska /
Jane Calovski**

Cover page of the publication
Spiral Trip, 2003

Full color, 68 pages, 16,5 x 22,5 cm

Design: Ana Stojković

Produced and published by Contemporary
Art Center - Skopje
Edition of 500

**Христина Иваноска /
Јане Чаловски**

Насловна страна од публикацијата
Спирално патување, 2003

Печатено во боја, 68 страни, 16,5 x 22,5 см

Дизајн: Ана Стојковиќ

Продукција и издание на Центарот
за современи уметности - Скопје
Тираж 500



Damien Hirst

Home Sweet Home, 1996

Screenprinted ceramic

Diameter 21

Edition of 1500

Дамиен Христ

Доме, сладок доме, 1996

сито печат на керамика

дијаметар 21 см.

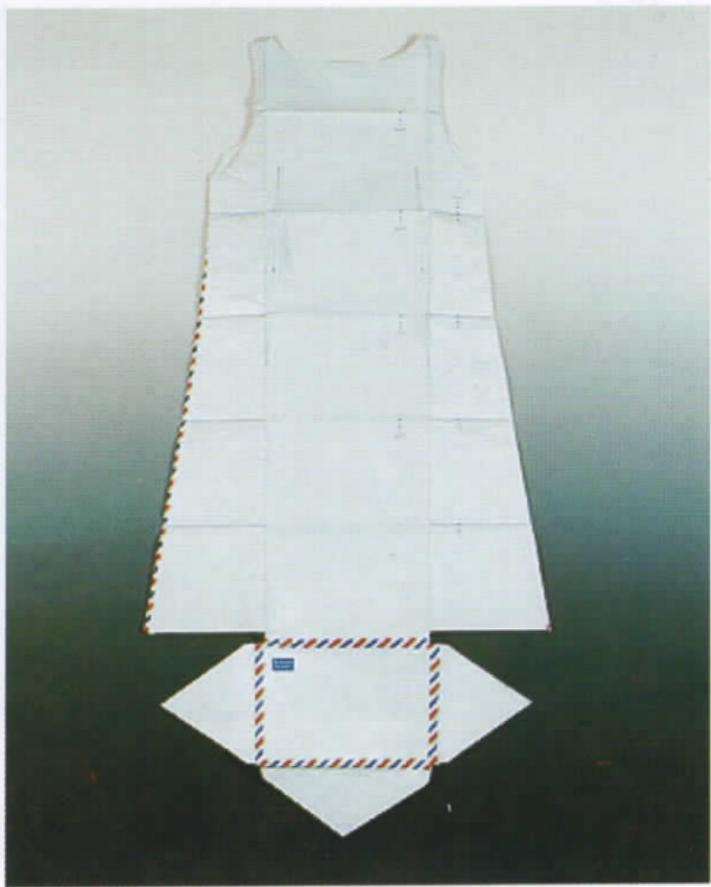
1500 копии



SHHHH

Nicky Hirst
SHHHH, 1997
Enameled stec'
24 x 90 cm
Edition of 10

Ники Христ
Пст!, 1997
емајлиран челик
24 x 90 см.
10 копии



Hussein Chalayan

Air Mail, 2000

Tyvek

Unlimited edition

Хусеин Чалајан

Воздушна пошта, 2000

Тивек

неограничен број на копии



David Cheeseman

Strain, 1999

Stainless steel and torch

Diameter 23 cm

Edition of 12

Made at the invitation of
Camden Arts Centre

Дејвид Чизман

Истегнување, 1999

челик што не р'ѓосува и ламба

дијаметар 23 см.

12 копии

изработено по покана на

Camden Arts Centre



Slavica Janešlieva

T-shirt Diary, 2000

Silkscreen on textile

Edition: 50

Славица Јанешлиева

Дневник на маички, 2000

Сито печат на текстил

50 копии



Tania Kovats

Little Vera, 1998

Plaster and flocking

7,5 x 32 x 6,5 cm

Edition of 10

Made at the invitation of
Camden Arts Centre

Тања Ковач

Малата Вера, 1998

гипс и полнеж

7,5 x 32 x 6,5 см.

10 копии

изработено на покана на
Camden Arts Centre

5. Ања Галачио
Удар, 1997

сито отпечаток на огледало
8 x 10 x 0,5 см.

