

**ХЕРМАН ПИЦ
HERMANN PITZ**

MARTIN HONERT

МАРТИН ХОНЕРТ

**THOMAS SCHÜTTE
ТОМАС ШИТЕ**

GEORG HEROLD

ГЕОРГ ХЕРОЛД

REINHARD MUCHA

**РАЈНХАРД МУХА
ОЛАФ МЕТЦЕЛ
OLAF METZEL**

**ГРАД - ЗЕМЈА - РЕКА
STADT-LAND-FLUSS**

Музеј на современата уметност
февруари / март 2003
Museum of Contemporary Art
February / March 2003

Рајнхард Муха

Рајнхард Муха

Роден 1950 во Диселдорф.

Живее и работи во Диселдорф.

1. Лампа, 1981, штоф за светилки, кабел, штекер, 84x84x24см.
2. Biblis, 1993, мадрац (волна, дрво, метал), 130x178x47см
- 3-12. Стопанско чудо (To the People of Pittsburgh), 1991, 16 тркалезни елементи од стакло од кои 15 елементи се поставени содржат по една страница од книга, две стаклени шајбни, алуминиум, филц, лак, држачи за стакло (метални), а еден елемент се состои од две стаклени шајбни, алуминиум, филц, лак, држачи за стакло (метални), секој елемент 38 см во радиус
13. Ерфурт, 1996, дрво, филц, алуминиум, стакло, лак, челик, држач за стакло, 92.6x198x26см

Чекањето односно паузите, фазите на празен ѓд, меѓупростори на илузионистичкото, фиктивното и визионерското збиднување е она што ги мотивираше набљудувањата и искуствата на Муха; она што е неконкретно, неименувано, заборавено, скриено. Оној содржински празен стадиум, оној жив вакуум, онаа обвивка на времето, просторот и нештата, Муха го одбира како производно поле и резонантно тло за сопствената уметничка работа. Станува збор за работа во сосема конкретна смисла; се работи за духовно и емоционално, лично и колективно обезбедување на егзистенцијата, мотивирано од бесфункционалноста на нештата и нивните поврзаности, односи, врски. Таму не постои ниту слика, ниту идол, ниту отсликување, ниту идеално претставување. Можеби звучи парадоксално: на уметнички начин Муха реализира и конкретизира една неконкретна, реална состојба, една сегашност отворена кон сите страни и правци, кон временските и локалните димензии - горе и доле, тука и таму, напред и назад, некогаш и сега, една ситуација на минлив застој каде предметите го чекаат своето будење, своето дешифрирање. Мисловните комплекси и нивоата на значење на нештата ја креираат драматургијата на уметникот, тој со нив инсценира непресметлива, скршена реалност. Нештата претставуваат идеен и материјален, конкретен и фиктивен, реален и иреален инструментариум на преобразба; реалноста и уметноста, како квази-синоними на меѓусебното преплетување, израснуваат во монтирана илузија т.е. визија на хаотичен ред, несигурна непродорност и нестабилна носивост.

Станува збор за надворешната појава на нештата, очигледноста и сјајот кои се скриени во егзистенцијата на местата, просториите и ситуациите. Театарот, сцената и кулисите се за Муха метафорични полиња каде што меѓусебно се координираат суштинските комплекси, каде што заднините на фиктивни, илузионистички и реални настани можат да се повикаат назад во индивидуалното и колективното помнење на човекот / на луѓето. Комбинаторската естетика во објектите на Муха, во неговите проекции и инсталации, нивната амбивалентно-фрагилна аура предизвикуваат комплексни физичко-ментални последици. На тој начин се визуализираат фиктивните моменти на дијалогско-дуалистичкиот став наспроти нештата и трансценденталните слоеви на стварноста. Процесот на запазувањето - според она што е конструирано во објектите на Муха - се одвива во поединечни фази: она што поминува да се категоризира (асоцијација, витрина), привременото да се фиксира (сеќавање на крајна станица), неврзаното да се конкретизира (упатување на објект-карактер), да се мумифицира транзитивното движење (простор-беда), да се локализира провизорниот тек на живи - мртви реликти (се тече - наназад). Делото на Муха се претставува како видливо транспортно средство, како скеле со чија помош познатото постојано може да се изградува и отстранува, скриено и шифрирано. Насекаде се присутни транспортните патишта и дестинации и минливата привременост на нивните проектирани цели. Структурата на сцената, формално-содржински потребна и прикриена, во делото на Муха го мобилизира развојот на отворените дејствија, автономијата на играта, просторот, кои функционираат врз основа на сопствените законитости.

Упадот во наивноста можеби е тематизиран преку колективното знаење. Во крајна линија тоа значи: леснотијата се прикажува како експлоатирана, играта како меланхолична, ситуативното празно, перфекцијата делува одбивно, спектарот сив, отсликувањето изобличено, рамнотежата нарушена. На животот и работата, стварноста и уметноста, содржината и формата, скелињата и концептите, се чини, потребна им е поправка, тие се заситени од функциите, стабилизаторите и

Рајнхард Муха, без сомнение, е уметник кој од самојто дејство добива силни впечатливи од непосредното опкружување на најразличните области од секојдневното зајазување: ситанот, улицата, градош, периферијата на градош, а особено сообраќајот и архитектурата во сите нејзини структури и форми па се до конструктивни и организаторски дела. Тој најнапред го изучува занимањето ковач што најверојатно се должи на неговиот посебен интерес за железницата, бидејќи тој постојано размислува како настануваат нештата, со помош на кои средства и врз основа на кои размислувања. Практичната настава во една работилница која, покрај друго, извршува и налози за железницата, изгледа сосема природно му ги открива односите во секојдневието што е поврзано со учење и зајазување во сите насоки. Интензивната ситанот што ја чувствува за железницата личи на онаа која ја чувствува за социјалните системи. Меѓутоа, ова не е ситанот на некој што исклучиво ја владее теоријата, туку на човек-практичар кој ги изведува своите заклучоци од безброј набљудувања и секојдневни искуства. (...) Се има своја смисла, свое значење. Во време на рески промени, губењето на вредностите како и новото вреднување на нештата се проследени со проследен тезис на сеќавањето кој, постојувалки прашања, во себеси зајира. (...)

Применувајќи предметот во своето дело што некаде ги наоѓа, на пример ситан мебел, но и материјали што некаде ги собира или ги куйува (ситолови, скали, цокли), Муха работи на она што самиот го нарекува колективна биографија. Прејознајливојто си го наоѓа своето место, скриеното во личној и колективној домен ситанува очевидно. Кај Муха сеќавањето функционира како имагинарно што не ни ги прикрива ситановностите, туку ние ситануваме свесни за нив.

Жан-Кристоф Аман

(Jean-Christophe Ammann, zit.: Reinhard Mucha, Kasse beim Fahrer, Kunsthalle Bern, 1987)

материјализациите, неединствени се со уметноста на сублимирањето, не се начисто со присутноста на уметничките манифестации. "Мирот" што го сугерираат поврзаноста, наизменичните асоцијации и сплетот на односите меѓу нештата е потиснат од гробната тишина на вкочанетата динамика на иритираното гледање и однесување.

Доверливоста на гледањето како погрешен заклучок: сите работи на Муха се одликуваат со извртувањето на смисловната и функционалната поврзаност - искуствата се превртени наопаку. Со тоа се поврзани и прашањата за опстојувањето, за сигурноста, за стабилноста на презентираниите објекти - тоа се прашања кои што ние секојдневно (само во стварноста, а не во театарот!) ги поврзуваме со логиката и теоријата, со праксата и гаранцијата. По пат на уметнички маневри, Муха го превртува секое прифатливо справување со објектите, го отфрлува и го става на глава, го води ad absurdum и со тоа процесот на доближувањето се доведува во корсокак: крајна станица - нема упатство за режија и употреба за понатамошните постапки, за можни дејствија. Стабилноста на мислењето, гледањето и чувствувањето за себе се запазува како ненормално, станува потреба, повеќедимензионално насочена, иновативна сила. Скелето на искуството е поставено во скриената структура на нештата, погребано е во заборавените англи и шифри, не може да се пронајде. Со тоа делото на Муха исполнува суштинска уметничка максима: неговиот критериум лежи во непровидноста на односите; структурите не сакаат да се вратат во светлото на знаењето, на оној што знае, на толкувањето и значењето, тие во својот дијалогски карактер бараат отворени чувства, физичко-психичко-контемплативно чувство, рефлексот на сопрената моторика како мотор, како поттик и импулс за невообичаени иновации, на пример тие сакаат да ја запазат бесцелноста на движењето или стимулирачката моќ на застојот. Динамиката на движењето лежи во фактот на нејзината истовремена фундаментална и прекршена енергија, во она што истовремено значи материјална и нематеријална структура, во привременоста на неподносливите констелации кои консеквентно се спротиставуваат на замислите и можните навикви во праксата. Концептот, теоријата и мотивацијата на уметникот се составен дел на внатрешната структура на делото: видлив е занаетот, способноста за справување со материјалите, механиката, состојките и нивното невообичаено поврзување. Меѓутоа, овие единствено сигурни, отворено видливи и во полн "сјај" изнесени елементи на работата го отргнуваат вниманието од нивната изгубеност во меѓустадиумот на изградувањето и отстранувањето.

