

СПИСАНИЕ  
ЗА ВИЗУЕЛНИ  
УМЕТНОСТИ  
БРОЈ 2  
ГОДИНА 1995

Г О Л Е К М О Т О



D I E P O T E N Z

B E R A K T



Од устоличувањето на ИНСТАЛАЦИЈАТА во периодот на концептуалата и „другата уметничка практика“, со помали или поголеми дигресији, ТАА како начин на соопштување, може да се рече, стана прва дама во ликовниот јазик на со ВРЕМЕ носта.

Прагмата на сите понови биенала, триенала, документи и изложби со звучни имиња, како Метрополис или *Les magiciens de la terre* или *L'epoque, la mode, la morale et la passion*, ја (раз)открива сè непопуларната - анахроничната - аура на сликарството-сликарство односно скулптурата-скулптура. Тие, дури и кога остануваат неотуѓени од класичната ознаковеност, го менуваат духот, димензиите - поинаку му припаѓаат и комуницираат со просторот (микропросторот на медиумот и макропросторот во кој сликата или скулптурата живеат). Екстензивно-флексибилните движења во познатите ликовни дисциплини ја кинат обвивката на нивната ортодоксна чистота. Погледот на уметникот сè почесто поминува низ широкоаголен објектив, де-ГЕН-ерирајќи ја одредената ликовна област (не во pejоративна смисла) во форма што може да се формулира како ниту скулптура / или ниту сликарство.

Најновите случувања во биеналските и другите кругови, тука во Македонија и таму во светот (меѓународните биенала во Сао Паоло и во Цетиње, инсталациите „Суеверниот човек“ на Недко Солakov и „Порта“ на Жанета Вангели во МСУ- Скопје, годишната изложба на SCCA во „новооткриениот“ простор на Мала станица) направија од инсталацијата незаобиколна категорија.

Вториот број на ова списание сака да ја нагласи како главна тема токму таа постојана присутност на инсталацијата во изложбените и други места. И не само тоа: и големите - мали нешта што на неа се наврзуваат, високиот степен на нарацијата (и врвната позиција на телото во приказната), ангажираноста,

интерпретативните методи. Текстовите на Вилиќ, на Милевска, и на Абаџиева ја имаат таа интенција. Кон нив, на друг начин, се приближува и преводот на Брајан Иновиот текст: „Просторот за пишување“.

\*\*\*

Едно друго означување произлегува од интервјуто со Жан Клер - директорот на визуелните уметности на годишната мостра во Венеција - или првиот човек на 100 биенале, à propos најзначајното или ако сакате најзвиканото ликовно случување во светот, можеби, како контратежа, на ослободувачките ознаковености на инсталацијата како „најпроширена“ ликовна изразност. Имено: Жан Клер - авторот на познатата изложба *Réalismes* во Бобур - како да нè враќа во рамката на скулптура-скулптура / слика-слика, т.е. во ФИГУРАЦИЈА - НАРАЦИЈАТА на некаков *esprit na fin du siècle*, како во меѓувреме да не го нагризле / начнале културниот империјализам респектабилните текстови на еден Француз - Жан Ибер Мартен и на еден Американец - Томас Мекевели.

Делото „Акција, потенција“ од Жанета Вангели на насловната страница на овој број е скроман гест на поддршка на нашата Редакција кон оваа млада авторка и нејзиното ликовно загрижување во up to date ориентацијата кон инсталацијата, кон раскажувањето со такт и мерка, кон ликовното тело како метафизичка категорија и неговата опстојба на ниво на етер, екран или на мисла, севдно.

\*\*\*

И трето: во филмот се случува (ли) нешто ново (?). PULP FICTION - дело со друг сензибилитет и свежа идеја: нов вирус. Нова методологија во толкувањето: анализа на две рамнини. Возбудлив текст што повикуваше на превод.

C. A.

Since the establishment of the INSTALLATION in the period of conceptualism and "the alternative artistic practice", with minor or major digressions, as a manner of expression, IT has become, as it were, the first lady of the artistic language of conTEMPOraneity.

The experience of all recent biennials, triennials and exhibitions with high-sounding names such as *Metropolis* or *Les magiciens de la terre* or *L'époque, la mode, la morale et la passion*, reveals the increasingly unpopular/anachronistic aura of painting-painting or sculpture-sculpture. Even when they remain unalienated from their classical designations, they change their spirit and dimensions — they belong in and communicate with space in a different way (with the micro-space of the medium and the macro-space in which the painting or sculpture lives). The extensive-flexible movements in the well-known artistic disciplines break the shell of their orthodox purity. The eye of the artist now more and more often passes through a wide-angle lens, leading to a de-GEN-eration of the particular artistic field (not in a pejorative sense) into a form which can be formulated as non-sculpture or non-painting.

The most recent events in biennial and other such circles, here in Macedonia and there in the world (the São Paulo and Cetinje international biennials, the installations *The Superstitious Man* by Nedko Solakov and *Gate* by Žaneta Vangeli in the Skopje Museum of Contemporary Art, the annual SCCA exhibition in the newly-opened Mala Stanica building) have made the installation an unavoidable category.

The second number of this magazine would like to stress as its main subject precisely this permanent presence of the installation in galleries and elsewhere. And not only that — to stress also the great little things which come with it: the high degree of narration (and the paramount position of the body in the story), commitment, interpretation methods. This is the intention of the reviews contributed by Viliќ, Milevska and Abadžieva. Close to them, but in a different way, is the translation of Brian Eno's text "Writing Space".

Another designation may be drawn from the interview with Jean Clair — Director of Visual Arts at Venice this year — or the first man of the 100th Biennale, apropos of the most significant, or if you will, the most notorious, art event in the world, perhaps as a counterweight to the liberating description of the installation as "the most widespread" artistic expression. Namely, Jean Clair, the author of the well-known exhibition *Réalismes* in the Centre Pompidou, seems to bring us back into the framework of sculpture-sculpture/painting-painting, i.e. to a figuration-narration of some *esprit de la fin du siècle*, as if it had not been eroded/eaten away in the meantime by the respectable texts of a Frenchman — Jean-Hubert Martin — and an American — Thomas McEvilley.

The work *Action, Potency* by the Macedonian artist Žaneta Vangeli, shown on the cover of this issue, is a modest gesture of support by our editorial staff for this young artist and her artistic delving into up-to-date trends towards installation, towards storytelling with tact and measure, towards the body as a metaphysical category and its existence at the level of ether, screen or thought, all the same.

And three: There is something new happening in film. (Is there?) Pulp Fiction — a work with a different sensibility and a fresh idea: a new virus. A new methodology of interpretation: analysis on two levels. An exciting text which has called for translation.

S. Abadžieva



На корицата:

Жанета Вангели, Акт, моќ,  
акрилик и злато/дрво, 1991, 240x90  
Авторката живее паралелно во  
Скопје и Франкфурт. За нејзиното  
творештво види страна: 6 и 64

Cover:

Žaneta Vangeli, The Act, the  
Potence, acrylic, and gold/wood,  
1991

The artist is living in Skopje and  
Frankfurt. See pages: 6 and 64

## ИНСТАЛАЦИИ / INSTALLATIONS

- 4** Небојша Вилиќ, Инсталација: предизвик или нужност?  
Nebojshta Viliќ, Installation: Challenge or Necessity?
- 12** Соња Абаџиева, Нарцис, Јанус... барање на идентитетот  
Sonia Abadziewa, Narcissus, Janus... Search for Identity.
- 20** Небојша Вилиќ, Show Versus Topic (Биенале во Сао Паоло)  
Nebojshta Viliќ, Show Versus Topic (Sao Paolo Biennial)

## АКТУЕЛНО / ACTUEL

- 28** Лорен Седофски, Биенале во Венеција, интервју со Жан Клер  
Lauren Sedofsky, Venice Biennial, interview with Jean Clair
- 34** Денис Купер и Гери Индијана, Pulp the Hype on the Q.T. (Евтини приказни)  
Dennis Cooper and Gary Indiana, Pulp the Hype on the Q.T. (Pulp Fiction)

## 41 АВТОРСКИ СТРАНИЦИ / AUTHORS PAGES

Јован Шумковски  
Jovan Shumkovski

## ТОЛКУВАЊА / INTERPRETATIONS

- 46** Лилјана Неделковска, Sponsus и sponsa (Благоја Маневски)  
Liljana Nedelkovska, Sponsus and Sponsa (Blagoja Manevski)
- 49** Сузана Милевска, Телото во добата на електронската револуција  
Suzana Milevska, The Body in the Period of Electronic Reproduction

## ИНТЕРВЈУ / INTERVIEW

- 55** Соња Абаџиева, Петмината од Грузија: М.Цехладзе Н.Цехладзе и О. Тимченко  
Sonia Abadziewa, The Five from Gorgia: M.Cehladze N.Cehladze and O.Timchenko

## ИНТЕРМЕДИЈА / INTERMEDIA

- 58** Ролан Барт, Лицето на Грета Гарбо  
Roland Barthes, The Face of Greta Garbo
- 60** Брајан Ино, Просторот за пишување  
Brian Eno, The Writing Spase