25 копии
приватна збирка

Anya Gallacio
Blow, 1997

Silkscreenad glitter on mirror
8 x 10 x 0,5 cm

Edition of 25
Private collection

6. Кристина Меки
Прилог, 1994

платно, пластика, стакло
30,5 x 30,5 см.

9 копии
приватна збирка

Christina Mackie
Attachment, 1994

Fabric, plastic, glass
30,5 x 30,5 cm

Edition of 9
Private collection

7. Елизабет Ле Мойн
Топка за плажа, 1996

полиетиленски ќеси,
полиестерски влакна
дијаметар 3,5 см.
неограничен број копии

приватна збирка
Elizabeth Le Moine
Beachball, 1996

Polythene bags,
polyester filament

Diameter 3,5 cm
Unlimited edition

Private collection

8. Сајмон Перитон
Скалpel, 2000

обоена хартија
16 x 1 см.

неограничен број примероци

Супер продавница / SupaStore

1. АЛ

Алуминиумско оружје, 1999

лиен алуминиум

10 x 8 x 2 см.

100 копии

Al

Aluminium Guns, 1999

Cast aluminum

10 x 8 x 2 cm

Edition of 100

2. Сајмон Бил

Епифиза, 1998

дрво, челик и обоен грашок

7 x 5 x 5 см.

9 копии

Simon Bill

Pineal Gland, 1998

Wood, steel and painted pea

7 x 5 x 5 cm

Edition of 9

3. Џејк и Динос Чепмен

Телефонска картичка, 1995

пластика

5,5 x 8,5 см.

неограничен број копии

приватна збирка

Jake and Dinos Chapman

Phone card, 1995

Plastic

5,5 x 8,5 cm

Unlimited edition

Private collection

4. Клер Кориган

Наголемиот цекин на светот, 2000

пластика

дијаметар 9 см.

50 копии

Clare Corrigan

The Worlds Biggest Sequin, 2000

Plastic

Diameter 9 cm

Edition of 50

Simon Periton

Scalpel, 2000

Coloured paper

16 x 1 cm

Unlimited edition

9. Сара Стетон

Мини цигари, 1993

обоена пресувана хартија,
сунѓер и картонска кутија

50 копии

Sarah Staton

Mini Cigarettes, 1993

Painted paper pulp, sponge and
cardboard box

9 x 4 x 7 cm

Edition 50

10. Сара Стетон

Голема цигара, 1991

обоена пресувана хартија

27 x 12 x 12 cm.

неограничен број примероци

Sarah Staton

Large Cigarette, 1991

Painted paper pulp

27 x 12 x 12 cm

Unlimited edition

11. Сара Стетон

Крпа за садови, 1995

тушна лен

40 x 50 см.

35 копии

Sarah Staton

Dish Cloth, 1995

Ink on Linen

40 x 50 cm

Edition of 35

12. Сара Стетон

Копче, 2000

пепел

дијаметар 27 см.

50 копии

Sarah Staton

Button, 2000

Ash

Diameter 27 cm

Edition of 50

13. Сара Стетон

Игла, 2000

дрво и обоен алуминиум

37 x 2 x 2 см.

50 копии

Sarah Staton

Needle, 2000

Wood and aluminum paint

37 x 2 x 2 cm

Edition of 50

14. Сара Стетон

Монета, 1993

обоена пресувана хартија

дијаметар 10 см.

100 копии

приватна збирка

Sarah Staton

Coin, 1993

Painted paper pulp

Diameter 10 cm

Edition of 100

Private collection

15. Гевин Трк

Бастун, 1995

полирано дрво и сребро

30 x 2 x 2 cm.

9 копии

приватна збирка

Gavin Turk

Walking Stick, 1995

Polished wood and silver

30 x 2 x 2 cm

Edition of 9

Private collection

**Multiplication – A British Council touring exhibition of
Artists' Multiples**

Museum of the City of Skopje, Skopje, 26.07 – 22.08.2004

Exhibition selected by Diana Eccles, Brett Rogers, Sarah Staton

Exhibition co-ordination overseen by Jo Gutteridge and Louise Wright
Exhibition registrar: Dana Andrew

Exhibition setting design by Sarah Staton and built by Shape and Visual
Arts

Workshop: Craig Henderson, Marcus Alexander, Tony Connor, Gareth
Hughes and Peter Marigold

With thanks to: Sally Townsend (The Multiple Store), Jacqueline Jeffries
and Giles Eldridge (Camden Arts Centre, London), Dr. Stephen Bury (The
British Library), Andree Cooke, Colin Ledwith, Paul Stolper, Sadie
Coles HQ, Pauline Daly

All works of the British artists are from the British Council Collection
unless stated otherwise.