Во делото на Муха се гледа амбивалентно изнесување на факти и вистини. Делото не е адекватно огледало или рефлексја на стварноста, тоа не одговара на "секојдневниот живот", туку живее од силата на "заблудата". Отворањето на внатрешните структури живее од талкањето, од уметничкото безделничење, еден вид меѓу-битисување, каде што специфичните фактори и позиции немаат јасно одредиште, каде што прашањето за вредностите и вреднувањата, за хиерархиите помеѓу животот - мислењето - уметноста не мораат да се собираат и активираат, каде што човекот може да заборава на овие непоправливи системи на неред и ред. Станува збор за човечкото суштество кое е истовремено индивидуално и општествено, каде што поединецот може да се стекне со искуства за сите. Тука се гледа шансата да се открие егзистенцијалното, уметничкото саморазбирање на Муха, неговото авторство за темите "татковина" и некаде, заштита и "бездомност" кои ги поврзува на меланхолично-ироничен, сериозно-ведар и локално-мисловен начин. На екстреман начин Муха ја искористува својата топографска и семејна, социјална и конвенционална провениенција, неговото дело носи јасен печат на хегемонијалната свест на малограѓанските структури и на суштества кои талкаат

Самостојна конструктивен метод,
 реденење куќишта, преврнување,
 употребување на лејлива лента и
 шрафови одговара на начинот како што
 децата работат кога од намештајот си
 градат куќа или брод или пак на
 импровизациите на еден мајстор кога
 треба да се справи со неочекувана
 ситуација. Со сликите како оние на
 авионот, возот или врелешката и по
 принципот на импровизирани
 конструкции, Муха ги буди сеќавањата
 од дејствието - мора да се нагласи дека
 не ситнува збор за индивидуално-
 субјективните, туку колективните
 сеќавања - најголеми традиционалните
 поврзаност во уметноста чии задачи се
 навидум минати. Тој го потврдува
 прекино со традицијата кој,
 почнувајќи од модернијта емфаза за
 новото, е одлика на уметничкото
 творештво, кое не е носталгично
 обоено. Воедно, - прекино со
 традицијата се справува со
 појаснувањето на сеќавањето, кое на
 сегашност и на иднината сака да им
 припише безгранични рационални
 можности.

Преку ваквото помнење од дејствието
 уште еднаш ситнуваат прискитни
 прекрасните концепции за уметноста и
 општеството на една авангарда, која
 денеска и припаѓа на минатото.

Улрих Лок

помеѓу законите, максимите и разноликите мостри на вкусот. Меѓутоа, оваа екстремна поврзаност со "потеклото" - какво и да е - со минатото и историјата, со дадените егзистенцијални основи ги образложува и форсира несигурните фактори во делото на Муха, ги стимулира прекините, противречностите и неуррамнотежености, кои мисловно, физички и статички ги балансира неговите фотографски, скулптурални и инсталативни дела на "артистички" начин. Оттука произлегуваат силните темели на неговите проекти на (драматизирани) нелогичности, населени во внатрешноста на проектите, видливи однадвор, а ја гарантираат заблудата - сопрената дисхармонизирана "убавина": *враќајќи* - постојаната тема во делото на Муха која во себе ги концентрира есенцијалните потенцијали, отклучените и заклучените енергии, кои тестираат секаква носивост и перспектива.

Ламбајта на Муха го прикажува тајното-скришното-таинственото-страшното, а воедно обичното-конзервативното-четириаголното-здодевното. Меѓутоа, каква тензија меѓу овие антиподи: нивната дијалектика делува како електрицитет и ги мобилизира чувствителните движења и мисловната динамика помеѓу крајните точки, а криејќи ја внатрешната скриена структура го електризира спротивното. *Ламбајта* е светло и го избегнува светлото. Таа го осветлува и затемнува или битисувањето, или небитисувањето од гледање, запазување и спознавање: *Ламбајта* е нешто нематеријално, рачно конструирано, нешто непостојно, кое се маневрира себе си - визуелно олабавено и наметливо, уморно и пенетрантно, забравено и стимулирачки - од својата егзистенција во подземјето, во сенката. *Ламбајта* - нејзината минлива, извртлива суштина, нејзиното оживеано битие со татковина никаде и секаде, се "појавува" како метафорично отсликување на уметноста и уметникот. Таа е инкарнација на фазите во празен од, таа стои, виси, лежи насекаде, меѓу се и сешто, таа истовремено е нешто/објект, а сепак ништожна и бесфункционална, нереална и беспредметна. Каде припаѓа *ламбајта*? Во овој случај станува очевидно дека припаѓа во контекстот уметност, област во која може да се сретнат различно конструирани, визуелно артикулирани нивоа на искуството: творечка "ничија земја", едно никаде, што е татковина на тајните и обичните, отворените и скриените елементи.

Тилман Осјерволд

Георг Херолд

Реалноста ја убива уметноста

"Што е реалност? Она во главата или она пред главата? Реалноста ја убива уметноста." "Уметноста" - така сме научиле - секогаш е рефлексивна, интерпретација, продирање во стварноста. Што би значело кога за реверзирањето на оваа "аксиома" (израз за несоборливата точност на еден математички исказ - адресирано до студентот по математика Георг Херолд) би се размислувало на уметничко-филозофски начин? Тоа би ги разбило нашите мисловни шеми, идеи, спознавања и "вистини": реалноста како "производ" на уметноста? "Решавачката точка" при таков сомнителен начин на размислување би била идентитетот на реалноста и уметноста како мисловен производ: светот "пред главата" како светот "во главата". Овде се артикулира реалноста на уметноста, односно уметноста како реалност. Исказот на Херолд во почетокот на овој текст со својата отворена тенденција се чини како израз на апорија, т.е. како признавање на незнаењето, на неспособноста и невозможноста да се реши едно прашање чиј карактер допира области од теоријата на спознавањето, специфичностите на уметноста и животната филозофија. Заклучокот од "реалноста ја убива уметноста" го принудува уметникот на противудар: "уметноста ја убива реалноста". Во неговите "знаци на наредби" - повеќезначни сликовни објекти од 1992 година - се вели (отпечатено со шаблони од велур): "не прави си слика за себе". Ја знаеме оваа господова "наредба" изречена од Мојсеј, а којашто екстремно ескалираше во својата спротивност. Цел бран слики "за господ и светот" се насели во главите, местата, плоштадите, просторите. Но, со самите преводи - во понатамошните верзии од оваа сликовна секвенца - грешката станува се пофатална: "You Should Not Make a Painting by Yourself" или "You Should Not Make a Picture by Your Own". Овде станува збор за дилемата на разбирањето: дали "сликата" е претставување или отсликување или слика или, пак, во крајна линија, стварност која со сопствена одговорност за себе, како знак на една автономна (на пример уметничка) идентичност ги контрира со ударната сила на доказите, општоважечките правила на стварноста? "Quo vadis" - слика? Дали таа, сликата, ќе биде бризантна, експлозивна, уништувачка затоа што креира една самостојна стварност, а со тоа му се спротиставува на аподиктичниот став кој одредува што треба да е стварност, логос, уметност, глава и тело? "Филозофијата постои", е наслов на едно дело на Херолд - слика од рамка и даски. Неговата тема останува: повеќезначната, повеќедимензионална, отворена состојба на стварноста - уметноста. Неговиот метод е: стварноста да не биде вклучена и идејно опслужувана во уметноста. Воочливото авторство на Херолд се претставува како нерамномерно; тој во себе има "multiple" уметности за "multiple" стварности и идеи. Како што "камелеонот" ги менува боите = знаците на реакцијата, покажувајќи ја со тоа својата припадност кон видот.

"А пред времето? Дали и тоа беше време? А времето што не се вика време?" - лајтмотивот на Георг Херолд цели на заменливоста на "сè или ништо", на општото и посебното, на феноменалното и објективното - еден "Circulus vitiosus". Содржинскиот и формалниот репертоар на неговото уметничко творештво се однесува на општите стандарди, на реалностите, кои не опкружуваат, кои се за нас знаци (за квалитетите) со кои живееме, кои ни го даваат својот печат, кои "одлучуваат" за нашето време, кои не инспирираат или сопнуваат. Куќа и урбаност, покуќнина и хигиена на телото, отпадоци и културата на собирање, урнеци и мрежи. Овие форми на "времето" Херолд ги зема од реалните услови: минималистичките конструкции - редукции, варијации, сумирања, повторувања, секвенции, сврзувања, помасовување, поединечнување, полнења, празнења - го напуштаат контекстот на "стварноста" и водат право во "уметноста" на животот. Во овој концепциски склоп, стварноста се покажува како уметност во состојба на возбудлив застој во жив, опасен стадиум на неподнослив мир како феноменална безвременост. Битен

Георг Херолд

Роден 1947 во Јена, поранешна Источна Германија. По краткиот период на математички студии, започнува да студира на ликовна академија, а по пребегувањето во поранешна Западна Германија (во 1973), продолжува да студира најнапред на Академијата за ликовни уметности во Минхен, а потоа на Академијата во Хамбург, кадешто дипломира во 1981 во класата на Ерхард Валтер. Живее и работи во Келн.

1. Планина од кокаин (прототип), 1990, стиропор, хартија, лак, 190x74,5,85cm
2. Одсечи ги нозете и изброј ги годовите, 1991, лиена смола, 71x37x39cm. (црна)
3. Одсечи ги нозете и изброј ги годовите, 1991, лиена смола, 92x34x41 (бела)
4. Без наслов, 1990, кавијар, лак на платно, 280x200cm
5. Мебиус-летви, 1993, летви, шарки, варијабилно 3x4,5x400cm
6. VOID, 1992, дрво, платно, камени тули, епоксидна смола, 190x260cm

формален елемент при тоа е рамнотежата, физичката и менталната неурамнотеженост, лабилната состојба во привремениот "стоп" на објектите. Објектите необезбедено стојат, висат, лежат во "просторот", се чини како да се во поголема опасност од нивниот противник. Немоќни се пред стриктниот анонимитет на местата, пред агесиите, дејствата, ставовите, интересите (незаинтересираноста), кои што би можеле да ја уништат оваа неодредена состојба. Стварноста како уметност: уметноста е стварност - таа е немоќна, таа отепува се и сешто - уметност контра стварноста - стварност контра уметност. Црвени цигли на бело платно и црно кадифе - "VOID": слика на уметноста како стварност на општоста, на одземањето на смислата, наоѓањето на смислата во негацијата, отворениот (мисловен) простор како инспиратор. "Ништо" како "слика" на "сé" - "VOID" - знак дека ништо не се случува, празна, непополнета, неважечка состојба, којашто има за цел визуелно, реално и мисловно ништо да не покажува, ништо да нема, ништо да не дава, ништо да не биде. Оваа лабилна состојба ја отелотворува интенцијата на мисловиниот креативен нов почеток во кој сликата и уметноста - ослободени од вистинските "објекти на страста", од објективизацијата и субјективизацијата на нештата и идеите - презентираат самостојна стварност.