## ПОЗАЈМЕНИ РЕЦЕНЗИИ / TRANSLATED ARTICLES

**62** Доналд Каспит, Франческо Клементе  
Donald Kuspit, Francesco Clemente

## 64 ИЗЛОЖБИ / EXHIBITIONS

Марика Бочварова, Жанета Вангели: "Порта"  
Marika Boshvarova, Žaneta Vangeli: "Gate"  
Лилјана Неделковска, Недко Солаков: "Суеверниот човек"  
Liljana Nedelkovska, Nedko Solakov: "The Superstitious Man"  
Захаринка Бачева, Прво Меѓународно графичко триенале/Битола  
Zaharinka Bacheva, First International Graphic Triennial/Bitola  
Лазо Плавеvски, Графиката во СРГерманија во 70-те  
Lazo Plavevski, German Graphic in the Seventies  
Дејан Буѓевац, Андре Кертеc: фотографии 1926-1982  
Dejan Buđevac, Andre Kertez: Photographies 1926 - 1982

## 69 КНИГИ / BOOKS

## 72 ИНФОРМАЦИИ / INFORMATIONS

## 73 ПРЕВОДИ - ТЕОРИЈА / TRANSLATIONS - THEORIE

Ервин Панофски, Et in Arcadia Ego  
Erwin Panowsky, Et in Arcadia Ego

Списанието "Големото стакло" е запишано во регистрот на Министерството за информации на Република Македонија на 31.05 1994 со решение бр. 01-533/2.

Печатењето на вториот број го финансираа:  
Министерството за култура на Република Македонија  
Сорос центарот за современа уметност, Скопје



SOROS CENTER FOR CONTEMPORARY ARTS  
- SKOPJE, MACEDONIA

СОРОС ЦЕНТАР ЗА СОВРЕМЕНИ УМЕТНОСТИ  
- СКОПЈЕ, МАКЕДОНИЈА

"Големото стакло" бр. 2, 1995, Списание за визуелни уметности. Излегува тримесечно. Цена 200 денари. Издавач: Музеј на современата уметност, Скопје, Република Македонија. Адреса на Редакцијата и претплата: Самоилова бб, п.ф.482, Скопје 91000, тел.117-735(4), факс: 236-372. Директор: Зоран Петровски. Главен и одговорен уредник: Соња Абациева. Редакција: Владимир Бороевиќ, Небојша Вилиќ, Бојан Иванов, Лилјана Неделковска - Димитровска, Лазо Плавеvски, Златко Теодосиеvски, Митко Хаџи Пуља и Јован Шумковски. Секретар на редакцијата: Јулијана Кралевска. Лого: Владимир Бороевиќ. Ликовно и графичко обликување: Ладислав Цветковски. Скенирање: Скенпоинт, Скопје. Печат: Догер, Скопје. Тираж: 1000 примероци.

"Големото стакло" (" The Large Glass") N° 2, 1995, Trimestrial Review for Visual Arts. Price: 200 denari or 5 USA\$. Publisher: Museum of Contemporary Art, Skopje, Republic of Macedonia. Address: Samoilova bb, P.O.Box 482, Skopje 91000, tel. (389 91)117-735(4), fax: (389 91)236-372. Director: Zoran Petrovski. Editor: Sonia Abadjieva. Editorial Board: Vladimir Boroeviќ, Nebojshta Viliќ, Bojan Ivanov, Liljana Nedelkovska - Dimitrovska, Lazo Plavevski, Zlatko Teodosievski, Mitko Hadži Pulja and Jovan Shumkovski. Secretary: Julijana Krlevska. Logo: Vladimir Boroeviќ. Design: Ladislav Cvetkovski. Scanned: Skenpoint, Skopje. Printed in: Dogger, Skopje, 1000 copies.

# ИНСТАЛАЦИЈА: ПРЕДИЗВИК ИЛИ НУЖНОСТ?

Небојша ВИЛИЌ

*Што со состојбата кога еден уметник  
(кој десетина години истражува во  
своето творештво изнаоѓање на соп-  
ствена поетика, сопствен знак или  
ракопис користејќи ги искуствата на  
класичните ликовни дисциплини)  
почнува да размислува за работа со  
инсталација?*

Актуелноста на инсталацијата во тековите на рецентната уметничка продукција ја поставува потребата од разграничување на нејзините појавности. Ова особено заради фактот што таа се јавува како извесен *come back* после сите оние „купидони и детенца... насликани неоекспресионистички“, или неоизми и постизми на геометријата, апстракцијата, енформелот итн. Неоконцептуализмот или постконцептуализмот своето враќање го најавува со инсталацијата. Тоа враќање значи повторно повикување на логиката и философијата на уметноста преку редукцијата на учеството на персоналното. Воведувањето на концептот на просторното како да сака да ја раскине повторно наметнатата стега на „галериската уметност“ застапена во првите пројави на уметноста на постмодернизмот. Инсталацијата повторно го употребува материјалното од предметната стварност.

Концептната позадина на токму оваа употреба го определува разграничувањето на појавностите на инсталацијата во ова време.

## ДНЕВНИК ЗА ИНСТАЛАЦИЈАТА

мај 1994.

Мирна Арсовска: „Инсталација“

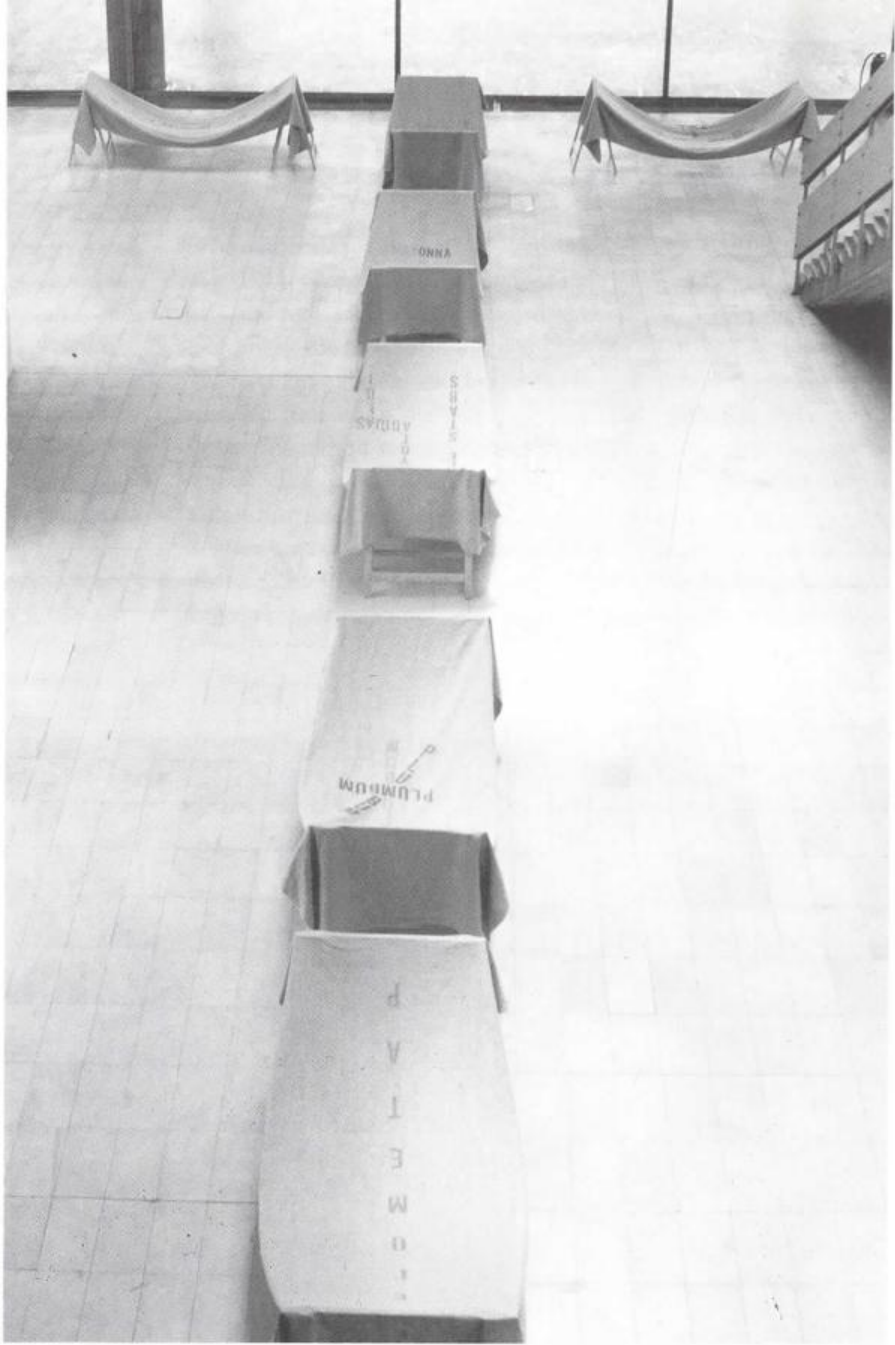
Инсталацијата ја сочинуваат четири елементи поставени во просторот на Галеријата на Младинскиот културен центар во Скопје: два од нив се изведени во комбинација на форма од заварен челичен лим и јаглен, еден е композиција на делови од разединета челична ротациона четка, додека последниот е составен од дебела наслага на јаглен, еден дел од оваа четка, две форми од челичена ламарина и подигнато количество мраз кој се топи врз една од овие две форми. Формите од челичена ламарина се асоцијативни: еднаш таа е пламен, еднаш лачна, друг пат неправилно извиена површина за акумулирање на капките од мразот, а еднаш бран. Контрапостирањето на црната боја на јагленот со онаа сива на мета-