Exhibition co-ordination in Macedonia: Jasmina Namiceva

Multiplication – The Macedonian Way

Open Graphic Art Studio, Skopje, 26.07 – 26.09. 2004

Uniqueness of Multiplication, public discussion, 27.07. 2004

Production: Museum of the City of Skopje – Open Graphic Art Studio
and Swiss Cultural Programme Macedonia, unless stated otherwise.

Curator and text: Suzana Milevska

Translation from English: Maja Hadzimitrova – Ivanova

Images © The Artists

Texts © Dr. Stephen Bury and Suzana Milevska

Photography: Mathew Hhollow, Rodney Todd – White & Son, and
Stanimir Nedelkovski

Lay-out of brochure: TRI publishing centre

Pre-print and printing:

Catalogue © British Council Macedonia

Dr. Stephen Bury¹
Artists' Multiples, Artists Multiplied

Perhaps the chief characteristic of the artist's multiple is its resistance to definition. The term was first used in the 1960s to describe an artwork that was neither a print nor an editioned cast sculpture but was still intended to be produced in a large number of copies. Here agreement abruptly ceases. Did it have to be manufactured by someone other than the artist? Should it be small and portable or could it be large – and how would it compare with jewellery at one extreme and sculpture at the other? What was the least number of copies that would constitute 'a large number' – ten, twenty, fifty, a hundred or an unlimited edition? Was the artist's multiple always three-dimensional? Had it to be cheap and so potentially available to all? How did it relate to pre-existing consumer products that have an artist's endorsement or to products commercially available but designed by an artist? Could an object pre-existing in the world be changed into an art-object by the artist's fiat – and editioned 'readymade'? And, lastly, if a large artwork or installation was made up of similar units, which were therefore saleable separately, could these be artists' multiples too? The artist's multiple is a shorthand description for various objects made by artists since the 1960s; and as artistic practice has

¹ Dr Stephen Bury Head of Modern English, The British Library and the author of *Artists' Books* (1995) and *Artists' Multiples* (2001)

varied so widely throughout the twentieth and twenty-first centuries, so interpretation of what a multiple can or cannot be has been constantly challenged. To the extent that Bob and Roberta Smith (a multiple name for the singular Patrick Brill) produces what he calls 'one-off' i.e. unique multiples, the definition has become a material from which the artist makes the multiple anew each time.

It is a distinctly twentieth-century phenomenon and the result of the conjunction of two related developments. Firstly, philosophically, the auto-nomy of the artwork had begun to be seriously questioned. Walter Benjamin in 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' (1936) argued that industrialisation and the rise of the mass audience had ended the era of unique, authentic art objects – those possessing 'aura'. Meanwhile, art movements from cubism, futurism and constructivism began to question the role of the artist in the making of art – the artist could take on the mantle of the fabricator and employ the materials and methods of industrial production, or become the supplier of a 'blueprint' for someone else to manufacture 'the work of art'. Two World Wars, and an economic depression in between, probably delayed the logic of this development until the 1960s. Late 1960s and early 1970s conceptualism with its de-emphasis on uniqueness and its eschewal of the gallery system intensified this underlying tendency. Secondly, related to this strand, were developments in industrial processes and materials. From the end of the nineteenth century

onwards and increasingly after the Second World War, such innovations as anodization, electroplating, dye-cutting, screen-printing, dye-transfer, vacuum-forming and a succession of new products sculpt-metal, Celotex, Contiboard, fibreglass, foamcore, Hydrocal, latex, mylar, Perspex, polyethylene, polypropylene, polystyrene, polyurethane, Rhoplex, styrene and styrofoam, provided the underpinning of consumerism – mass production, mass distribution (through packaging and new forms of transport), mass advertisement and mass consumption. The average home was permeated by new products made from new materials, employing new processes: artists too live in homes and could not but be influenced by these new products and materials. The artist's multiple began to mimic and parody these everyday goods, and, in so doing, question what had been traditionally acceptable as art. If industry in the nineteenth century had used art as a superstructure – where industry was disguised in such classical terms as a Vulcan's forge, by the third decade of the twentieth century, industrial capitalism and then consumerism could vaunt itself, nakedly, as art.