"Дали вкусовите се тајната на уметноста?" Познатото спорно прашање за **"добриот вкус"** не доведува до границите на уметноста и културата. Уметноста како "пренесувач" на одредени вкусови, идеали, романи, чуда? Естетиката како префинетост, консолидација, квалификација, усогласување на хармонија и ред? Херолд со "уметноста" наоѓа елемент на стварноста ("1971 Средба со првата цигла", "1977 Презентација на првата летва"), конструктивен составен дел за "House within His Darkness" (Куќа на светлина 1995) - метафора за спектарот на отпорни зони, спротиставени сили, повеќезначни реалности. Преку "уметноста", естетиката на сублимирањето, т.е. на прочистувањето, "издигнувањето", разубавувањето - на визуелните, менталните и телесните нерви за вкус, со помош на "естетиката на грдото", на случајноста, на интеграцијата на отпад, екскременти и нонсенс е первертирана во уметнички процеси. Преку "Дада", Пјеро Манцони, Клес Олденбург, "Флукус", Јозеф Бојс, Џорџ Брехт, па се до Херолд историјата на уметноста на XX век се сензибилизира во нејзините "екстремитети" и опсесии. Епохалното прашање за времето во рамките на општествената моторика се упатува до категориите за напредок, знаење и моќ, хигиена и вкус, афирмација и консенс, удобност, зависност и прилагодување (масмедиумска индустрија на свеста). Херолд се стекнува со "напредок" - почнувајќи од "пониските" нивоа - во ликовните мисловни процеси за времето, културата, естетиката, вкусот и стварноста со уметност која прашува за општата смисла на некои предмети и нивното различно спознавање. "Материјализмот" на Херолд - неговите материјализации - се прикажуваат како фасади, обвивки, физиономии, гестови, како облекување и преоблекување на мислењето. Неговата работа ја реализира независноста од предметите, естетиката се дешифрира во нејзините традиционални системи, сакајќи да го разбие спознавањето низ предрасуди го расветлува и плагијатите од кој било вид убедливо ги обелоденува. Објектите на Херолд нештата ги гледаат во нова светлина, си освојуваат контекст со сопствени вредности и се всушност во секој облик и поглед идентитет на самите себеси. Тие не прашуваат за ништо и за сé, ја бараат својата "убавина" во просечноста и нивната сензибилност во стадиумот на прилагодувањето. "Уметноста" на Херолд не се истакнува со авторитарни печати, "опомени", со издигнатиот прст на моралот или терапиии. "Mountain of Cocaine", "Mountain of Ashes" и "Empty Mountain" (1990), "белите" и "црните" "Отсечи и ги нозете и изброј ги годовите", освен "Уметничка медицина" се и своевидни "Чуда на природата" (работен наслов на две инсталации во 1995 и 1993). "Во почетокот беше светлото" - гласи поднасловот на инсталацијата "Куќа во мојата /со внатрешна темнина". Логос=светло: Во продолжение на Фаустовиот мисловен синџир за клучниот цитат во историјата на создавањето би можела "светлината" да се појави во дегенерирана форма како "осветлување". Осветлување на нештата, осветлување на сознанијата, осветлување на стварноста - осветлување на мислата/мислата осветлува - осветлување на уметноста/уметноста осветлува. Подметот и предметот, авторот и адресантот во уметничкиот репертоар на Георг Херолд се манифестираат како заменливи, противречни и безмислени "природи".

Олаф Метцел

Уништување - калкулирана форма

Критериум за специфичен "поредок" е пред сè "хармонијата", поим кој во себе ги соединува социјалните, психолошките и естетските рамништа. Хармонијата стои за политичко-општествените вредносни системи од кои се изведуваат регулативи кои дејствуваат и во психолошки области. Во естетско уметничката област хармонијата живее од сопствената противречност, контрадикторност, дисхармонија, динамика, дијалектика, нестабилност и неурамнотеженост. Уметничкото творештво на Метцел во себе не крие никаква тенденција за "хармонизирање" на противречностите (Ернст Блох), што е чест ритуал во современото опкружување. Неговата естетска пракса го покажува хиерархискиот комплекс на ред, норма, безбедност и стабилност како фасади за нередот, несигурноста, самоволието и дискрепанцата на силите кои се меѓусебно поврзани и заедно делуваат. Гледајќи ги општествените и урбани фасади и нашиот цивилизаторски систем, овие конфликтни зони и дисонанции секако би биле видливи за "вистинскиот" набљудувач. Во рамките на оваа стварност, уметничката енергија на Метцел ескалира како експлозивна материја која се чувствува во урбаните средини исполнети со тензии и е мотивирана од современата реалност, онаму каде што се тематизира јавноста, времето, процесот, работата, потрагата по ориентација. Скулптурите откриваат скриени и потиснати потенцијали, се артикулираат преку автентични, амбивалентни зони на формално-содржински изразни средства кои дестабилизираат утврдени поредоци и - деформирано ги рефлектираат во општеството, јавноста, урбаните средини и современото. Скулптуралното дело на Метцел е место каде што избива колизија и конфронтација на противречна заинтересираност за стварноста, естетиката, производството и работата. Со своето дело тој ни го прикажува она што нам ни е вообичаено како непредвидливо, невообичаено, двосмислено.

Олаф Метцел

Роден 1952 во Берлин. Студира и магистрира 1977 на Слободниот универзитет во Берлин и на Високата уметничка школа во Берлин. Живее и работи во Минхен.

1. Наумбуршкиот западен кораб, 1986/94, камен гус, 73x110x70см
2. Наумбуршкиот западен кораб, 1994, туш, креда, акварел/транспарентна хартија, 24x32,5 см.
3. Источен портал (Мојсеј), 1994, камен гус, 88x87,5x10 см
4. Источен портал (Давид и Саул), 1994, камен гус, 86x86,5x9 см
5. Источен портал (Каин и Авел), 1994, камен гус, 86x86x12 см
6. Источен портал (Абрахам), 1994, камен гус, 86,5x86x9 см
7. Јазли, 1990, маслен молив на хартија (боена копија), 29,7x21 см
8. Јазли, 1990, креди во боја, акварел на транспарентна хартија, 61x43см
9. Модел во јаже, 1993, восок, 67x15x9см
10. Обесени, 1993, мешана техника на хартија
11. Хабитат, 1989, молив, туш, акварел на фотокопија, 29,5x41,6см
12. Здодевно, 1992, туш, мрсни боици, акрилик, масло, сито-печат на хартија, 59x93см
13. Вурфајзен, 1987, јаглен, акварел на хартија, 48,2x25см

Полемиката на Олаф Метцел со во Quattrocento настанатата "Рајска порта" од Лоренцо Гиберти (Источниот портал на Фирентинскиот баптистериум) по содржина и форма се концентрира врз историски комплексни искуства. "Совршеното" се вовлекува во фрагилен процес и мора да се подвргне на процес на преориентирање. На инкарнацијата на "монументализираната" хармонија, поврзана со рецепцијата на флорентинското дело, Метцел го спротиставува "монументот" на деконструкцијата. Неговите релјефи ("Каин и Авел", "Абрахам", "Мојсеј", "Давид и Саул") се цезури во циклично распоредените начини на размислување за смислата на "вистината", отелотворени во митовите и симболите од Стариот завет. Со таа, како нож остра "операција" Метцел внесува измени во камените копии, ги напаѓа, додава или отстранува елементи, атакува. Тој ја вознемирува поврзаноста на прикажаното - неговиот "хармоничен склад". На идеализираното и естетизираното - но постојано и сомнително перципираното "совршенство" - тој му дава кршлива форма, а на "златниот сјај" на релјефот од Гиберти "сива" обоеност - патина на урнатините, на уништувањето. На идеализираната конструктивна композиција и се наложуваат фрагилните тензии на разбрануваната работилница која сепак работи концептуално и прецизно. Токму во овие релјефи допирливо доаѓа до израз примената на ликовниот "експлозив", уништувањето се прикажува како оперативен процес, како ликовен критериум на диспропорционирано прикажување, кое не потпаѓа под илузионистичките копнежи по хармонија: таа се здобива со размерите на ликовното претставување и на амбивалентните сили како во реалните, така и во нереалните области: станува збор за автентично, автономно одредување на местоположбата која функционира по сопствени закони наспроти формално-содржински даденото, кое е дел од утврдените индиции на хармонично животно чувство за постојаноста на вечните вистини и вредности, романтизирано од историјата на културата.

Предочувањето на "убавиот сјај", на "хармоничното", на "доброто, вистинитото, убавото" како елементи на напната динамична противречност е фокусирано на субверзивни ефекти; бидејќи овој процес на стекнување во себе крие ликовни ризици и воедно несигурноста во сопствените "утврдени" искуства. Преориентирањето во рамките на историските примери значи истовремено и празнење од стандардизирани вредности. Четирите релјефи се ослободени од својот контекст - ритуално, топографски и уметничко-историски: "Источната порта" овде и денес добива новоориентирана димензија на историско усидрување, естетско запазување и ликовна ритмика.