лот уште повеќе го потврдува впечатокот - кој произлегува од артифициелниот однос и асоцијативноста на формите (која еквилибрира помеѓу слободната апстракција и референтноста кон природата) - дека интересот на Арсовска е насочен кон разработката на решение надвор од сферите на било каков ангажиран, идеолошки, философски или егзистенцијален однос. Користењето на мразот (со неговата темпоралност), јагленот (со неговата натуралност), челичната ламарина (со нејзината трансформабилност) и деловите од челична четка (со нивната фабрикуваност) укажува на задоволството со истражувањата на тактилноста на материјалите, нивното психолошко делување или работата на нивното компонирање како чисто ликовни проблеми.

*Со тоа оваа инсталација се определува како однос на естетичкото и ликовното.*



Мирна Арсовска, *Инсталација (детал)*, 1994  
Mirna Arsovska, *Installation (detail)*, 1994



*Жанета Вангели, Порта, 1994, инсталација(детал)*  
*Zaneta Vangeli, Gate, installation (detail), 1994*

**јуни 1994.**  
**Жанета Вангели:**  
**"Порта"**

Инсталацијата ја сочинуваат 36 ленени платна положени на единечни парови дрвени ногарки и поставени вдолж ходникот на Музејот на современата уметност во Скопје. На овие платна се исцртани (од почетокот кон крајот): руни, глаголски знаци, христограми, потоа зборови како што се VISVERBUM, LOGOS-SOPHIA, CECI N'EST PAS UNE PEINTURE, INITIATOR, NEOROMANTISMUS, PRINCEPS, BERLIN-BENEDICTIO, COCA-COLA, MADONNA, BMW-SONY-TOYOTA-ADIDAS-ALDI-MULTIPLE STARS, PLUMBUM, EGOMETAR, APOKALIPSA, и конечно цртеж на опросторен квадрат.

Не навлегувајќи во поширока анализа, се констатира дека оваа инсталација на Вангели претставува затворање на нејзините долгогодишни истражувања за изнаоѓање на синтеза меѓу естетичкото и поимното. Поставувањето на овој проб-

лем ја дефинира инсталацијата на Вангели како длабоко врзана со концептното токму заради редукцијата на употребените елементи (како што се мултиплицираното редување на идентични платна, користењето на избраните зборови и поими како идеограми пренесени со лезистичка постапка) и нивно преозначување како кодови за читање на интертекстуалноста од која тие примарно произлегуваат. Универзалните поими (општото) се употребени за означување на концептот (поединечното). Од друга страна, пак, со таквото означување концептот се подига на универзално рамниште. Реверзибилноста на овој процес во работењето со концептното е транспонирана со ликовни елементи надвор од артифициелното. Референтноста на оваа неартифициелност се префрла во подрачјето на материјалното, поточно предметното.

*И токму тука, во точката кога концептното се отелотворува преку предметното (со наведената постапка на редукција) се остварува уметничкото. Тоа отелотворување ја определува оваа инсталација како однос на естетичкото и идејното.*



јули 1994. -

**Златко Трајковски:** „*qui sait, lorsque le ciel nous frappe de ses coups, si le plus grand malheur n'est pas un bien pour nous.*” d.a.e. de sade

Инсталацијата ја сочинуваат групи на предмети поставени на шест места во централниот изложбен простор на Музејот на град Скопје. Основната карактеристика на овие предмети е таа што поголем број од нив се готови и, уште повеќе, употребени предмети. Овие групи се всушност акумулации на предмети од авторовото окружение, што значи: разни делови од облека, платна, фигурици, сликички, исечоци од весници, каталози, стари фотографии; еднаш тоа е старо ноќно орманче, закрпена кошула, клавијатура, друг пат платно на кое се „нацртани“ крстови, дрвени профилирани рамки во кои се поставени колажи од фотографии и исечоци, распоредени затвораачи на шишиња за Coca-Cola. Пред нив (во голем формат сложен од неколку единечни листови хартија) отпечатен

цитат на Marquis de Sade (насловот на инсталацијата), а во средиштето се поставени три монитори на кои видео записот тече во деконструирани секвенци.

Ваквиот контекст на поставување на акумулации недвосмислено упатува на односот во кој употребените предмети се подигнати на рамништето на фетиши. За Трајковски овие предмети се неговата конкретна стварност, негово окружение, со нив и меѓу нив тој живее, тие се неговите толкувања за светот во кој живее. Овие толкувања се пренесуваат, ја дескрибираат состојбата која е набљудувана преку призмата на еден рок 'n' roll fan, а набљудуваното е постојано насочено кон сериозноста на консеквенците, употребата на „иконите“ на граѓанскиот вкус, тоталитаризмот, порнографијата.

*Фактот што сите нив Трајковски лично ги проживува и како такви уметнички ги транспонира ја дефинира оваа инсталација како однос на естетичкото и егзистенцијалното.*



*Златко Трајковски (Zlatko Trajkovski, installation, 1994, detail), "qui sait, lorsque le ciel nous frappe de ses coups, si le plus grand malheur n'est pas un bien pour nous" d.a.e. de sade, 1994, инсталација (детал)*



Аниш Капур, Инсталација на Венециското биенале 1990  
Anish Kapoor, Installation, Venice Biennial, 1990

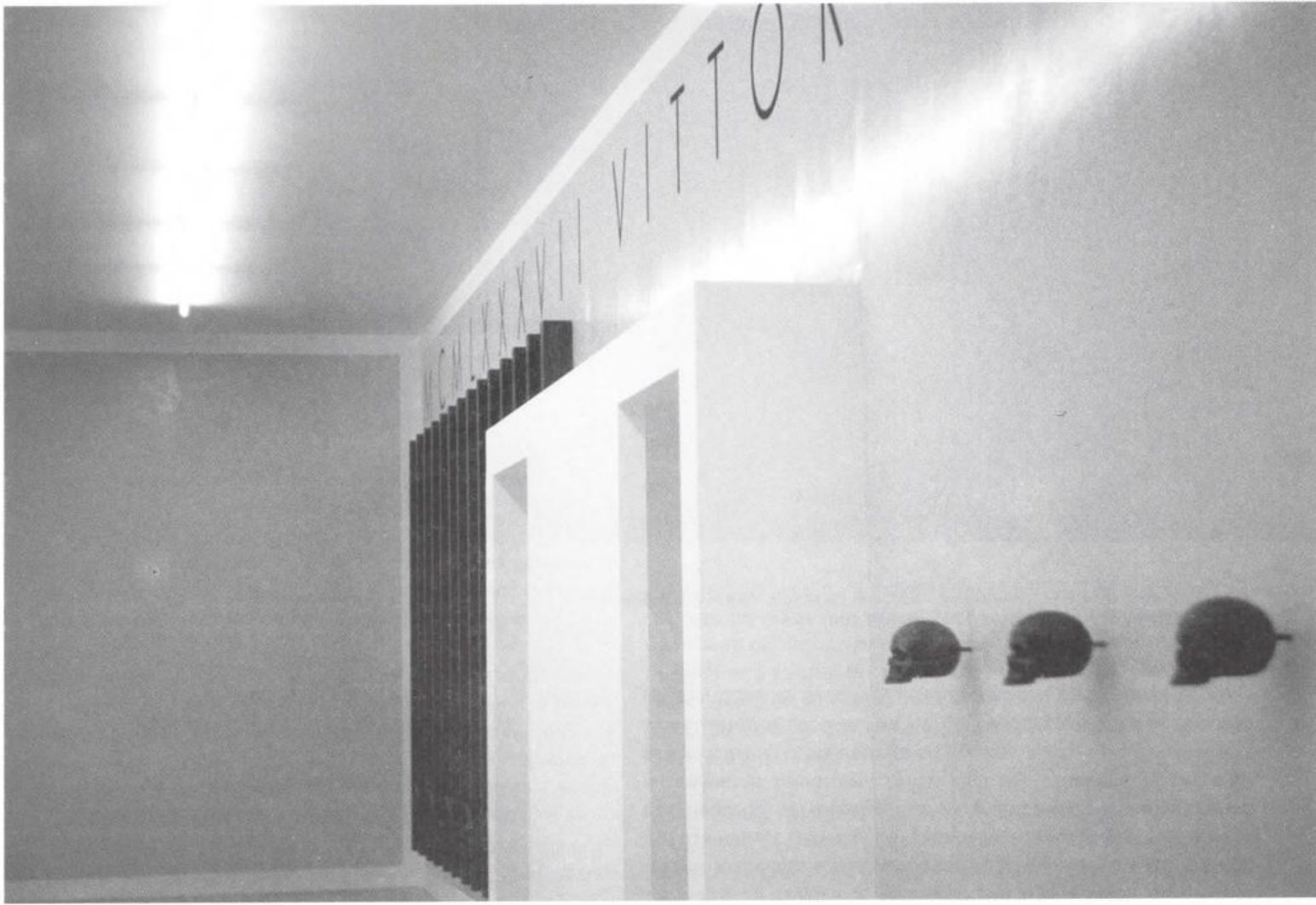
## ИНСТАЛАЦИЈАТА ПРЕКУ БРОЕВИ

Овие три примера во основа одредуваат три појавности на инсталацијата. Посочените дијади кои произлегуваат од анализата на овие појавности се врзани, всушност, за анализата на употребената предметност и истражувањето на уметникот на кој начин да го транспонира својот концепт преку таа предметност. Конотациите кои се аплицираат врз неа (во првиот пример ликовното, во вториот идејното, а во третиот егзистенцијалното) ја доопределуваат оваа предметност како ликовен елемент. Еквивалентноста на така третираните елементи (конотациите и предметноста) ја заокружуваат појавноста на инсталацијата во следните толкувања:

- **инсталација како ликовност.** појавноста на инсталацијата како ликовност произлегува од односот на уметникот кон уметничките проблеми кој се споделува со категоријата на безинтересното. Во овој однос уметникот останува на рамништето на занимавање со елементите од чисто ликовна провиниенција. Поаѓајќи од настојувањето да ја транспонира својата замисла тој се зафаќа со проблемите на обликувањето, композирањето, на материјалот, на технологијата на обработката и изведбата. При тоа тој постојано ги разработува вредностите, односно категориите на ликовното оставајќи ја формата, материјалот, композицијата да говорат за неговите видувања. Уметникот е засегнат од задоволството со истра-

жувањето на тактилноста на материјалот, неговото психолошко делување или со работата на неговото композирање. Заради тоа инсталацијата како ликовност граничи со логиката на скулпторското творење. (Аниш Капур, ... инсталација на Венециското Биенале 1990.)

- **инсталација како концептност.** појавноста на инсталацијата како концептност произлегува од односот на уметникот кон уметничките проблеми кој се споделува со категоријата на идејното. Во овој однос уметникот останува на рамништето на занимавање со елементите на философското, метафизичкото или идеолошкото кои многу често (но не и нужно) завлегуваат и во ангажираното. Оваа појавност делува со редуцијата на употребените елементи до рамниште на нивното значење; поточно тие делуваат со тие значења. Преозначувањето на означувачките кодови се изведува со прекодирањето на интертекстуалноста од која тие кодови произлегуваат. Оттука, универзалните поими (општото) се употребуваат за означување на концептот (поединечното). Од друга страна, пак, со таквото означување концептот се подига на универзално рамниште. Реверзибилноста на овој процес во работењето со концептното е транспонирана со елементи надвор од артифициелното. Така, референтноста на оваа неартифициелност се префрла во подрачјето на материјалното, поточно предметното. (Герхард Мерц, MCMLXXXVII Vittoria del Sole, 1987 - инсталација на Документа 8, Касел 1987)



*Герхард Мерц, MCMLXXXVII Победа на сонцето, 1987, инсталација на Документа 8, Касел*  
*Gerhard Merz, MCMLXXXVII Vittoria del Sole, 1987, installation, Dokumenta 8, Kassel*



*Иља Кабаков, Црвениот павилјон, 1993, инсталација, Венециско биенале  
Ilya Kabakov, The Red Pavillon, 1993, installation, Venice Biennial*

- **инсталација како наративност:** појавноста на инсталацијата како наративност произлегува од односот на уметникот кон уметничките проблеми кој се споделува со категоријата на егзистенцијалното. Во овој однос уметникот останува на рамништето на занимавање со елементите од постоечката стварност, најчесто од неговото окружение. Вадењето од контекстот на нивното постоење или утилитарност и поставување во склоп кој се диференцира со својата естетичност прави од нив - нарации. Во сите нив моментот на раскажување е носечка структура; се менуваат само нарациите. Оттука, баналноста на овие елементи, поточно предмети се нагласува до тој степен што тие се издигаат на рамниште на иконичност. Но, оваа иконичност не ја поседува супституцијата со значенското (редукција), туку ја содржи реторичноста (експликација) - а заради тоа и наративноста. Од друга страна, фактот што сите тие определуваат некаков став (било афирмативен било опозитен), а со тоа заземаат и некаков однос спрема стварноста од која и произлегуваат, тие преминуваат во сферата на ангажираното. (Иља Кабаков, Црвен павилјон, инсталација на Венециското Биенале 1993.)

## ИНСТАЛАЦИЈА - КОЛКУ ТОА ГОРДО ЗВУЧИ

### *Инсталација или деконструкција на скулптуралното*

Разгледувањето на аспектот на појавноста на инсталацијата како деконструкција на скулптуралното поаѓа од точката во која тежиштето се однесува на формата. Во овој случај станува збор за проширување на концептот на скулптурата кое се однесува не како проширување на експресивните можности на скулптурата како ликовна дисциплина, туку како замена на компактната на скулпторската форма (како најдетерминатна карактеристика) со нејзина деконструкција. Оваа деконструкција не го означува расчленувањето на формата (декомпонирање) за подоцна повторно да биде вградена во некаков друг склоп (рекомпонирање); деконструкцијата не ја означува разградбата на кохерентноста на претставата, туку, уште повеќе, кохерентноста која ја остварува се однесува на

доведување на разградените или некохерентните елементи на претставата во кохерентност во нефизичка смисла.

Заради тоа инсталацијата како ликовност е многу блиску до скулпторската логика на творење, но тоа што ја издвојува од скулптуралното е излегувањето / пробивањето / зафаќањето во просторот. Разбивањето на компактната на скулптурата во корист на опросторувањето на скулптурата резултира со низа на елементи (понекогаш и самостојни ентитети) кои својата едност ја градат само преку нивната севкупност.

Со тоа, деконструкцијата на скулптуралното станува конструкција на просторното

### ***Инсталација или деконструкција на материјалното***

Супституцијата на категориите на материјалното со метазамена во овој тип на инсталации се однесува како карактеристика која овозможува пристап кон подрачјата на материјалното од аспект на неговата деконструкција. Деконструкцијата на материјалното се остварува со дислокации на неговите првични значења, воглавно врзани за однапред одредената намена. Овие дислокации укажуваат на поставувањето на материјалното (како предметно) во контекст на носител на метазамена кои конечно го запоставуваат првичното. Моментот кога материјалната структура се заменува со значенска структура од која произлегуваат односи на декодирање на значенското, а не на материјалното, го прави пресвртот во кој материјалното е надминато (или запоставено). Степенот на надминувањето на материјалното го одредува рамништето на концептното: тој го одредува рамништето на концептното како философско, метафизичко или идеолошко, односно интензитетот на овие три категории.

Таквиот однос на надминување на материјалното му наметнува улога која треба да го поништи како ликовен елемент. Односно, супституцијата на значењата е всушност супституција на носителот на ликовноста: во овој случај тој носител станува концептното. Само како такво, концептното е валидно за разгледување во подрачјето на естетичкото, што значи дека тоа може да биде толкувано како естетичко единствено ако ги засега категориите на уметничкото обликување. Методологиите на деконструкцијата (на материјалното) и супституцијата (на значењата) ги поставуваат концептот и значењето над пластичката форма или обликување.

Со тоа, деконструкцијата на материјалното станува конструкција на концептното.

### **ИНСТАЛАЦИЈА ИЛИ ДЕКОНСТРУКЦИЈА НА ИНДИВИДУАЛНОТО**

Премисите од кои поаѓа присуството на индивидуалното во инсталацијата од овој тип се однесуваат на внесување на аспектите на егзистенцијалното. Приодот кон уметничкото тво-

рење кој делува со уметниковото индивидуално може да ги има следните категории: *аиндивидуално* - кога уметникот сопственото индивидуално го поставува како друго Јас; *метаиндивидуално* - кога индивидуалното е поставено како парабола; *трансиндивидуално* - кога индивидуалното се поставува како безинтересно присуство. Без разлика на различностите на овие категории, самото поставување на индивидуалното како средиште (или исходиште) на концептната основа го определува толкувањето како егзистенцијално. Видувањата засегнати од перцепцијата на светот и нивното транспонирање со предметите од тој свет го пренесуваат уметниковото лично и тоа не како субјектно, туку како индивидуално. Тие предмети истргнати од окружението на уметниковата природна стварност во поставката стануваат иконичност, токму заради моментот на дислокацијата на стварностите - тие стануваат уметничка стварност: како иконички тие го објаснуваат ставот на уметникот, односно стануваат негова експресивна нужност.