The British multiple includes not only multiples made by British citizens but those made by them abroad and by non-Britons in Great Britain. Increasingly worldwide movements impinged on Britain or had autochthonous proponents – fluxus, pop art, op art, kinetic art, minimalism and conceptualism. What was the first British artist's multiple is still a matter of debate. One possibility would be *Bag Piece* (1961) by the Japa-

nese/American musician and artist, Yoko Ono, a 160 * 117 cm. cotton bag, manufactured by Bag Productions, Ascot, in an unlimited edition, and later shown in the '3 > 1: new multiple art' exhibition at the Whitechapel Art Gallery (1970-1), one of the main conduits of 1960s multiples into the Arts Council Collection. But there is a serious question mark against this date. Stuart Brock's Chromasound (1966), a plastic, sound and light piece in an unlimited edition produced by the Lisson Gallery, London, would be a good candidate for the first British multiple by a British artist. A little later, Unlimited, Bath, published multiples by Kenneth and Mary Martin and Lilane Lijn: their pronouncements on the multiple were particularly trenchant in their championing of the division of labour in the process of making art - for Lijn "when a sculpture is made in a factory and does not depend on the 'touch' of the artist for its magic, there is no reason why it should not be produced in unlimited quantities" and Mary Martin insisted that "works of art are not memories... they are physical, material presences meant to be handled, gazed upon and lived with." But constructivist idealism was overwhelmed by the success of pop. The 1960s economic boom and the swinging London scene were significant factors in the success of print publishers like Editions Alecto (founded in 1960 by Paul Cornwall-Jones and Michael Deakin, later joined by Mark Glazebrook, John Guinness, Anthony Longland and Joe Studholme), Petersburg Press (founded by Paul Cornwall-Jones in 1967) and Waddington Graphics (founded by Leslie Waddington in 1966). American

pop artists such as Jim Dine and Claes Oldenburg made multiples in London: Oldenburg's *London Knees: 1966* (1968) consists of a pair of slightly malleable polyurethane-latex knees, referencing the craze for mini-skirts and go-go boots of contemporary fashion, (and mirrored, rather than left and right) in a cloth case with photo-lithographs in an edition of 120, published by Editions Alecto. The by-lines are revealing: the prints were made at Lautrec Litho, Leeds and Editions Alecto, London; the knees manufactured by the mannequin manufacturer, Models, London, and coated by Hadfields Radiation Research, Surrey; the acrylic base by J. Watson and Co., London and the case by F. & J. Randall, London. The division of labour is self-evident.

The 1970s and 1980s were a comparatively quiescent period for the British artist's multiple. Oldenburg, Ono and Dieter Rot still produced some of their multiples in Britain but, despite efforts by Joe Tilson, Ian Hamilton Finlay (whose mode of employing illustrators, typographers, graphic designers and stone cutters perfectly suited the production ethos of the multiple), David Tremlett and Richard Wilson, there was little activity. Multiples, like prints, seem very susceptible to economic recession. Between the denial of any object implicit in conceptualism and the resistant and more inelastic market for painting and sculpture, both the print and multiple faltered. The artist's multiple seemed to have survived slightly more easily in the USA and mainland Europe: it was a period

when Joseph Beuys was at his most productive and innovative.

In Britain the 1990s saw a slow upturn in economic fortunes and both prints and multiples began to flourish again. But was this a revival or was the 1990s multiple a different phenomenon? If economic upturns were the usual determinant of vigorous multiple production, the non-economically engaged multiple – not intended for sale in the sense that a 1960s multiple would be promoted by a gallery or print workshop, began to flourish in the 1990s. Artists evaded or ignored the gallery system – they organised their own exhibitions (Damien Hirst); they functioned as writers (Matthew Higgs, Juan Cruz) and formed bands (Martin Creed, Georgina Starr). And they ran their own ‘galleries’.