Делото на Олаф Метцел се однесува на кулминациите, на метрополистичкото, "мултикултурното", противречно-агресивното општество, ова се "места" на историски и современи настани. Овие "места" се содржина, носител на формата, адресат и центар на комуникацијата. Инсталациите на Метцел во јавниот простор го тематизираат архитектонскиот простор како духовен, социјален и функционален "простор", тие се конкретизираат и материјализираат директно, на лице место. Неговата уметничка работа отпочнува кај цезурите, на општествените конфликтни зони, онаму каде што интересите, структурите на однесувањето, етичките и естетските "навики" се повеќе се оддалечуваат едни од други. Контекстот на секојдневната култура делува преку "банални" аксесориуми, индустриските функции се прикажуваат со помош на технолошко-пластичен "мебел", клаустрофобичните мании се трансферираат во "теснотијата" на скулптуралното згуснување, брзиот начин на живеење е трансфериран во привременоста на темпоралните односи кои ја релативизираат "трајноста" на уметничкиот карактер. Скулптуралните *environments* на Метцел немаат преносна цел и во нив содржаната привременост трае со својата скулптурска концепција. Повеќеслојниот уметнички спектар во кој цртежите имаат карактер на рефлексивност, придружба и нацрт, се однесува на кршливата амбивалентност меѓу еуфоријата и распадот, оптимизмот и колапсот. Скулптурите прикажуваат како се распаѓаат целини во поединечни делови асоцирајќи на отпад, старудии, врзопи. На начин како да гради "споменик", Метцел ја манифестира фрагилноста на нашите идеолошки "монументи". Неговите скулптури го контркартираат "споменикот" како скулптурален противсвет каде што апокалиптичкото *recycling* станува скулптура: скулптура која ја проширува уметноста по пат на пренесување на искуства. За Метцел не постојат вонуметнички области. Уметноста ја иновира својата изразна моќ кон внатре и надвор во конфронтација со "светот", со надворешниот и внатрешниот свет во најширока и најтесна смисла; таа веќе одговара во процесот на отфрлувањето, на упадот, на цезурата, на уметничката инвазија во центарот на урбаната реалност. Јазлите на Метцел создаваат формално-содржинска метафора за лавиринтската непродорност, за нерешените отворени комплексни состојби. Цртежите на Метцел го прикажуваат "јазолот" како амбивалентна, варијабилна, функционална творба, која во себе соединува (уметничка) дарба и цврстина и која во рамките на хетерогените области провизорно спојува. Веселото, игриво кокетирање со јазлите паѓа во бесилката; нејзината естетска "убавина" стои во силна противречност со нејзината функција. Деформирање и предимензионирање на јазлите во скулптуралните објекти (од восок или бронза) ја форсираат и потенцираат "изразната моќ" на јазлите, петлите и венците. Нивната декоративна, едноставна и хармонична орнаментика се распаѓа. Цртежите на Метцел ги прикажуваат гестикуллативните манипулации на "вистинските" форми со можните јазли - преку провизорниот карактер на нацртот во сомнителниот став на рутинираната формализација. "Безграничноста" во "уметноста на преобразување" на јазлите (инсталацијата "Река без брег", Хамбург 1994 г.) тангира замисливи области на применување и работа. Веќе материјализирани во скулптурална форма, јазлите,

петлите и венците ја откриваат повеќезначноста на реалните и надреалните односи: испреплетување на самите во себе - во контекст на нетранспарентност на односите - и покрај логиката во нивното ликовно-техничко обликување. "Со цел да се прекине правилноста на декорацијата, јажињата делумно се преплетуваат и се врзуваат во јазли" - пишува Метцел (Берлин 1995) за својот проект "Венец" (Арко да Руа Аугуста, Лисабон, бронза 1994). Интелектуалната уметност што ги создава најразличните форми на јазлите е придружена со иронично-скептички нијанси: асоцијации поврзани со јазол и јаже, а со цел тие - некаде - да висат на меко-тврдите, тешко-лесните бесилки : бесцелност, неработливост, неборбеност, невременост, бесконечност, безуметност, здодевност . . .

"Што значи овде Германија?" - е наслов на еден нацрт-проект (размер 1:10) од 1987 година. Провениенцијата, потеклото, местоположбата се битни критериуми за делото на Метцел: "Ја обработувам дури и мојата сопствена историја" - вели во едно интервју ("die tageszeitung", Берлин, 29.8.1990; Берлин 1995). Овде мисли Метцел на една "Германија" која - како што тој ја доживеа во осумдесетите години во Берлин - поради својата поделеност беше проблематизирана и којашто во својата метрополистичка ескалација произведуваше бризантни ексцесивни тензии во "урбаната реалност". Амбивалентноста на структурите на потеклото значајно ја мотивираше работата на Метцел: уште во неговите порани проекти поврзани со одредени места ("Landsberger Strasse 193 (B2)", 1982, "Türkenwohnung Abstand halten 12.000,-DM VB", 1982, "Stammheim", 1984), Метцел се обидува уметнички да го конкретизира она што е комплексно-содржински дадено а притоа да изнајде форми на претставување кои директно и физички го материјализираат секојдневниот спектрум. При тоа Метцел не ја користи методата на создавање конфронтации по пат на "ready mades", туку ги фингира нештата од секојдневието, на пр. улични препреки, канти за ѓубре, бетонски елементи и ги поставува во просторот како скулптурално новодимензиониран урбан "мебел" ("секундарни архитетури"), како уметнички автономни "урбани реалности". "Со скулптурата "настанува" една ситуација која е окарактеризирана преку прекршување и проекција во просторот" (Олаф Метцел, Берлин 1995). "Прекршување и проекција" се суштински формални, композиторски принципи на неговите скулптурални идеи. Вертикали, спирали, хоризонтални, продирања, дијагонали: творбите во вид на кула, моделите налик на споменици, со сила ги отвораат јасните еднозначни односи во формален и содржински поглед; агресивните елементи се сензибилизираат, единечното се врзува во голем обем, цели комплекси се растуруени. Невообичаено конципираниот "ред" на реалните области значи ревизија, нова проекција на меѓусебната поврзаност меѓу елементите. Скулптурите само на прв поглед сугерираат ситуационистички процес на настанување, се додека прецизно испланираната проекција не дојде до израз. Метцел своите скулптури ги развива во својот уметнички "лабораториум", во својата интерна работилница, во својот - како што вели тој - "Living Context", каде што во моделите и скиците тежнее како "инсталатор" да го разубави процесот на обликувањето. Поаѓајќи од тоа дека во нашето општество структурите на личното и уметничкото потекло по правило се засноваат на надворешно усмерување, управување и оттуѓување, Метцел по сопствена одговорност контрира со уметнички максими кои создаваат конфронтации. Тој самиот се справува со оваа полемика ризикувајќи антипатии, аверзии и агресии кои, од своја страна, имаат удел во креирањето на општествено-урбанистичкото усидрување на своите дела.

Скулптурата "Наумбуршкиот западен кораб", Олаф Метцел ја конципираше по повод актуелното предочување на еден историски натежнат *topos*. Усмерен на "Westchor" ("Западен кораб"), Метцел обликува одговор на фигурите Ута и Екехард

кои биле изработени во средината на 13 -от век за "Ostchor" ("Источен кораб") на Наумбуршката катедрала: симболи за навидум религиозно почитување, уметничко-историски патос, германскиот национален култ (времето на националсоцијализмот), идеолошка преобразба (ГДР). Камениот гус на Метцел од 1994 година е втората обработка на темата после гипсаната скулптура од 1986 година. " Каменот " и во смисла на една наредена манифестација на идејна издржливост срасната со земјата, во скултуралната верзија на Метцел наликува на сив бетон, деградирано од патината на пропаѓањето, кршливо од цивилизациската "ерозија".

Тилман Осјерволд

"На здодевноста месито и е на каучој"

Разговор меѓу Франк Барт и Олаф Метцел, воден на 01.07.1995 и делумно објавен под наслов "Златен заб во сопствените гомненици" („Goldzahn in der eigenen Scheisse", Zitty Nr. 23/95, 88/89)

Ф.Б.

Здодевност е кога не знаеш што да правиш со себе и со светот околу тебе, кога го имаш оловното чувство дека не знаеш како да го отепаш времето. Здодевноста е феномен на неживеаното време.

О.М.

Здодевноста е работен момент. Таа секогаш е дел од работата, а екстремно формулирано, еден правец во уметноста: Помисли само на Минимализмот, што кај многу предизвикува здодевност. Помисли само на Ворхол-филмовите кои траат 24 часа и од кои луѓето бегаат од кината. Ако при убаво време се провозиш низ улиците на Берлин ќе видиш многу луѓе кои потпрени на перниче гледаат низ прозорците. Други седат внатре и гледаат во аквариумот. Други пак одат во зоолошката градина, а ти се прашуваш зошто го прават тоа?

Ф.Б.

Дали ти на здодевноста гледаш како на состојба која може да се опише како време за опуштање?

О.М.

Муза (Muse) или време за опуштање (Muße)?

Ф.Б.

Добра игра на забуна, што во северниот дел на покраината Хесен е наречена консонантска нејаснотија. Јас мислам на времето за опуштање.

О.М.

Во секој случај, време за опуштање. Па нам секој ден ни сервираат огромен број информации. Веќе никој не си го дозволува луксузот времето само да си дојде. Можеш да цапнеш во многу канали и токму во моментот кога еден филм возбудливо ќе се развие може да ти стане здодевен. Во една вечер гледаш веројатно три филмови наеднаш. Помисли само на часовниците од Дали, претставата од исчезнувањето на времето. Тоа

всушност е духовна отсутност. Тоа е слободен простор, а слободните простори денес се многу скапоцени.

Ф.Б.
Кога ти за последен пат се досадуваше?

О.М.
Јас? Ова сега е речиси двоен ефект кој сега го внесувам, тоа е негација на негацијата: ако ја негуваш и култивираш здодевноста, тогаш можеш и да ја избегнеш.

Ф.Б.
Фала му на господ, техниката разви одлично средство против преплавувањето со информации кога го измисли далечинското управување. Кој денес уште гледа телевизија? Ние сите всушност гледаме далечинско управување. На пример осумчасовниот филм "Емпајер" на Ворхол од 1963: филмот ме одушевува, како прво, поради радикалниот исход на обидот еден секојдневен процес да се прикаже како единство на место, време и дејство и сето тоа да има големо влијание. Иако е без монтажа, филмот сугурно не е здодевен. Каква е интенцијата на уметникот што прави таква работа?

О.М.
Или е провокација или незнаење или пак ароганција. Со уметничките промени во меѓувреме, веќе можеш сè да снимаш. А токму тоа Ворхол генијално го покажа. Здодевноста некогаш се јавува заедно со осаменоста. Погледни ја мојата последна покана: седиш на плажа, имаш еден напуштен бар и го гледаш морето, а брановите непрестано доаѓаат. Тоа чувство можеш да го убиеш ако си земеш пијалок, цигара, и ако почнеш да читаш, по можност, добра книга, или да оставиш сето тоа да делува врз тебе. Тоа можеш да го правиш еден час, два часа, цел ден - без ниту еден човек наоколу. Но можеш и мислите да ги оставиш да ти се вртат низ главата, така што воопшто нема да ти стане здодевно ...