И кога уметниковата внатрешна стварност се профанизира, кога станува јавна, таа има две можности: доколку ги допира универзалните категории на постоењето таа станува концептност, доколку ги допира поединечните категории таа станува наративност (реторичност). Со оглед на референтноста на втората можност за овој тип инсталации, заклучокот води кон тоа дека станува збор за деконструкција на индивидуалното или само-деконструкција.

Со тоа, деконструкцијата на индивидуалното станува конструкција на наративното.

### **ИНСТАЛАЦИЈА - ЗАГАТКА: КОЈ Е ПРВ?**

Ако инсталацијата како ликовност се определува како однос на естетичкото и ликовното, ако инсталацијата како концептност се определува како однос на естетичкото и идејното и ако инсталацијата како наративност се определува како однос на естетичкото и егзистенцијалното, тогаш, дали може да се издвојат приоритетности, релевантни за времето, меѓу овие три појавности?

Дали денес приоритетностите се одредуваат според преовладувањето на безинтересноста на ликовноста или универзалноста на концептното или ангажираноста на наративноста?

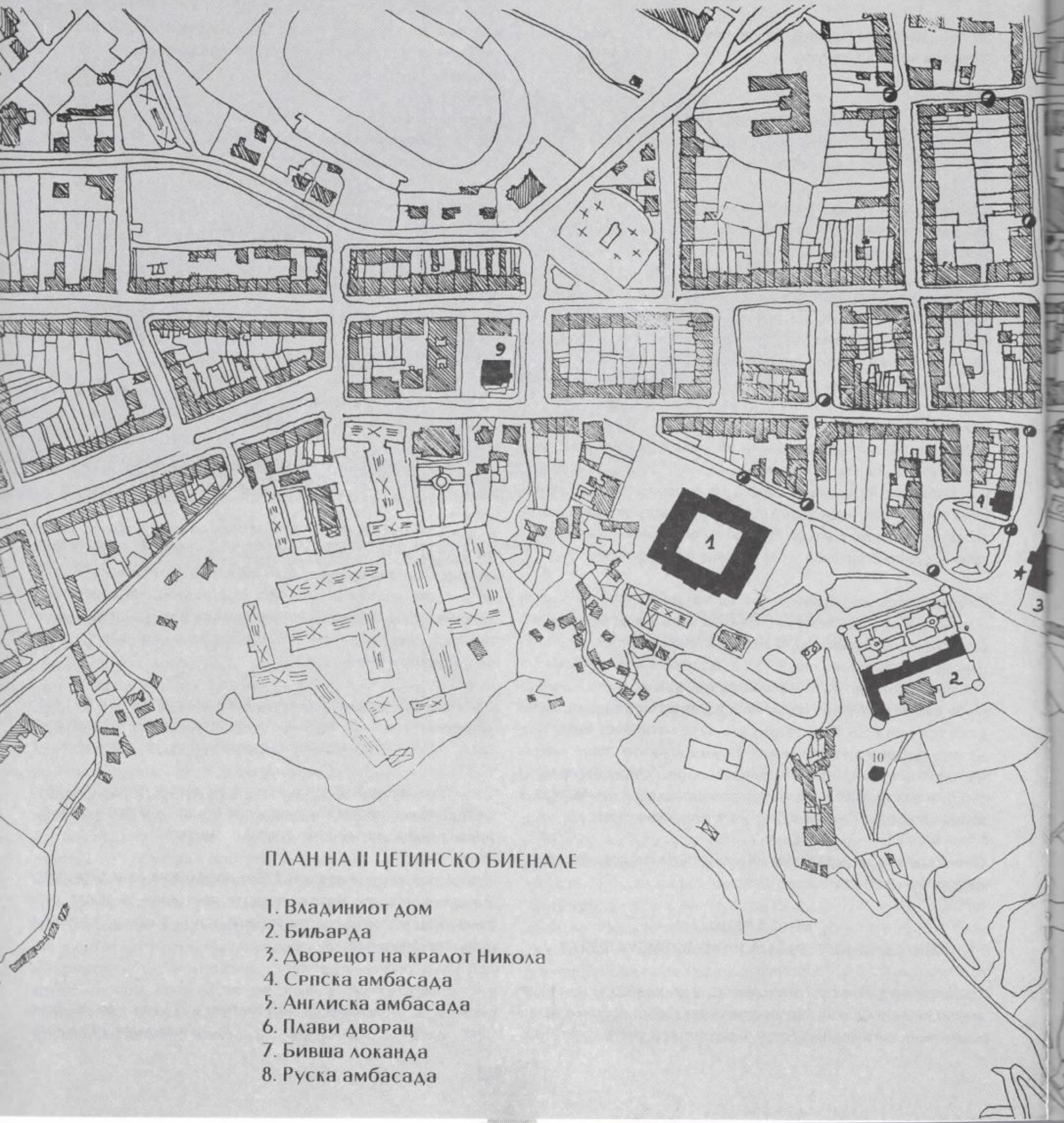
Дали поставувањето на принципот на деконструкцијата, како методолошка постапка, е доволно за да ги опфати сите аспекти на овие повеќеструктурни појавности?

Одговорот на овие прашања (без разлика на односите, преовладувањата или методолошките постапки) го носат сите оние појавности на инсталацијата кои ја содржат категоријата на субјектното.

Автор на фотографиите за овој текст: Небојша Вилиќ  
Photographs: Nebojša Vilić

# НАРЦИС, ЈАНУС.... БАРАЊЕ НА ИДЕНТИТЕТОТ

СОЊА АБАЦИЕВА



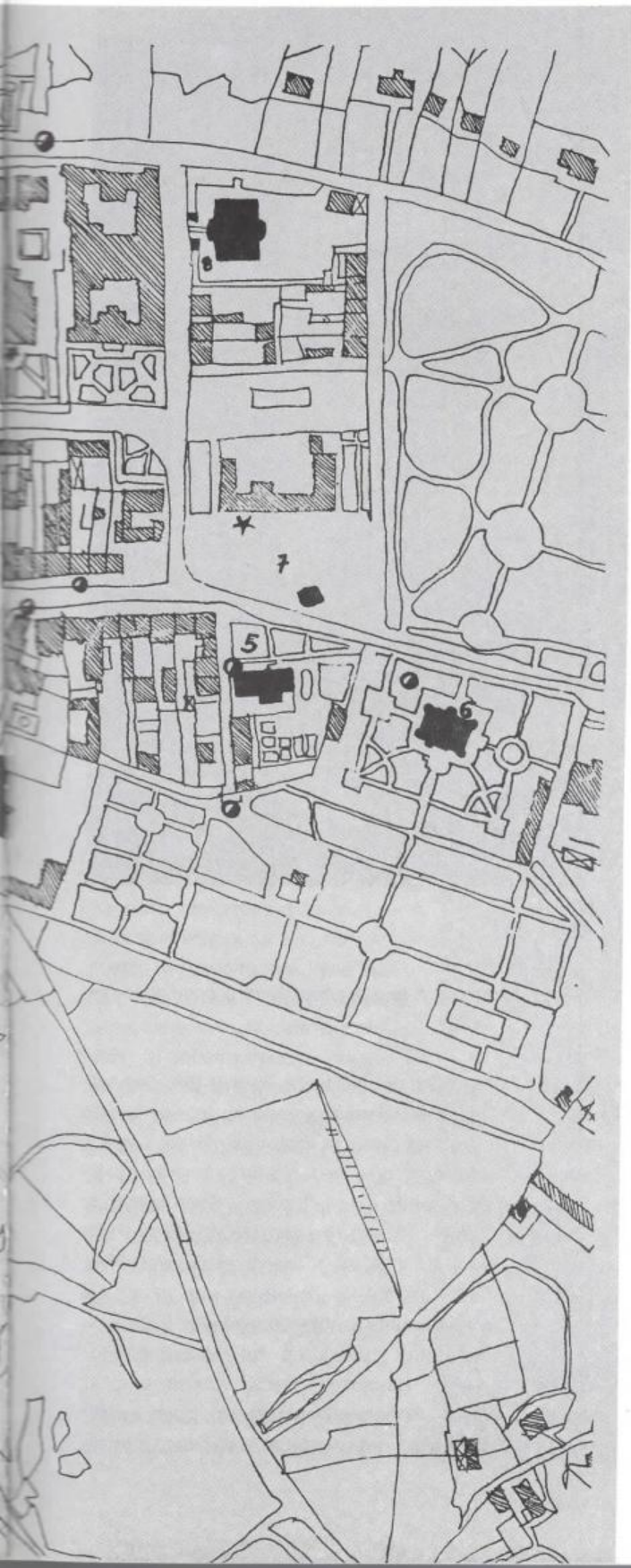
ПЛАН НА II ЦЕТИНСКО БИЕНАЛЕ

1. Владиниот дом
2. Биљарда
3. Дворецот на кралот Никола
4. Српска амбасада
5. Англиска амбасада
6. Плави дворац
7. Бивша локанда
8. Руска амбасада

## БАЈКАТА ВО ИНСТАЛАЦИЈАТА

"Through total installation  
I could attract viewers inside  
my story"

Иља КАБАКОВ



Денес поставувањето на изложбите во музеите почнува да станува сè потешок проблем посматрано од професионален / кадровски, технички, економски и др.аспект. Покрај досега познатите профили (историчари на уметност / критичари / уметници), сега се инволвираат и градежни или електро - инженери, архитекти, статичари, електроничари, тонци и сл. кои, се претпоставува, треба и да ја „разбираат“ уметноста. Оваа констатација најособено е нагласена при подготовката и претставувањето на инсталациите. Толку за практично-техничката страна. Во ОДНОС НА КОНЦЕПЦИЈАТА, следи едно проширено поле на нарација, враќање на интересирањето за приказната. ВО ОДНОС НА ЈАЗИКОТ, ликовните уметници отвораат постојано други, крајно персонализирани говорни активности. Тоа има реперкусии ВО ОДНОС НА ЧИТАЊЕТО на ликовниот материјал (потреба од постојано други клучеви за отворање на суштината/содржината, од нови шифри за дешифрирање).