Tracey Emin and Sarah Lucas’ ‘Shop’ (1992) and Sarah Staton’s ‘SupaStore 93’ (1993-8), like Claes Oldenburg’s ‘The Store’ in 1960s New York, championed the handmade and, therefore necessarily, small edition as opposed to the large editions of fabricated multiples published by commercial galleries. Conventional dichotomies of the artwork/multiple (where the multiple was really a repeated artwork) and the assisted-readymade/multiple began to be questioned: indeed, the notion of the ‘artwork’ became suspect. Marieke Neudecker’s plaster, watercolour and filter-floss Mountain was made in an edition of 7: but to all intents and purposes these are what would have traditionally been called repeated or a series of

artworks. The 'readymade' is usually thought of as the opposite of an artist's multiple, importing the everyday into art whereas the multiple exports the art object into everyday life. But artists such as Mike Nelson Towards a Lexicon of Phenomena and Information Association. An Introductory Home Apparatus (Plastic Ono Band) used assemblages of found materials to make multiples. 1990s artists were prepared to repeat artworks and employ ready-mades – and they called both artist's multiples.

Traditionally, there had been the assumption that the artist's multiple was three-dimensional, and photographs, prints and books could not be counted as multiples. The huge multiples output of Joseph Beuys in the 1970s and 1980s undermined this assumption. The 1990s took this critique further. Paul Winstanley's *Exhibition* (2000), six transfers on cast plastic, with images of Augéan non-spaces – timeless and anonymous waiting rooms and student lounges – offers purchasers the opportunity to hang their own exhibition of 'paintings': a 1998 exhibition at the Tate itself becomes a new artwork, a game or toy, a multiple in an edition of 100. Mark Dickenson's *Painting: 1 to 20* (1997) with its rows of numbers painted in acrylic on canvas (perhaps a reference to 'painting by numbers') is a painting as much as a multiple, although there are 20 of them, almost identical. The two/three dimensional dilemma is neatly sidestepped by Dan Hays: his *Sanctuary* (2000) with its perspex lenticular over a digitalcibachrome print is a two-

dimensional 'painting' (I appreciate this has a depth too) but through optical distortion the empty hamster-cage is projected as an object into our space.

Because of the priority accorded the visual text surface, books – perhaps the first truly mass-produced object – have been seen as two dimensional. Cornelia Parker's *Meteorite* lands on... (1998) uses the burn-marks of a reheated meteorite fragment to scorch famous landmarks on the London A-Z atlas, penetrating to the maps below, undermining the traditional two-dimensionality of print and text/image surface. Graham Gussin has taken this even further: *Ghost* (1998) is a pulped copy of 'The Cambridge Atlas of the Stars': compressed in a disc-shaped mould, the pages and inks becoming a ghostly planet or astronomical 'hole', an object or three-dimensional wall plaque. But the transformation need not be so literal: Simon Periton's *Scalpel* (2000) has a flat image of the said scalpel on a sheet of paper, as if it could be used to cut itself out.

The question of the size of edition was given a 1990s answer too. The constructivists of the 1960s had ideologically favoured unlimited editions although in practice they operated in the 50–100 bracket, as did (for very different reasons) the pop artists. Many of the 1990s self-publishing artists, not employing fabrication by others as a mode of production, operated at a 3+ level – three being the magic Duchampian number that made something not unique or a pair. But some were prepared

to push at the ultimate taboo: Bob and Roberta Smith has developed the 'one-off multiple', an oxymoron, but Concrete Vegetables or Cars (2000) suggest that the multiple is a concept, a mode of artistic production, and that its numbers or edition size are irrelevant.

The case against the identical, mass-produced artist's multiple was strengthened by the interest of artists in the imperfect, rejected product of the production-line, and by an interest in those products that had fallen by the wayside in the process of consumerism – the toys and domestic products that find their way by a sort of gravity of taste to the street traders' stalls and reject shops. In his contribution to the seminar, 'Multiple Meanings and the Object' at the ICA, London, Grenville Davey, who had recently made slipware versions of his Little Emperor (1998) multiple, published by the Multiple Store, London, with very high production values, talked about the imperfect, the fault, what he called 'the wobbly', the error, the mistake and the distressed as a line of resistance against industrial perfection. Of course, the latter is exaggerated and the history of innovation, as Petroski (1992) has shown, is littered with failure – the can invented before the can-opener, or the zipper that did not function properly in its first fifty years. And the consumer market is plagued by product withdrawals. This attitude towards the imperfect perhaps argues against the 'works' of the Homebase/Tate project, 'At Home with Art' (1999), involving artists such as Richard Deacon, Anish Kapoor and Alison Wilding working with industrial de-