Ф.Б.
... какво самозадоволство, еден вид задоволство да бидеш отргнат од сè што е сензационално, да се занимаваш со наједноставните нешта и да согледаш дека наједноставните работи некогаш делуваат многу поинтензивно. Сублимното поместување на нијансите под одредени околности може да биде многу повозбудливо отколку трескавични секвенции.

О.М.
Апропо монотонија. Не залудно Боб Марли и Вејлерс беа нарекувани Боб Марли и Здодевниците, бидејќи и музиката со секогаш истиот непроменет ритам може да стане здодевна. Монотоното и минимализмот создаваат предуслови да и се доближат на друга форма на времето. Исто како и ти кога трчаш по метрото или возот или кога се обидуваш да го стигнеш авионот - тоа измачува, а кој сака сам да се измачува, тогаш подобро е да измачуваш други. Постои причина зошто нештата се случуваат. Сигурно не е само чистотата на уметноста. Зошто се уништуваат телефонски говорници? Луѓето што тоа го прават или имале некој лош разговор, што е тешко веројатно, или се досадувале. Накусо формулирано: ако нема досада, нема ни агресија.

Ф.Б.
Нее, нее. Ако во Росток или во Солинген некои неоптавци го истураат бесот врз своите сограѓани во форма на германската мешавина од плачливост и бруталност, под изговор дека им се одземени нивните клубови и дека се досадуваат,...

О.М.
... ќе повторам уште еднаш поточно: здодевноста мора да постои бидејќи во спротивно медиумската програма не би функционирала. Доколку здодевноста се користи позитивно или креативно, или ако се набљудува како креативен момент во себе, тогаш не ти се потребни веќе другите нешта.

Ф.Б.
Значи шетањето по линијата на водата на плажата со денови при што ништо друго не работиш освен да бидеш ти самиот и да посматраш како времето се губи: тоа е спротивно од здодевноста! Иако таму ништо не правиш, токму тоа е она што те тера кон нови дејства, кон дејствување, а ако тоа чувство одвреме-навреме не го добиеш, тогаш ионака некогаш веројатно ќе умреш од стрес. Под здодевност јас, наспроти ова, подразбирам состојба на болен празен ѓд, здодевноста е всушност секогаш нешто наметнато. Затоа може да се случи и делото на некој уметник кај мене да предизвика здодевност. Но, и покрај тоа, главата ја давам дека нама уметник кој при работењето, при создавањето на едно

дело, без разлика за какво дело станува збор, чувствува здодевност. Во оној момент кога еден уметник со својата работа предизвикува само здодевност, тогаш токму со еволутивна потреба паѓа во заборав.

О.М.
Тоа е добро кажано. Ние самите веќе не знаеме што е вистинска здодевност...

Ф.Б.
... кинеското измачување со вода.

О.М.
Поубаво е да застанеш и да ја негуваш здодевноста отколку хектички да се впуштиш во денот само затоа што се плашиш од неа.

Ф.Б.
Можеби во тој поглед се уште сум строг протестант, "Негувањето на здодевноста" за мене звучи премногу луксузно.

О.М.
Добро, но дали уметноста била нешто друго?

Ф.Б.
Секако, културата е секогаш луксуз, сфатена во најдобра смисла. Здодевноста како луксуз не значи ништо друго освен резигнација и, во најдобар случај, обид во една непријатна ситуација да си уредиш пријатно катче.

О.М.
Дојди еднаш со мене во Италија!

Ф.Б.
Но тоа не е здодевност, туку, напротив, тоа се најинтензивните моменти што можат да се доживеат.

О.М.
Нели се тоа и најболните моменти од кои се обидуваме да се извлечеме? Затоа и постои проблемот со застојот.

Ф.Б.

Застојот за мене е исклучително непријатна ситуација, ако треба во точно определено време да бидам некаде, тогаш и многу се лутам. Инаку јас уживам во застои. Мислам дека е прекрасно кога сообраќајот на една група обединета во употребата на педалата за гас и се приближува на нултата брзина, тоа е одлично, тоа не е здодевно.

О.М.
Неее, тоа мене ме нервира, бидејќи не сум си го одбрал сам. Јас со задоволство сам си одредувам што ќе правам. Со отворени очи одиме на улица, знаејќи дека ќе бидеме лапнати. Луѓето велат вкусно беше, не беше вкусно, па добро, не беше лошо, можело и подобро - вака се структурирани мострите на однесување. Ти си фрлен назад на сопствените гомненици и во нив мораш да бараш уште и златен заб - замисли си такво нешто!

Ф.Б.
Во право си, но сепак сум скептичен. Знаеш, мислам сиот тој егзистенцијализам...

О.М.
... па ние овде не се шетаме во црна облека.

Ф.Б.
Во Минхен постојат различни форми на црна облека.

О.М.
Кај нас зад аголот живее долгиот Ханс. Тој не нервира, тој е настран. Се облекува во бело и оди бос.

Томас Шите
Планови

"Close your eyes and what you see that is yours". Во своите "скици и раскази" (Диселдорф 1995) Томас Шите "сликовито" интегрира еден текст кој спознавајќи ја уметноста не води на невообичаен пат. "Затвори ги очите и она што го гледаш е твое." Оваа инспирација своето мисловно продолжение го наоѓа во една мисла од Фридрих Хелдерлин: "Слободното користење на сопственото е најтешкото."

Автентичното, изворното, сопственото ја карактеризира уметноста како процес на уверување во идентитетот. Притоа, оттуѓувањето од првобитните начини на гледање на светот е постојана тема на уметничките отсликувања. Подвоеноста на можните начини на гледање може да доведе до консеквентно отфрлување, внатрешниот и надворешниот свет да се осознаат како субјективно-објективни компоненти. Перспективата на Шите цели кон однапред дадено, присилно, научено, проектирано и често користено фиксирање на позицијата; тој ги тематизира дивергентните димензии на односните релации, дијалектичките комплекси на однесувањето, (отворениот) контекстот на места, луѓе, уметност. За Шите ова е "игра" по сопствени правила на која тој ги контрира правилата на нашите шеми на егзистенција, вкус и комуникација: "реалните услови" се внесуваат во нереална, "слободна" случка; таа ја претставува местоположбата од која нештата, индивидуата, стереотипите, кодексите, позициите, активностите се спознаваат (би можеле да се спознаваат) во прашално-сомнителна автономија.

Од внатрешниот конфликт помеѓу идентитетот и интуицијата, автономијата и подреденоста, продуктивноста и стагнацијата, Шите ги мотивира своите уметнички перспективи. Во рамките на драматуршки инсценирани сценарија мисловните модели и моделните функции, егзистенцијата и контекстот, архитектурата и урбаноста се подредуваат едни наспроти други во "перспективи на значењето". Перспективни рамништа: поглед одозгора, хоризонтален поглед и поглед одоздола - подни перспективи, птичји перспективи и перспективи од соништата - сите пренесуваат содржински меѓусебно кореспондирачки начини на гледање; секоја од нив провоцира иновативна димензионалност на меѓусебните тежишта. Плановите, просториите, моделите, "луѓето", неговите новосоздадени контекст-егзистенции се презентираат како во временски застој. Аналогиите и алегиите на постоењето, набљудувањето, однесувањето и делувањето се соочуваат со неочекувани дистанции и невозможна блискост: алпските простори се разбудуваат, правилниците се преобратуваат во спротивното. Активното стагнира, пасивното агитира, воајерот е авторот, авторот (уметникот) се наоѓа пред очите на набљудувачот. "Живите слики" на Шите, плански поставени во вид на кулиса ги отелотворуваат во навидум безживотна состојба наострените позиции на сомнителното, едноставното и сопственото. Нивната инерција излегува од фугите или во статусот на вонвременското: состојба како реликт, маса како празнина, сеќавање како "сон", спознавање како урнатина. Прашално-заклучно тој пишува во своите "Скици и раскази": "Имаше нешто? Имаше уште нешто, што беше тоа, што беше тоа, заборавив."

Уметничкото дело на Шите опфаќа хетерогени медиуми на претставувањето како скулптури, архитектури (моделни, сцени), простории, слики (кулиси), книги, текстови, цртежи (скици и раскази), акварели (нацрти), фотографии. Содржинскиот и формалниот комплекс, репертоарот на мотиви, се однесува на модели на спознавање и размислување, на психолошки, социјални, естетски "рамковни" точки на нашите јавни, урбани, политички простори, во кои припаѓа и дејноста на музејот како посредник. Скулптурата и архитектурата (и во нивното ликовно претставување) добиваат функционално значење кое е намерно позиционирано во јавниот простор.

Томас Шите

Роден 1954 во Олденбург.
Дипломирал 1981 на Академијата за ликовни уметности во Диселдорф во класата на професорите Фриц Швиглер и Герхард Рихтер. Живее и работи во Диселдорф.

1 - 17. План I, II, III, V, VII, VIII, IX, XI, XIII, XV, XVII, XVIII, XX, XXII, XXV, XXVI, XXX, 1981, акрилен лак на мушам

*Јас планирам два
проекти: од една страна
големиа маса, а постоа
големиа пори. Тоа
повторно се стандардни
елементи. Бидејќи тука
станаува збор за сосема
едноставни строги
форми, мислам дека
основниот тип ќе
функционира како нешто
што ќе остане во
сеќавање. Тука се
обидувам да бидам
релативно строг. Моите
нови работи се
релативно разиграни, се
обидувам да бидам
помалку строг. Но она
што е наменето за надвор
мора да има сосема
едноставна строга
форма. Тука е важен секој
детал, важно е да има
материјал. Мојата цел е
во набљудувачот да се
родат слики и тоа сосема
едноставни слики.*

(од: Ulrich Loock, Interview
mit Thomas Schütte,
Düsseldorf, 18.10.1995)

Шите реагира на урбаните структури, на нивната инфраструктура и "уредување", на социокултурната поврзаност и историските рамништа, на општественото опкружување. "Мислам дека вклучувањето на функциите денес за уметникот не е незначајна задача. Концептот за "подобрување на светот" останува интересен" ("внатре и надвор", Томас Шите во разговор со Мартин Хентшел 1980, каталог Томас Шите, Берн 1990). "Уметникот" креира настани, создава места, проектира простори, ја стимулира урбаноста, кодексите на однесување, аспектите на ориентацијата. Во тој контекст, во проектите на Шите "уметникот" се појавува како "општа" категорија, која, како и многу други работи, е стереотипизирана и се обидува да се индивидуализира. Со тоа тој исто така е проблематизиран и "коавтор" на општ сомнеж и отуѓување од автентичноста, оригиналот, сопственото. Можеби е тоа причината за неговото безгрижно ракување со "дилетантски", лаички облици на претставување кои навидум попатно ги маркираат животот, светот и времето во вид на "марионети", "кулиси" и "проспекти" ("плани").