II биенале, Цетиње, Владин Дом: изложба „Во собите“, 1994  
 II Biennial, Cetinje, Vladin Dom, exhibition "In the Rooms", 1994

Од 20 август до 9 октомври 1994 година во Цетиње, под претседателство на неговото величество - принцот Никола Петровиќ Његош - во повеќе музеи, галерији, некогашни амбасади и други простории, се одржа II **цетинско меѓународно биенале**, под наслов: „*Видјети у мраку*“ („Да се види во темницата“). Во зградата на некогашната Британска амбасада беше сместена изложбата „*Уметниците од Запад*“, подготвена од познатиот француски историчар / критичар на уметноста, Жан Ибер Мартен. Современите московски уметници излагаа во Руската амбасада во рамките на изложбата „*Руска мисија*“; во

Плави дворац „*5 уметници од Грузија*“. Под наслов „*Festival Off*“ беа претставени уметниците од некогашната Босна и Херцеговина, СР Југославија, Словенија и Македонија (видео и видео инсталации на Александар Станковски, Златко Трајковски и Драган Абјаниќ). Секако најзначајната меѓу сите овие ликовни активности во Цетиње беше изложбата „*Во собите*“ во Владиноот дом, реализирана во соработка со Царицино музејот од Москва.

Нејзиниот автор - критичарот Андреј Ерофеев ја замислил како ретроспектива на советската underground умет-

ност од седумдесеттите и осумдесеттите.

Меѓу 36 инсталации, колку што беа направени за оваа изложба (работени во духот на руската формалистичка школа, соц. арт, апт. арт, оп арт...), ги издвојувам оние на Лариса Свездочотова (1958), Ирина Нахова (1953), Олга Чернишова (1962) и Тимур Новиков (1958). Овој избор не генерира од актот на аксиолошките категоризации. Избалансиралиот трансфер од секојдневниот живот (животот таков каков што е, како „гола“ реалност) во друг живот (животот на илузијата, бајката, умет-

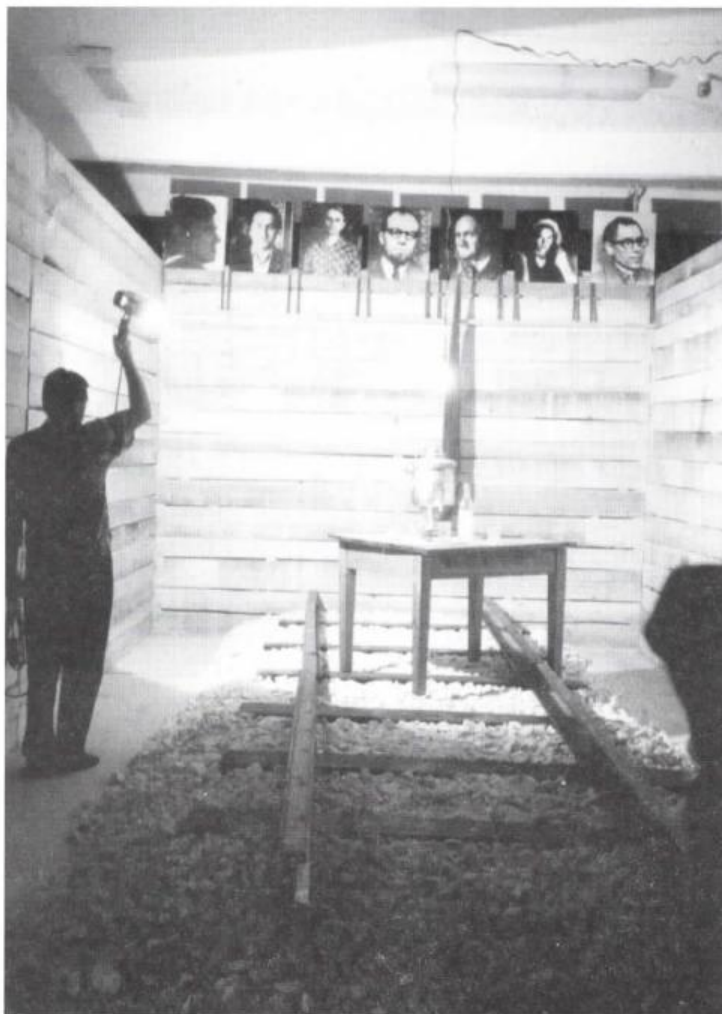


носта), овозможил инсталации кои се од онаа страна на реалноста (иако е таа нивен основен генератор). Оваа констатација можеби би била чудна, ако е во прашање некаква светска констелација на инсталации како посебни ликовни исказности, но во случајов ја сметам за логична.

На изложбата „Во собите“ најчесто е повторуван политичкиот, социјалниот, општествениот итн. критички став (Дмитриј Пригов, Михаил Рогински, Иља Кабаков, Владимир Немухин, Дмитриј Плавински, Леонид Соков, Константин Свездочотов, Борис Орлов, Александар Косолапов, Антон Ољшванг). Формализмот на руската нео-традиција е помалку присутен но сепак е тука (Иван Чуиков, Ирина Нахова со инсталацијата „Соба бр.5“, Владимир Вајзберг). Варијантата што ја издвојувам од контекстот на „Во собите“, ја лоцирам меѓу тврдата дикција на еден Соков и мекиот говор на Чуиков. Селектираните автори ја имаат средишна позиција на замислената линија, на чии крајни точки стојат: 1) засеаноста на уметниците од тоа што им се случува во политичкиот и секојдневниот живот, од една страна и 2) од друга страна, бегството од таа состојба во полето на рамнодушностa vis a vis политиката или со ликовна терминологија зборувано: во феноменологијата.

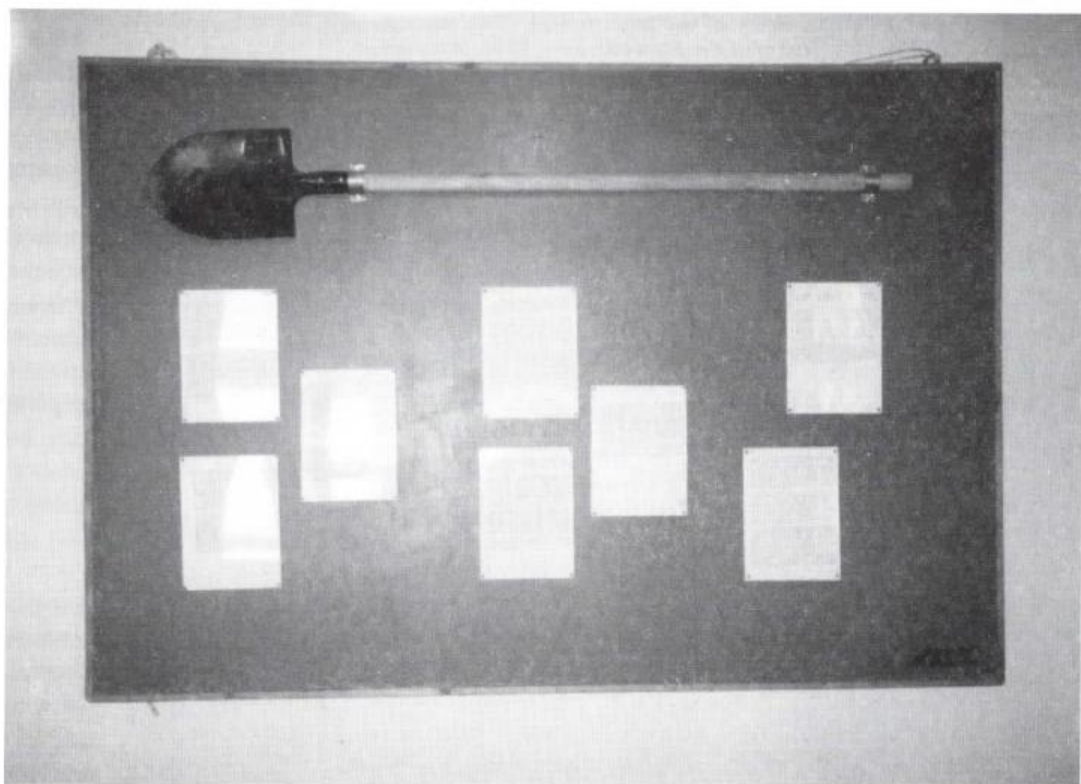
Собата е обединувачки, заеднички фокус на сите излагачи: место на семејното и личното остветување, но едновременно и место од кадешто интимата почнува да се разградува. Рускиот поим за соба ја опфаќа интригата меѓу: а) собата - место на затворени индивидуални - top secret ситуации и б) собата - место од каде таа повнатрешнетост се откорнува и a posteriori се вградува во актот на деструкцијата на личноста (денунцијација, деградација...). Руската соба е симултано сид на радоста и сид на плачот.