nese/American musician and artist, Yoko Ono, a 160 * 117 cm. cotton bag, manufactured by Bag Productions, Ascot, in an unlimited edition, and later shown in the '3 > !: new multiple art' exhibition at the Whitechapel Art Gallery (1970-1), one of the main conduits of 1960s multiples into the Arts Council Collection. But there is a serious question mark against this date. Stuart Brock's Chromasound (1966), a plastic, sound and light piece in an unlimited edition produced by the Lisson Gallery, London, would be a good candidate for the first British multiple by a British artist. A little later, Unlimited, Bath, published multiples by Kenneth and Mary Martin and Lilane Lijn: their pronouncements on the multiple were particularly trenchant in their championing of the division of labour in the process of making art - for Lijn "when a sculpture is made in a factory and does not depend on the 'touch' of the artist for its magic, there is no reason why it should not be produced in unlimited quantities" and Mary Martin insisted that "works of art are not memories... they are physical, material presences meant to be handled, gazed upon and lived with." But constructivist idealism was overwhelmed by the success of pop. The 1960s economic boom and the swinging London scene were significant factors in the success of print publishers like Editions Alecto (founded in 1960 by Paul Cornwall-Jones and Michael Deakin, later joined by Mark Glazebrook, John Guinness, Anthony Longland and Joe Studholme), Petersburg Press (founded by Paul Cornwall-Jones in 1967) and Waddington Graphics (founded by Leslie Waddington in 1966). American

pop artists such as Jim Dine and Claes Oldenburg made multiples in London: Oldenburg's *London Knees: 1966* (1968) consists of a pair of slightly malleable polyurethane latex knees, referencing the craze for mini-skirts and go-go boots of contemporary fashion, (and mirrored, rather than left and right) in a cloth case with photo-lithographs in an edition of 120, published by Editions Alecto. The by-lines are revealing: the prints were made at Lautrec Litho, Leeds and Editions Alecto, London; the knees manufactured by the mannequin manufacturer, Models, London, and coated by Hadfields Radiation Research, Surrey; the acrylic base by J. Watson and Co., London and the case by F. & J. Randall, London. The division of labour is self-evident.

The 1970s and 1980s were a comparatively quiescent period for the British artist's multiple. Oldenburg, Ono and Dieter Rot still produced some of their multiples in Britain but, despite efforts by Joe Tilson, Ian Hamilton Finlay (whose mode of employing illustrators, typographers, graphic designers and stone cutters perfectly suited the production ethos of the multiple), David Tremlett and Richard Wilson, there was little activity. Multiples, like prints, seem very susceptible to economic recession. Between the denial of any object implicit in conceptualism and the resistant and more inelastic market for painting and sculpture, both the print and multiple faltered. The artist's multiple seemed to have survived slightly more easily in the USA and mainland Europe: it was a period

Bibliography:

- 3 > é: new multiple art, London: Arts Council of Great Britain, 1970
- Abrioux, Y. Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer, London: Reaktion, 1985
- Art Unlimited: Multiples of the 1960s and 1990s: From the Arts Council Collection, London: South Bank Centre, 1994
- At Home with Art, London: National Touring Exhibitions, 1999
- Bann, S. The Tradition of Constructivism, New York: Da Capo, 1974
- Barrett, D. 'Supermarket', *Art Monthly*, 211, November, 1997, pp38 – 9.
- Benjamin, W. Illuminations, London: Fontana, 1992
- Buchholz, D. and G. Magnani (ed.) International Index of Multiples from Duchamp to the Present, Köln: König, 1993
- Bury, S. J. Multiple Choice: Artists' Multiples in the Collection of Chelsea College of Art & Design Library, London: Flaxman Press, 1998
- Bury, S. J. 'Multiple Motives', *Art Monthly*, 220, October, 1998, pp46 – 7.
- Bury, S. J. 'Between Object and Artwork', *Art Monthly*, 238, July – August, 2000, pp52 – 3.
- Bury, S. J. Artists' Multiples 1935-2000, Aldershot: Scolar, 2001
- Cameron, D. Multiples, Berlin: Neuer Berliner Kunstverein, 1990
- Certeau, M. de The Practice of Everyday Life, Berkeley: University of California Press, 1988
- Compton, M. Pop Art, London; New York: Hamlyn, 1970
- Cummings, N. and M. Lewandowska Documents: Stock List, Maidstone: Photoworks, 2000
- Cummings, N. and M. Lewandowska The Value of Things, Basel: Birkhäuser; London: August, 2000
- De Sanna, J. 'Multiples, Do they exist?', *Domus*, 528, 11, November, 1973, pp1 – 4.
- Douglas, M. and Baron Isherwood The World of Goods: Towards an An-