"Јас живеам овде во Германија и стојам зад тоа" (Badische Zeitung, 16.1.1993). "Плановите I-XXX", циклус во седумнаесет тома од 1981 год. (некои позиции останаа слободни), во минималистичка формално-содржинска редуција отсликуваат дизајн, кој во нашиот урбан надворешен свет е одговорен за современите градежни проекти (види "Големиот театар" 1980, "Главен град II" 1984). Шите покажува перспективи, простори, архитектури - градежни облици како модели за шемата размислување-облици- со тенденција за затворање во бункери, со концентрација на црната боја; бојата на жолта фолија асоцира монотона извештаченост на светлото, осветлувањето, светилките, одблесокот, "позадината"; црвените бои асоцираат на клаустрофобични стеснувања на животниот простор и на монолошното размислување. "Плановите" делуваат како алегоричен календар, во навидум лежерен дизајн отсликуваат еден вид "негативна" теорија, која со сила се истерува од корсокакот на едноличноста. И во оваа рана серија на дела, Шите го поткопува перфекционизмот на стајлингот по пат на, навидум, дилетантска редуција на ликовните можности, кои тој ги поврзува со "единствените вредности" и "празните" мешунки на урбанистичката типологија (ставови, имици, клишеа, атрибути). Овој ликовно амбивалентен "гест" кореспондира со, ако смее така да се каже, иронична суровост, сомнителна едноставност, со кубично порамнување, со драматичен застој на тензиите и движењата, кои како опасен "вулкански оган" "светат" во позадината на архитектонските функции. Во "Плановите" на Шите во никој случај не е претставена nihilistичка фатаморгана, неговите слики покажуваат стеснетост (прогледи, пролази, пасажи) - но, нивната перспектива упатува над хоризонтот на нивната присиленост. Некаде таму има уште еден друг свет кој уметникот не го насликува, но сликите го носат во себе на начин што тој енергично се презентира. "А животот си тече ..." така гласи стереотипниот редуциран заклучок ("Стари пријатели", Хамбург 1993) во "Расказот за добра ноќ бр.6" на Томас Шите.

Тилман Осјерволд

Мартин Хонерт

"Засїрашувачки убаво"

Мартин Хонерт

Роден 26. 05. 1953 во Ботроп, Германија. Дипломирал на Академијата за ликовни уметности во Диселдорф. Магистрирал 1985 на истата Академија во класата на проф. Фриц Швеглер. Живее и работи во Диселдорф.

1. Сценски модел за "Летечките соученици", 1995/97, полистирол, епоксидна смола, боено дрво, 400x600x400см (две вратувања 1997)
2. Клукајдрец, 1992, боен полиестер, 195x171x16см (три вратувања)

Сценскиот модел на Летачката училишница од Мартин Хонерт, конципиран во 1995 год. за Германскиот павилјон на Биеналето во Венеција и реализиран во две верзии прикажува конгломерат од фигури и реквизити чија поврзаност се чини јасна само за познавачот на литературниот примерок - романот за млади "Летачката училишница" од Ерих Кестнер објавен 1933 год. "Го гледам она што го знам": Гледачот прашува за поврзаноста со деловите на литературниот примерок, за изведбата и содржинските перспективи на театарската претстава, изведена од учениците во расказот, го набљудува моралниот тенор и воспитувачкиот карактер во него, ја интерпретира рамнотежата меѓу сонот и јавето, копнежот и вистината и ја психологизира, наоѓа историски, антрополошки и егзотични мотиви; тој конечно ја набљудува релацијата помеѓу реалноста и нејзиното отсликување, прашува за значењето и смилата на илустративните "реални" компоненти во уметничко-скулптуралното дело на Мартин Хонерт; формалните критериуми, содржинските тенденции и карактерот на дејствието што се одвива помеѓу сеќавањето, сегашноста и со нив поврзаните релации ориентирани кон иднината стануваат недвосмислено прегледни и разбирливи. Постојат различни одговори, решенија и можности за толкување на овие хетерогени и меѓусебно поврзани комплексни прашања. "Го гледам она што не го знам". Со двосмисленоста настануваат возбудливи, затегнати реакции и рецепции. Одвоени од своите литературни врски, пластичните елементи со отвореноста на својата констелација ја разоткривуваат ликовната комплексност: да се запазува уметничкото онаму каде "решението бидува гатанка". (Мислава е релевантна и за литерарно уметничкиот урнек од Ерих Кестнер чијашто цел, од своја страна, далеку го надминува вообичаеното. Така на пример "загадочно" се вели во "обраќањето" на Св. Петар: Она што не може да се истражува, оставете го неистражено . . . Се однесуваат како да се знаете . . . Минатото остана. Патот ги памети чекорите. Испокинатото останува напишано.) Но, да го оставиме во слики прикажаното, што романот на читателите им го сугерира (а чијашто визуелна слобода и автентичност со повеќе филмувања и онака е веќе заробена, предодредена, прилагодена и воопштена): и покрај обидот за реалистичко прикажување, остануваат (нејасните) слики кои уметникот од некаде ги извлекува, реализира, инсценира и обновува, за потоа да ги избрише во нејасен отворен, фиктивен "сценски модел".

"Сценска" е констелацијата меѓу фигурите и реквизитите, нивното распоредување во рамките на еден "модел", кој посредува помеѓу уметноста и

реалноста. Скулптурите искажуваат реминисценција на делови од реалноста во поедноставна форма - се чини, како од позиција на некој друг или на друга страна, од некое друго време, небаре оттргнато од сегашноста, вратено во минатото. "Сценскиот модел" се гледа во предстадиум, како предзнаење на созревањето и образованието, тој го минува патот во правец на иновативен еманципиран став. Во кругот на однапред, одзади и вкрстено набљудуваната група фигури постојат спротивно поставени констелации: несигурниот, љубопитен, настојчив спој на фигури, кој е секогаш во потрага наспроти повлечената и трпелива група. Петмината момчиња од десно сраснуваат во немирна и револуционерна група која само бавно се движи и менува - скулптурално во застој, фиксирано, успорено (моментна снимка). Личностите носат секојдневна, сиво-зелено-кафено-сина пристојна облека; фронталната фигура, "учителот" се чини неприкладно костимирана и отуѓена во некоја посебна улога - прашален лик, навидум несмасен и поместен во преден план: момчето во заднината носи фотокамера, која најнапред пасивно ја држи; "динамичниот" правец на движење, што се ориентира кон лево содржи три средишни фигури во "сценски извежбана", возбудена и заедничка гестикулација (раце, дланки, погледи). Трите фигури од левата група делуваат самостојно, чудесно и мудро, како да доаѓаат од друг свет - со рацете, дланките и погледите внимателно очекувајќи и слушајќи ја групата од десната страна: костимирани се во светли, свети наметки; (доколку се знае) "женски фараон" (како божји чувар на храмот?), Св. Петар (со клучот кон "спознавањето и вистината"?) како и (босо) девојче во син фустан, кое при чинот на поздравувањето ја симнува својата перика. И покрај тоа што се открива дека девојчето е всушност момче, ликот до крај останува феминизиран. Наспроти младешкиот нагон за побрзо созревање што доаѓа од десно, тој до крај е детинест, беспомошен, срамежлив, наивен и мирен. Сценариото "поставува" два света - конфронтирани, а сепак меѓусебно поврзани, како во сплет на прашања и одговори: но кои прашања и кои одговори? На кои содржини - гледано во целост и детално - на кои врски и значења укажуваат фигурите преку себе? Каде среќаваме надредени и подредени фактори, во кои елементи на сликарскиот јазик се исполнува скулптуралниот објект?

Кон напред насочениот, очигледниот, "чесниот" нагон за движење кореспондира/се судира со "уштирканата", кон назад насочена "возвишеност", "секојдневието" со "празничното", сенката со светлината, сивилото со разнобојноста - во рамките на привремениот простор

што јасно се спознава, што е уметнички-фиктивен и перспективно "разголен".

"Сценската кулиса": вулкан и египетски храм, на сидот попатно поставени релјефи кои делуваат "рамнодушно", како небаре да не припаѓаат на оваа наредена група дијагонално и во сценска перспектива. Сепак се распознава режија: уметничките набори на "минијатуризираниот" вулкан - и вкочанетото движење на лавата (како од картон) и кореспонденцијата на боите го отсликуваат немирот на дејствувачката група од десната страна. "Наддимензионалните" камени блокови на "минијатуризираниот" египетски храм - влез во храмот со одзади видлива пирамида (како од картон) - ја зацврстуваат и стабилизираат групата на левата страна. Пирамидата и вулканот се странично, односно одозгора отворени: во "природни" и "свети", ситуативни и историски длабочини на несигурноста (небезбедноста), необјаснивоста. Факт е дека една наспроти друга стојат една природна и една вештачка "форма", еден органски создаден конус и една геометриски изградена и структурирана пирамида: обете во реалноста "гигантски", а тука, во скулптуралното претставување, мали и незначителни: во реалноста таинствени, непресметливи и статични, а тука во "сценскиот модел" - банални и симплифицирани до картонски кулиси кои лесно се поместуваат. Уште подалеку на периферијата на ова сценарио на директни и индиректни односи - се прикажува поларната мечка, чија топографска провениенција е прикажана преку воздушната снимка од северниот пол (како да е исечена од школски атлас): со карактеристични движења мечката минува покрај овој минијатуризиран сегмент од земјината топка.