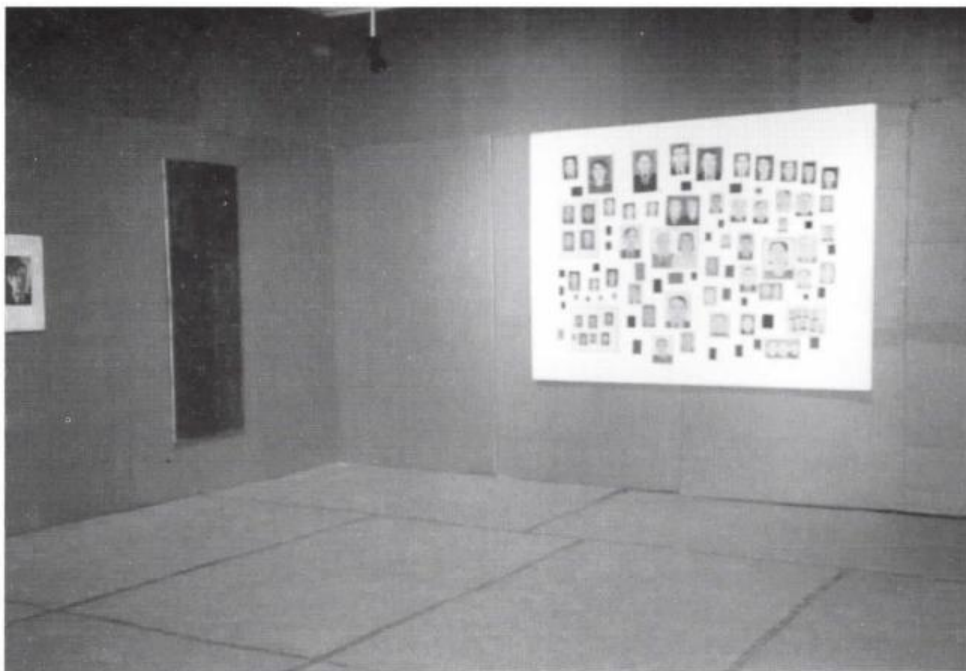
Двете лица на собата (Јанус) се предмет на ликовно лъ-



*Владимир Немухин, Лиановово, 1991, инсталација Vladimir Nemuhin, Lianovovo, 1991, installation*

*Иља Кабаков, Сидни весници, 1991, инсталација Ilya Kabakov, Wall Newspapers, installation*





*Михаил Рогински, Инсталација, 1991*  
*Mihail Roginski, Installation, 1991*

*Константин Свездочотов, Соба на чистите потоци, 1991, инсталација*  
*Konstantin Zvezdocotov, Room of the Pure Streams, 1991, installation*



бопитство кај Немухин, Косолапов, Кабаков, Плавински. Поконкретно, овој екстериерно-интериерен карактер, се движи од чувството на крајниот nihilizam (Плавински), до тенденциозниот декоративизам (Свездочотов); од хиперреализам со блага иронија, до дезидеологизиран минимализам; од ироничен оптимизам, до наративна параноја и патетика.

Овие од - до осцилации, кај Лариса, Олга, Ирина и Тимур се врамнотежуваат. Нивните поетски очи ја издигнуваат собата во место на случување на магијата, на бајката или илузијата: секојдневие унапредено во уметност. Понатаму, тие четворицата го апстрахираат човекот (мажот и почесто жената). Директното присуство е обезбедено преку замената или супститутите: кај Лариса тоа се невестинските акцесориуми, кај Олга „куклите“ - обредните лебови, кај Ирина исликаните манекени од пластика, кај Тимур кадифето и боите.

Лариса Свездочотова ја посветува собата на невестите. Нивното тело е отсутно, не е во просторот, напротив самата соба го отелотворува духот на невестата: огромни шатори од бела тантела, во чија внатрешност се крие свадбениот букет и облеката на жената што го менува статусот од девојка во сопруга / жена. Невестинскиот фустан стои врз невидливото тело на жената која постои само на ниво на метафизика. Скршеното огледало на подот го докажува токму присуството на фантомската претстава на невестата, од која останала само облеката / симболите на новиот статус. Бидејќи нејзиниот лик/тело се невидливи, тој не може ниту да се одрази во огледалото. Наместо вистинската претстава преостанува замената за нејзиниот поим (акцесориумите, предметите) да се огледа во парчињата од скршеното огледало. Невестата во бајката на Лариса нема лице. До себе таа го нема и младоженецот. Отсуствува среќниот крај: кршењето на огледалото е означувач на исчезнувањето на принцот: историја можеби пренесена од личниот живот во приказните на уметноста, во која од поодамна огледалото е скршено. Нарцис не сака да се огледа, да се види во својата вистинска појавност, туку сака, фигуративно да се

изразам, да (си) го(ѓи) види и другото (гите) лице(а): се колеба меѓу сопствената дефинираност како Нарцис и дефиницијата на Јанус. Оваа реторика е во контекстот на симболичката објава на крајот на едно гледање во уметноста на овој век.

Човечката претстава ја нема ниту кај Олга Чернишова. Во замена ни е понудена „кукла“ од тесто или своевиден обреден леб. Од реално постоечката соба-кујна-ателје за месење леб на оваа суптилна скулпторка, излегуваат паганските/архетипските форми (плошни - фотографии и тридимензионални - скулптури = инсталација). Работењето со тесто (банална домаќинска работа) во извесна смисла може да се толкува како антиципација на нејзината ликовна изказност. Кујната е претворена во скулпторско ателје (бели гипсени форми што сугерираат тесто/кори, големи црно-бели фотографии распослани една врз/над друга на ѕидовите, како огромни кори за пита, врз кои се отсликани рацете „во прво лице“ и нивните производи од брашно и вода). Чинот на деперсонализација и овде е мислен тенденциозно: трансформација на „куклите“ од тесто во отадестраности - трансформација на пепелашка во принцеза.

И примерот со инсталацијата на Ирина Нахова ја потврдува тезата за отсуството, односно замената. Телата на мажите и жените сместени во нејзината соба, се декапитирани и без екстремитети: деиндивидуализирани тела на работници, модели и актови (едновремено облечени и соблечени). Овие трупови стојат како црно-бели сеништа во светло-темниот простор на собата, претставувајќи луѓе без глава, раце и нозе - облечени трупови, набодени врз манекенски стативи, низ кои како да минуваат рентгенски зраци. Потрагата по идентитетот продолжува во фантазмагорична атмосфера. Тезата за непотребното огледало во уметничкиот говор се потврдува и во овој пример.

Може да се рече дека најмалата инсталација од споменатите 36 во контекстот на изложбата „Во собите“, е дело на уметникот Тимур Новиков од Санкт Петербург. Во мекото/смирувачко ткиво на зелено-сините бои на кадифето од



*Антон Ољшванг, Инсталација, 1991*  
Anton Olshvang, Installation, 1991



*Борис Орлов, Инсталација, 1991*  
Boris Orlov, Installation



*Ирина Нахова, Инсталација, 1994*  
*Irina Nahova, Installation, 1994*

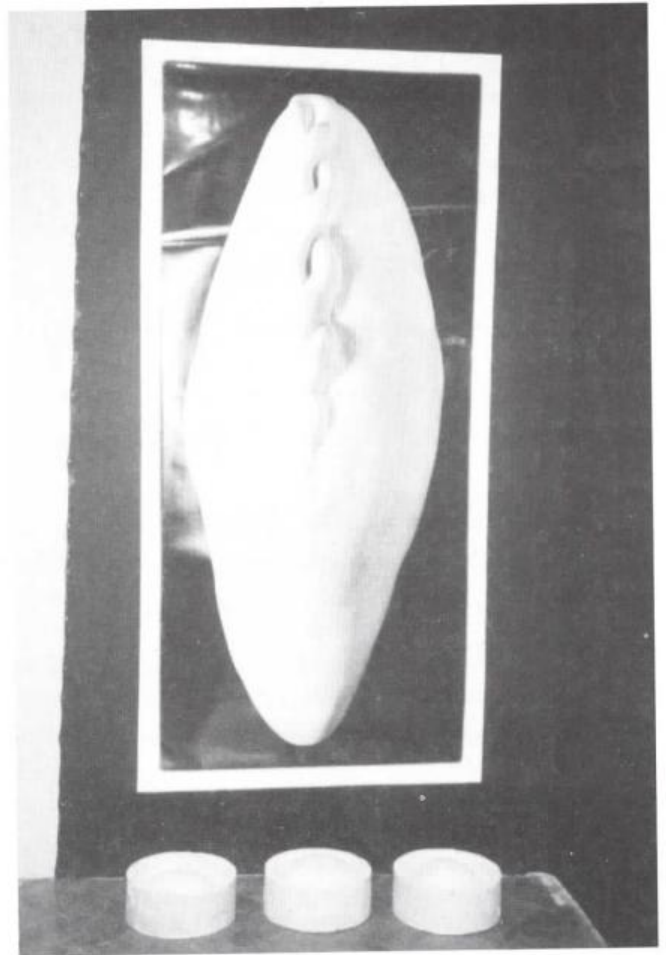
*Лариса Свездочотова, Инсталација, 1994*  
*Larisa Zvezdocotova, Installation*