- thropology of Consumption, London: Allen Lane, 1979
- Firth, R. Primitive Polynesian Economy, 2nd ed., London: Routledge & Kegan Paul, 1965
- Freud, S. The Psychopathology of Everyday Life, Harmondsworth: Penguin, 1975
- Freud, S. Jokes and Their Relationship to the Unconscious, Harmondsworth: Penguin, 1976
- Gilmour, P. 'Notes Towards the Definition of a Multiple', Art and Artists, 4, June 3, 1969, pp40 – 41.
- Gilmour, P. Understanding Prints: a Contemporary Guide, London: Waddington Galleries, 1979
- Hamilton, R. Richard Hamilton: Collected Words 1953 – 1982, London: Thames and Hudson, 1982
- Hill, A. (ed.) Data: Directions in Art, Theory and Aesthetics, London: Faber, 1968
- Hillman, D. and D. Gibbs Century Makers: One Hundred Clever Things We Take For Granted Which Have Changed Our Lives Over the Last One Hundred Years, London: Weidenfeld & Nicolson, 1998
- Jim Dine Complete Graphics, London: Petersburg Press, 1970
- Kinetics, London: Hayward Gallery, 1970
- Livingstone, M. (ed.) Pop Art, London: Royal Academy of Arts, 1991
- Martin Creed Works, Southampton: Southampton Art Gallery, 2000
- The Mechanised Image: an Historical Perspective on 20th Century Prints, London: Arts Council of Great Britain, 1978
- Miller, D. A Theory of Shopping, New York: Cornell University Press, 1998
- Moholy-Nagy, L. 'The Naive Desire for the Unique', Art and Artists, 4, June 3, 1969, p30.
- Mumford, L. Art and Technics, London: Oxford University Press, 1952
- Musgrave, D. 'Multiplicities', Art Monthly, 228, July – August, 1999, pp52 – 3.
- Nesbit, M. 'Ready-Made Originals: The Duchamp Model', October, 37, Summer, 1986, pp53 – 64.
- Palmer, J. 'Go Forth and Multiply', The Independent Review, 21 April, 1999, p10.

- Petroski, H. *The Evolution of Useful Things*, New York: Knopf, 1992
- Read, H. and L. Martin, Gabo: *Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*, London: Lund Humphries, 1957
- Rolo, J. and I. Hunt (ed.) *Book Works: A Partial History and Sourcebook*, London: Book Works, 1996
- Ruhé, H. *Multiples, et cetera*, Amsterdam: Tuja Books, 1991
- Schultz, D. 'Home Furnishings', *Art Monthly*, 233, February, 2000, pp40 – 1.
- Spencer, C. 'The Life and Death of the Multiple', *Studio International*, 186, 958, September, 1973, p93.
- Stein, D. 'The Multiple Multiples', *Art News*, May, 1994, pp85 – 6.
- Stewart, S. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, N. C.; London: Duke University Press, 1993.
- Tancock, J. R. (ed.) *Multiples: the First Decade*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1971.
- The Uncanny, Arnhem: Gemeentemuseum, 1993.
- Walker, J. *Cross-overs: Art into Pop/Pop into Art*, London; New York: Methuen, 1987.
- Weitman, W. *Pop Impressions Europe/USA: Prints and Multiples from the Museum of Modern Art*, New York: Museum of Modern Art, 1999.
- Williamson, J. *Decoding Advertisements*, London: Marion Boyars, 1978.
- Worsley, P. *The Trumpet Shall Sound: a Study of 'Cargo' Cults in Melanesia*, London: Paladin, 1970.
- Wye, D. and S. Tallman Parkett: *Collaborations & Editions since 1984*, Zurich: Parkett, 2001.
- Zweiniger-Bargielowska, I. *Austerity in Britain: Rationing, Controls, and Consumption, 1939 – 1955*, Oxford: Oxford University Press, 2000.

Suzana Milevska

MULTIPLICATION – THE MACEDONIAN WAY

Starting from the position that there is no singular definition of the multiplied object – multiple, the participants of the exhibition *Multiplication – The Macedonian Way* attempt to individual interpretation of this particular medium. The British Council touring exhibition of artists' multiples by contemporary British artists was a direct provocation for a kind of questioning of the differences in the cultural, economic and social context that result in various kinds of multiplications.