Анимирајќи во нејзината панаѓурска, театарска костимографија, "животинската" енергија "глуми"; погледот и движењето кои своите безопасни канџии ги подаваат кон фиктивната публика, се прикажуваат во стадиум на тромаво-неподвижна извештаченост. Над сè, изгледа и подеднакво неучествувајќи во дејството: оној аеродинамичен, воздушно-сребрен, наддимензионално моќен авион излетува од една незнаена, безгранична длабочина (безпросторност), чија перспективна поставеност речиси кореспондира со онаа на мечката - во спротивност со движечките мотиви на групите фигури (како во "класичните" композиции слики). Повеќе или помалку во себе изолираните позиции на поединечните делови се во рамките на сценариото поместени во близина или оддалечени на дистанца. Првобитните врски на една приказна што целосно го мотивира и мобилизира сценариото се раздвојуваат; моментите што се активираат еден со друг се јавуваат

поделени, правците во формата и содржината што се однесуваат еден на друг се дивергираат; логиката, смислата и контекстот се губат во изолирани, беспросторни позиции.

"Во сценскиот модел" доаѓа до пресврт, до трансформација на односите, претставите, сеќавањата во фиктивно непознато поле, во кое реалните димензии и аспектите на значењата се менуваат. Во таа смисла и поимот "модел" или "во вид на модел" се употребува за уметноста на Мартин Хонерт, за уметничкото дело насочено кон отворените, небезбедните и повеќедимензионалните нивоа: придавката "сценски", додадена на делото, ја сугерира уметничката "моќ" за манипулација на односите и наизменичните дејства. Во "сценскиот модел" воспитните "очила" се примат за "кусогледото" знаење, за мистично оптоварените култури, за вклучените "слики" кои ги зголемуваат или намалуваат содржината и формата, значењето и мерката и кои уметничко-концепционалниот критериум за конгруенција меѓу формата и содржината се обидуваат површно, а не субстанцијално да ја решат. Овие критериуми на стварноста, на реалното, постоечкото, објективното, на она што може да се доживее и искуси се демонстративни димензии. Со вештачки "одиграната" сегашност се искристализира една иновативна карактеристика на подразбирливото, кое во рамките на скулптуралната инсценација креира нови карактери кои, како што покажува пластичноста во нејзината отворена, комплексна констелација, одново се ориентираат.

"Сомнителна" редувантност: "враќањето на нееднаквото" од стереотипизацијата на "реторти": овојпат не само релативирајќи го она што се однесува на содржината и формата, претставеното и претставата, туку и во него содржаното уметничко битие. Уметноста како артикулирана немост, како "пасивно" креиран процес, како навидум испразнета програматика, задржана процедура: молк и застој како израз на сопрено движење, вкочанетост. Товарот и тежината исчезнуваат, сегашноста делува сомнително и неуррамнотежено, "точното" е "погрешно", вистинското невистинско, старото ново, и сето повторно наопаку. Во инсценацијата на Мартин Хонерт ние ја доживуваме непостојаноста на реалното, неодржливоста на една "уметност" на колебање. Сфаќањата за уметноста дека е "пристојна" и "конзервативна" кокетираат со трауматично чувство на добро здравје; "драгата" уметност се костимира во маски и модели, се обвива во метафората на драмата и на играчката, но, во реалноста, не му се предава на "игривото" при

усвојувањето и креирањето на стварноста. Таа му контрира на наивно-едноставното, на безгрижно-непосредното со "благуњава" меланхолија, нејзините навидум театрални пози ги контеркарираат елементите на добро обликуваните сеќавања и чувства со "отровот" на незначајноста, со потресната нормалност. "Го гледам она што го гледам": Неповрзаноста помеѓу луѓето, времињата, местата, уметноста и животот: "Застрашувачки убаво".

Не постои директен афинитет помеѓу авионот, "птицата" во "сценскиот модел" и единечната скулптура на една машка "свезда". Она што ги поврзува двата релјефи се меѓусебно доближувачките надворешни димензии; тие се соединуваат во нивниот "формат" преку уметничкиот приказ - како резултат на сугестивни манипулации. Авионот - кој со детски очи виден - се доживува како наддимензионално голем, онаа "моќна" машина на "воздухот" се намалува и исчезнува во просторната далечина; и претворен во "мал формат" и како играчка повторно се доближува. Дистанцата и присутноста се преплетуваат. Покрај "инфантилизираната" застареност", Хонерт авионот повторно го враќа во сеќавањето во димензија "полна со енергија": сиво-сребрената боја - боја на напредната елеганција и аеродинамичност зрачи посилно од малку "несмасната" пластична творба. На кој начин кореспондираат природност- извештаченост-живост-уметност во скулптурата на "птицата"? Оваа птица која мирољубиво црцори во градината, во наддимензионалниот виден релјеф се прикажува реална и надмоќна: неподвижна "слика", инкарнација на една грандиозна, фасцинантна и истовремено "крута" појава со егзотична убавина што влева респект, со дијаболична возвишеност, со животинска "големина". Малата, поетски упростената и секојдневно присутната и забележана (или и не?) домашна птица од народните песни во скулптурата на Хонерт станува сензација, елементарно непосредно пред нашите очи поставен, а сепак далечен предизвик - далеку од игриво-играното поедноставување: во вид на споменик, едно обоено чудо (уметничка алегорична, метафорична за уметникот Мартин Хонерт?) "Птицата" придонесува за заборав на скулптуралниот творечки процес: мануелно моделирање (глина) - лиење (индустриски материјал) - бојосување (акрилни и маслени бои). "Птицата" сама (себе) се претставува; таа егзистира, како лексичка икона таа лебди "во" сидот. Сосема спротивно на тоа делуваат авионот, фигурите и кулисите во "Летечката училишница" - "играјќи" движење и можност за поместување како

поставени и бојосани (полистирол, епоксидна смола, боја на дрво): ја согледуваме реконструкцијата на сцената; кулиското сликарство на театарот (Мартин сценографот, "уметникот" во романот на Кестнер, што го носи истото име како Мартин Хонерт: "тој застрашувачки убаво ја нацрта планината што плука оган на голем картон") (се) потсетува на стари играчки, на плитки фигури од лим; при набљудувањето од поодблизу можат да се препознаат двострано релјефираните лимени фигури кои во средината имаат жлеб и кои се лакирани и печатени и поставени на плочи. (За бојосувањето на фигурите и кулисите може да биде интересно и уметничко-историско искуство: композицијата бои на средновековните скулптури ги карактеризираат фигурите и нивните аксесориуми, но во пластична смисла - не ги обликуваат значително.) Во "сценскиот модел" и во "птицата" станува видлив дијапазонот помеѓу бледоста на боите и самоуверената, енергична масивност. "Птицата" ја покажува својата градба (*сѝнас*) и нејзините перја во фасцинантни, светликави нијанси на бои: изобилието на боите во и на црното; "сценскиот модел" ја симплифицира патината на "приказната", при што сребреникавиот тридимензионален "цртеж" на авионот ("надлетувач") кој мами со светлината и модерниот дизајн и кој надалеку ги надигрува симплифицирано делувачките бои на фигурите и кулисите. (Скиците за скулптурите и скулптуралните елементи, како што ги покажува едицијата од ласерски отпечатоци од 1994, го нагласуваат овој трпеливо, манипулативно, "уметничко", детално и свесно нијансиран концепт на форма и боја.) Тенденцијата за поедноставување и банализирање е комбинирана со спретност и снаодливост; разбирањето за инфантилизацијата се преточува во перфекција. Хонерт на скулптурата и ја дава нејзината незаменлива карактеристика во областа помеѓу доживеаните, врежаните, инфилтрираните појави и сликите на претставување на стварниот и "нестварниот" живот".

Производствениот пат на фигурите, долготрајно и темелно подготвуваната и спроведената процедура на создавање и реализација, гарантира за реализмот, за модификацијата и мобилноста на илустративното во рамките на скулптуралната презентација. Стварноста во скулптурите на Хонерт се манифестира како слика која ја закопуваме, на која се сеќаваме, на која "помислуваме", која (артифицијално) материјализира и индивидуално повикува во реалноста - начнува колективни искуства. Ова се однесува како на знаењето за (германската) историја и приказни, така и на (реалната, објектна) уметност. Хонерт ја релативизира

(често како критериум стереотипизираната) речиси предметна автентичност на сликите од стварноста и уметноста; неговите скулптури материјализираат феномени, оддаваат впечаток дека размислувајќи, чувствувајќи и правејќи тешкото станува лесно, а лесното тешко. Материјалното, предметното, фактичкото, објектното и објективното станува и делува феноменално, товарот на искуството се прикрива со игривиот екскурс, во меурот од сапуница на сонливо-трауматичното сеќавање: во "Летачката училица" во творечки "игривата" неспретност, во испреплетувањето на актерите и моделите. Од оваа резерва агитира "сценскиот модел" - далеку од секаков вид на психологизација - како присутност на уметноста. Тоа докажува еден иновативен стимул; "моделот" се прикажува "стилски" само во однос на конкретната тема, која во делото на Хонерт секогаш ја наоѓа својата специфична, незаменлива, секогаш нова и друга форма. Исто како "птицата" што се измамува од резерватот на секојдневието и со помош на нејзиниот фантастичен стас и обликување - со перјата - ја креира и артикулира својата позиција (а со тоа и амбивалентниот, двослоен идентитет на уметниковото постоење): "споменик" на сеќавањето, знак за сегашноста, живеана стилска безвременост како перспектива.

Тилман Осџерволд

Херман Пиц

Херман Пиц

Роден 1956 во Олденбург,
Германија. Студира и магистрира
1975-1981 на Високата уметничка
школа во Берлин. Живее во
Диселдорф.