Along each attempt for defining of the medium of multiple the banal question for the necessary number of copies in order to name an art work *multiple* pops up. As in the case of 'one-off multiple' or *unique multiple* – the oxymoronic term of the British artists Bob and Roberta Smith (actually a multiplied pseudonym of the artist Patrick Brell) in many of the exhibited art works within the context of this exhibition the borders of the definition of the medium have been expanded under the influence of the contextual and culturally specific approach towards the medium. Irony and critique of the consumer society and its cult for production/reproduction, the fanaticism in adoration of the original, as well as other cultural phenomena are also directly related to this art medium.

In several previous occasions within the solo and group projects of the Open Graphic Art Studio (e.g. *Graphic Experiment*

1 -2, 1997/2000) the reflections of the problem of relation between original and copy, reproduction, copyright etc, particularly within the medium of printing, were present through different art works when the artists were not only expanding the field of printing but also applied the *multiple* as a possibility for linking the principles of printing to the more contemporary media such as ready-made, photography, installation, video-art, etc.

Common to almost all artists and projects from this exhibition is the re-thinking of the differences between the perfectly and industrially produced object, which application in art context is known as *ready-made*, and the art multiplication that although based on similar postulates, gives way to more possibilities of interpretation of the mere act of serial reproduction.

The pre-existing interest for the relation between the singular art act and the reproduction or multiplication as contradiction to the uniqueness of the art work and determined critical approach towards the medium is evident among the invited artists.

For •aneta Vangeli this interest is present in her very first installations, starting with her complex investigations of the theological conception of the production of sacral multiple – the icon, as one of the basic principles of Byzantine art, but also with exhibiting of the ‘original’ multiple from the Klaus Steck’s edition of Joseph Beuys’s multiples (*Home Video*, 1995). The border between *ready-made* and multiples is not empha-

sized in Vangeli's work, mostly because, as is the case with other media as well, she constantly re-defines their function, e.g. in *Adam and Eve*, 2004.

In the works by Hristina Ivanoska and Yane Čalovski the multiple appears in several different levels: as a prototype (mutual project: *The Blanket for Fun and Emergency*, 2001 or in the for homeless from Ivanoska's series of drawings *Homelessness as Home*, 2002), in series of several copies, but also in large editions (the publication for their collaborative project *Spiral Trip*, 2003 or Čalovski's concept for the art archive *Revolver's* pilot magazine *D*, 2004). The critical approach and subtle irony directed towards the multiple in these projects, especially when having on mind the ones aimed to homeless that can hardly be imagined as common consumers.

The limited edition of ten copies of the comic strip *Non-identified* by Aleksandar Stankoski was published independently in 2000. It was a direct result of the resistance of the artist towards the art institutions and publishers that get involved in the process of multiplication of art works with various interests that often differ from the interests of the artists themselves. The multiplication of several different maps in which Macedonia was included in the borders of different states from *The Portrait of the Citizen of F.Y.R.O.M.*, 1998 (with B. Srakanjac) was also an ironic application of multiple. In the art works by Slavica Janešlieva this medium is usually used as a metaphor for the human reproduction (*Genealogical Tree*, 1997), control over time, repetition and procesual differences

(e.g. for the ritual of celebrating the birthday in *T-shirt Diary*, 2000), but also as a warning for the limits and passing of life and objects (*Fragility of Life*, 2003). For Dijana Tomic – Radevska (that in parallel to her printing activities turned her prints to limited editions of carpets – multiples) multiplication is linked to the process of reproduction of memories. By using old photographs she activates the memory and thus the memories/souvenirs become multiplies that are never identical.

A very complex cultural and political critique of the non-repetitiveness of the perfect ready-made in the conditions of transition was the basis fundamental for the Igor Toševski's project *Dossier' 96*, 1997. Out of that project derived the work *Not-ready-made*, 2004 that in a way calls for a questioning of the logic of multiple in the local context when the results of production and reproduction in the conditions of problematic processes of privatization and shift in the ownership of means of production and labour power and labour relations necessary reflect on the process of production of art work and on the position towards its multiplication. Finally, Ana Stojkovic with her digital records from the project paranoia@soros.org.mk registers, but also criticize the unlimited power for multiplication and distribution of information with internet, more precisely warns to the enormous possibilities for its abuse, e.g. for surveillance, with which the multiplication as a basic principle of the virtual medium can turn against its own positive direction towards free flux of information.



MULTIPLICATION