1. Без наслов, 1994,
улични лампи на
подвижен статив, регал,
стакло, дрво, хартија,
200x100x200 см
2. *Vicieux*, 1983, тапети на
рамка, модели за
резервоари (шел),
195x200x45см
3. Без наслов
(Фантазијаград), 1994,
кolor фотографија,
54x70 см
4. Без наслов
(Нојшванштајн), 1994,
кolor фотографија,
57x70 см
5. Студио Диселдорф,
1992, кolor
фотографија,
180x245 см
6. *Prazsky hrad*, 1981, објект
од хартија, куфер за
инструменти,
20x80x45см
7. *Interno di Camera*, 1981,
два гипсани одливци,
секој 7x8x5см
8. Извор на светлина,
1996/97, маса со 20
натриумски лампи и
одливци од листови,
76.5x60x54 см.

Погледот врз уметничкиот развој на Херман Пиц ни го открива сценариото на една долгогодишна "историја": таа делува како поврзан концепт, строго обликуван врз основа на сопствените искуства, додуша не без одредена непостојаност којашто постојано допушта изненадувачки елементи, непресметливи моменти и скршнувања. Во врска со изложбата "Места, настани" од 1995 година, која во широко просторно инсценирање го прикажува дванаесетгодишниот развој на неговото дело, самиот Херман Пиц зборува за "противречните облици на појавување на делата". Овие противречности се распространети во формалните и содржинските димензии на неговите дела: минијатурните се конфронтирани со големите просторни перспекти, фиктивното се судрува со реалното, едноставното со сложеното, моделираното со фактичкото; меѓутоа, овие лабилни фактори сепак се интегрираат во "циклусот" на неговото дело.

Контекстот на делото на Херман Пиц го фокусира "пресекот" на неговото работно место. Во инсталациите и фотографиите (на пример "Студио Диселдорф" 1992 година) тој самиот го дава "описот на работното место". Масата е централна тема - честопати таа од хоризонтално рамниште е преместена во отворена, неурамнотежена косина. Тука се собираат хетерогените формално-содржинските димензии од поединечните делови на неговите работни комплекси, се разгрануваат и се движат во рамките на одредени констелации. Различните елементи - осветлувањето, прозорите, другите делови на просторот (сидовите, подот, таванот) - се соединуваат во надредени *environnements*: една по пат на творење оживеана и инсценирана изложба *en miniature*, еден вид уметничко дело без "почеток и крај".

Во ова лабилно движење помеѓу физичките и скриените, внатрешни и надворешни светови, за уметникот Херман Пиц самата мобилност претставува една од централните мотивации на неговото работење. Туѓите мерила одново и невообичаено ги димензионира од сопствената перспектива. Мобилност исто така значи: да се ставаат во движење објекти и предмети, да се воспостават неочекувани транзитни односи помеѓу нив. Замислите, фикциите и визиите се суштински мотив на возбудливите моменти, тие го катапултираат секојдневното, баналното, познатото во иреални, "непознати", "нерешени" димензии; го претставуваат големото како мало и прават малото, со иновативни мерни системи и релации, да изгледа огромно (модел и кутија од "Prazsky Hrad" 1981); си играат со позитивно-негативните фактори на предметите и на медијалните апаратури ("Interno di Camera" 1981); го ставаат горното одоздола и обратно ("Студио Диселдорф" 1992). Статичните, стабилни нешта се претвораат во раздвижен метеж со помош на фиктивна замислена енергија: Таквите контрадикторни констелации делуваат како динамични основни формации за инспирирачки импулси и интуитивни откритија.

"Патувањето" претставува егзистенцијален момент во животот на Херман Пиц / битен мотор, централна тема на неговата уметничка работа. Меѓутоа, "патувањето" воедно е и метафора за специфични форми на дешифрирањето на мобилната стварност, на реалности и есенции напипливи а сепак далечни, бидејќи скриеното се артикулира во очигледното, видливото ги крие своите димензии во обликот и содржината чиј радиус на делување го синхронизира стеснувањето и проширувањето.

Реалноста и фикциите во корелација кај Херман Пиц имаат "карактер на модел". Личните искуства, црпени дури и од детството, "стареат". Моделот од хартија "Нојшванштајн", "Замокот од фантазијата", "Прашкиот замок" питорескниот, магловиот, визионерски, а сепак репродуктивен акт "да се изгради замок" го

усмеруваат кон надреална позиција. Во екстремните инсталации на таквите модели сместени во рамките на туѓите архитектури како и во нивните искривувања, фотографски во сноп врзани отсликувања уметникот, речиси, методски ги проживува противречностите на фантазиите и фантазмагориите. Претворањето на објектите во инсталација им дава одредена, на извесен начин и индиферентна "боја", која произлегува од своето психолошко и историско усидрување и сведочи за основната мотивација на уметникот, имено клишираната, романтизираната и идеализираната стварност да се креира како новоавторизирана и со невообичаено димензионирана реалност. Овој автентично автономен процес на присвојување за кој уметничкото творење е егзистенцијално средство во ново светло ги поместува фактите и фикциите. Нивните деформирани карактеристики и искривувања формираат суштински извори и правци за замислените светови. А потоа, во некое идно време, од овие предуслови настанатиот уметнички објект според Херман Пиц не е ниту "ископина ниту скулптура". Уметничкото творештво Пиц го артикулира како меѓустадиум помеѓу потеклото-моделот-фикцијата претворено во реалност. Тој ја контрира расположивоста на секојдневните "акцесоруми", ги контрира наметнатите "реквизити" врзани за одредени интереси со симптомите на неговите уметнички "физиономии".

Едноставна маса: под неа виси грозд од јајцевидни светлечки тела кој, под тежината на декорацијата од лозов лист со тешка леснотија, ја чувствува гравитационата сила на подот. "Капките" се бледи, без светло, матирани, сенчести, тие "светат" во сенката на масата, "само" од сопствената бело-сивкаста конзистенција на стаклената патина. На тој начин пластиката ("извор на светлина" 1996/97) ја "исполува" својата двојна и повеќекратно структурирана физиономија: Масата - поим/слика за заедничко-општествено диспонирано место - се спротиставува на својата комуникативна "аура". Неговата бризантност и стимулативна "пенетрантност" се искристализира од скулптуралната преобразба на реквизитите и акцесориумите, на ископините и "надреалностите" во невозможна конструкција. Веројатно очекуваме ирегуларно композирани конструкции, но повторно наидуваме на "трик": се е правилно распоредено, столот како четириаголна во себе поврзана конструкција стабилно стои на четири ногарки, округлите светилки вегетативно извештачените листови кореспондираат во хармонична контрадикција; "хармонизирање на контрадикцијата"? Пиц, неговата уметничка автентичност, не ја допушта синхронизираната "хармонија". Отпори (односи), потенцирања (корелации), конфликти (констелации), интерференции (осцилации), означуваат физичко и психичко, мисловно и материјално меѓубитисување (во множина: различни, индиферентни состојби на меѓубитисувањето); нештата и елементите да не се "поставуваат" едни врз други или пак измешано, туку да се поставуваат едни во и со други, да се преплетуваат и продираат едни во други. Ова е елементарен процес: елементите, мотивите, концептите - нивниот строг понатамошен развој се чини прекинат. О-сам-еност, во овој случај изолираната егзистенција на масата "живее" од згуснатата коегзистенција на меѓусебно поврзаните реалности - делотворни како енергии, како "трансформатори", како комплекси на спознавањето кои меѓусебно се расветлуваат. А сепак: "тој" (Пиц, масата, уметноста?) ја бара и наоѓа инсталативната спротивност преку преплетувањето и утврдувањето на заедничкото презентирање со сопствената "историја".

Со делото "Прашкиот град" Пиц ја продолжува полемиката околу проблематиката модел - реален простор.

Всушност, моделот на Прашкиот замок ја создава онаа фиктивност поради која уметничкиот зајочна во голем обем да работи со модели од хартија, на начин, на кој што еден огромен градежен комплекс се појавува како зашворена града. Погледот како во птичји лет може да се сфати во сценариото, може да се задржи помеѓу чашијата, прозорциите и кулите. Воедно, погледот со помош на приложениот инструментариум во размер 1:1 се отпричнува од таквото гледање: сејак, од друга страна, постои една своевидна сродност на формиите помеѓу ова и она - па сејак и двете нешта се однесуваат различно кон просторот кој ги опкружува. Едношто, природно, се вклопува во просторот, додека другото го прекинува континуитетот.

На поетски начин, дуото од куфер и замок ја евоцира сликата за пакување: ни се чини, градовите низ кои пакуваме како да ги носиме со себе дома. Од друга страна, пак, делото содржи моменти на саморефлексија: Тоа наговестува номадски карактер на уметноста. Во таа смисла, во нешто абривијаторски е преиспитавено она што Пиц во својата изложба во Швајцарии во вид на панорама го прикажува: месита и настани, светска карта на неговата уметничка пакувачка деловорност.

Марјин Хеншел

Движејќи се наизменично помеѓу фотографијата и тродимензионалните предмети, со повторно фотограмирање на своите дела за создавање нови реалности, уметничкиот им придава егзистенција која далеку ја надминува намената на изложбата. Секое дело упишува на друго дело, го зајакнува и негира. Имено, од една до друга изложба нема прекин, туку константно одржан континуитет, така што секое дело содржи секавање на претходното и неговоиот материјал може поинаку да се користи во друго поинакумо дело.

Пајрик Јаволі



ГРАД - ЗЕМЈА - РЕКА
STADT-LAND-FLUSS

Град-земја-река / Stadt-Land-Fluss
Издава/Publisher

Музеј на современата уметност
Самоилова бб, пф. 482, Скопје
т. (02) 117 734/735 ф. (02) 110 123
Museum of Contemporary Art Skopje
Samoilova bb, POBox 482, 1000 Skopje, Macedonia
т. (02) 117 734/735 ф. (02) 110 123
moca@sonet.com.mk

За издавачот/ For the Publisher
Емил Алексиев/Emil Aleksiev
Организација на изложбата/Organization
Зоран Петровски/ Zoran Petrovski
Графичко обликување/Lay-out
Стефан Георгиевски/ Stefan Georgievski
Превод од германски/Translation
Барбара Утевска/ Barbara Utevska
Печат/Print
Принтпоинт Скопје/Print Point-Skopje
Тираж/Copies

500



GOETHE
INSTITUT



ifa