што е „изградена“ собата, стои едно минијатурно црвено сонце во чија блага илузија на ветената утопија, како кон врв на бајката се насочени сите индивидуални оптимизми. Како врз некоја сцена или панорама, слични на оние диорами од природонаучните музеи, во оваа навидум непретенциозна инсталација на Новиков, се извршува преминот од тривијалното секојдневие во полето на трансценденцијата. Тука дефинитивно нема трага од човечко постоење (дури ниту во форма на предмет-симбол/замена). Постои само метонимијска означеност на пејзажот. Мазното кадифе со кое се обложени сите 5 страни на кубусот на собата е единствениот, но доволно звучен знак за постоењето на ниво на цивилизирана - очовечена индивидуа. Во спротивност, доживувањето на пејзажот ќе се сфаќаше како бивање само на природата, ослободена од човековото присуство. Дали од оваа точка треба да почне, по не знам кој

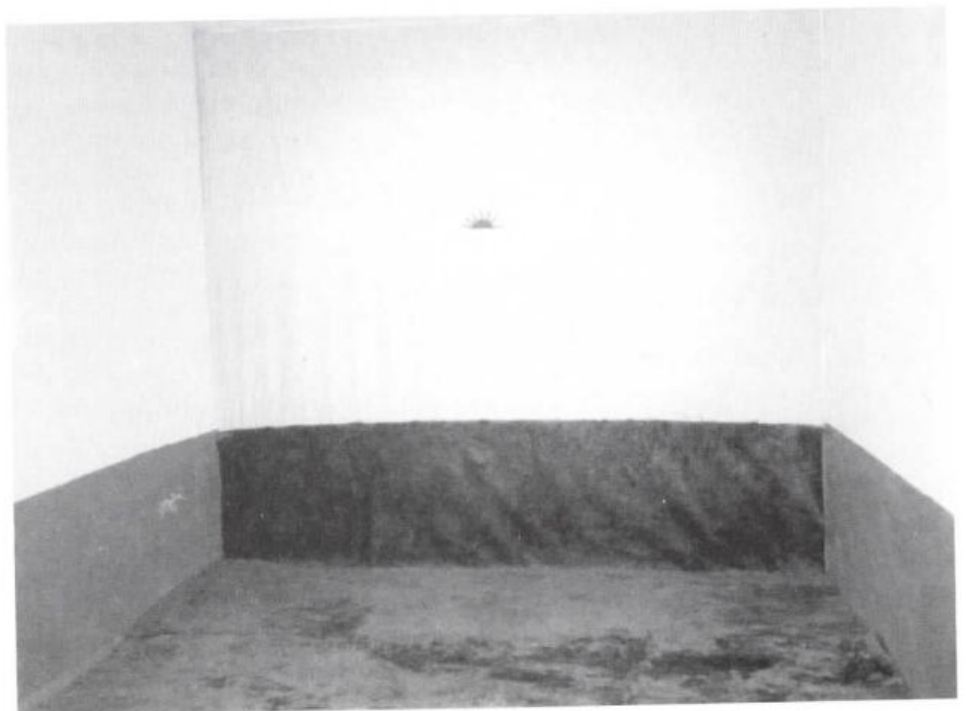
пат, барањето на идентитетот, било преку примерите на митските личности (Нарцис, Јанус), на хомо дуплекс или (на шизоидните однесувања) на човекот во овој век.

Не сакам да докажувам дека четворицата автори за кои претходно зборував, се ослободени од нарацијата. Таа, како и кај повеќемината претставени на изложбата „Во собите“ е констатирана даденост. Но за разлика од нив, техниката на раскажување кај овие четворица е редуцирана, посуптилна и не е толку експлицитна. Пренесувајќи го нивото на комуникацијата меѓу авторот / делото и гледачите, во езотеричните полиња на уметноста како илузија / бајка, инсталациите на овие уметници нè отуѓуваат од реалноста.



*Олга Чернишова, Готварска скулптура, 1991, инсталација (детал)*  
*Olga Cernisova, Cook Sculpture, 1991, Installation (detail)*

*Тимур Новиков, Соба на момче / Изгрејсонце, 1991, инсталација*  
*Timur Novikov, Bedroom of a Young Man / Sunrise, 1991, installation*



*Автор на фотографиите за овој текст: С. Абаџиева /*  
*Photographs: S. Abadjieva*

# SHOW VERSUS TOPIC

22. Интернационално Биенале во Сао Паоло, Бразил (BISP)

**Небојша ВИЛИЌ**

Темата на 22. Интернационално Биенале во Сао Паоло, Бразил (BISP), *Breaking Away from Support* ја засега актуелноста на случувањата во светската уметност во последните десетина години. Настојувајќи да ја следи оваа актуелност BISP оваа година донесува издание кое концепциски се наоѓа на размеѓето на каселската Документа и Венециското биенале. Имено, каселското настојување да изврши рекапитулација на најрелевантните случувања во последните пет години на рамништето на тематските присуства во уметничката продукција е преплетено со венецијанското, кое со поставување на тема ги констатира нејзините појавности во меѓународното уметничко милие. Успешноста на овој обид е предмет на овој текст.

*"The exhibition depicts the changes brought about by the expansion of supporting framework systems."* Основната интенција на изложбата е да го констатира повторното присуство на сите оние појавности кои во основа ја напуштаат однапред одредената територија на сликарското платно (односно - димензионалноста на платното и рамката) или скулпторската маса (односно - компактоста на скулпторската форма) или, како што тоа Нелсон Агвилар, главен куратор на 22.BISP, го формулира, напуштањето на традиционалната "поддршка" или "носачот" на ликовните дисциплини, особено сликарството и скулптурата. Повикувајќи се на искуствата кои генерацијата на педесеттите ги има апсолвирано во сите можни манифестации, Агвилар констатира дека презентноста на современите уметнички делувања во многу им должат на овие искуства. Одејќи уште понатаму, тој констатира дека после првичните појави во уметноста на осумдесеттите, во кои сликарството и скулптурата повторно се враќаат како доминантни експресивни ликовни дисциплини, уметничката сцена е повторно исполнета со - инсталацијата и перформансот. Агвилар акцептира појавности кои бараат да бидат почувствувани, слушнати или манипулирани; да го постават реципиентот во еден однос на активен учесник во уметничкото дело. Современиот уметник напуштајќи го традиционалниот "носач" ја понесува одговорноста за изнаоѓа-

ње на нови хоризонти во кои "носачот" треба да е во согласност со потребите на времето. Во овој случај традиционалниот "носач" е земен како парадигма за уметноста во оние малку земји или уметнички центри кои се доминантни во периодот на модернизмот, кога уметноста расчистува со репрезентноста и илузионизмот на стиловите на Модерната; конкретната уметност на Мондријан, на пример.

Сè ова за современиот уметник значи проширување на ограничувањата на "носачот" во смисла на децентрализацијата на уметноста. Енормното присуство на инсталацијата на сите географски широчини (особено во Јужна Америка, Источна Европа, Африка и Азија) укажува дека свеста за уметничкото делување е произлезена од бришењето на доминацијата на уметничките центри.

*Breaking Away from Support* е синтагма за новата состојба на светската уметничка сцена. Со тоа, констатацијата на фактот за енормното присуство на инсталацијата во ова современост и нејзиното распространето присуство е неоспорна. Проблематична е само аргументацијата заснована на посочената синтагма.

Како дообјаснување на овој концепт во склопот на BISP се организирани и изложби на Хелио Ојтикика, Лиж Кларк и Мира Шендел, автори кои се референтни за концептот на раскинувањето со "носачот" на бразилската сцена во шеесеттите и седумдесеттите години, како и засебни простори за комбинирани слики на Роберт Раушенберг, енвайронментите на Лучо Фонтана, на формите и експресијата на отсуството на Марсел Бродтерс, карпите на Ричард Лонг, видео инсталациите на Гери Хил, пенетрабилите на Јесус Рафаел Сото, градбите на Пер Киркеби. Уште неколку други специјални изложби се организирани во склопот на BISP. Тие треба да ги аргументираат претпоставките на Агвилар, а осмислени се како паралелност на појавите од денешницата, односно како антиципатори на претпоставениот концепт на "носачот" или како изложби на кои учествуваат уметници

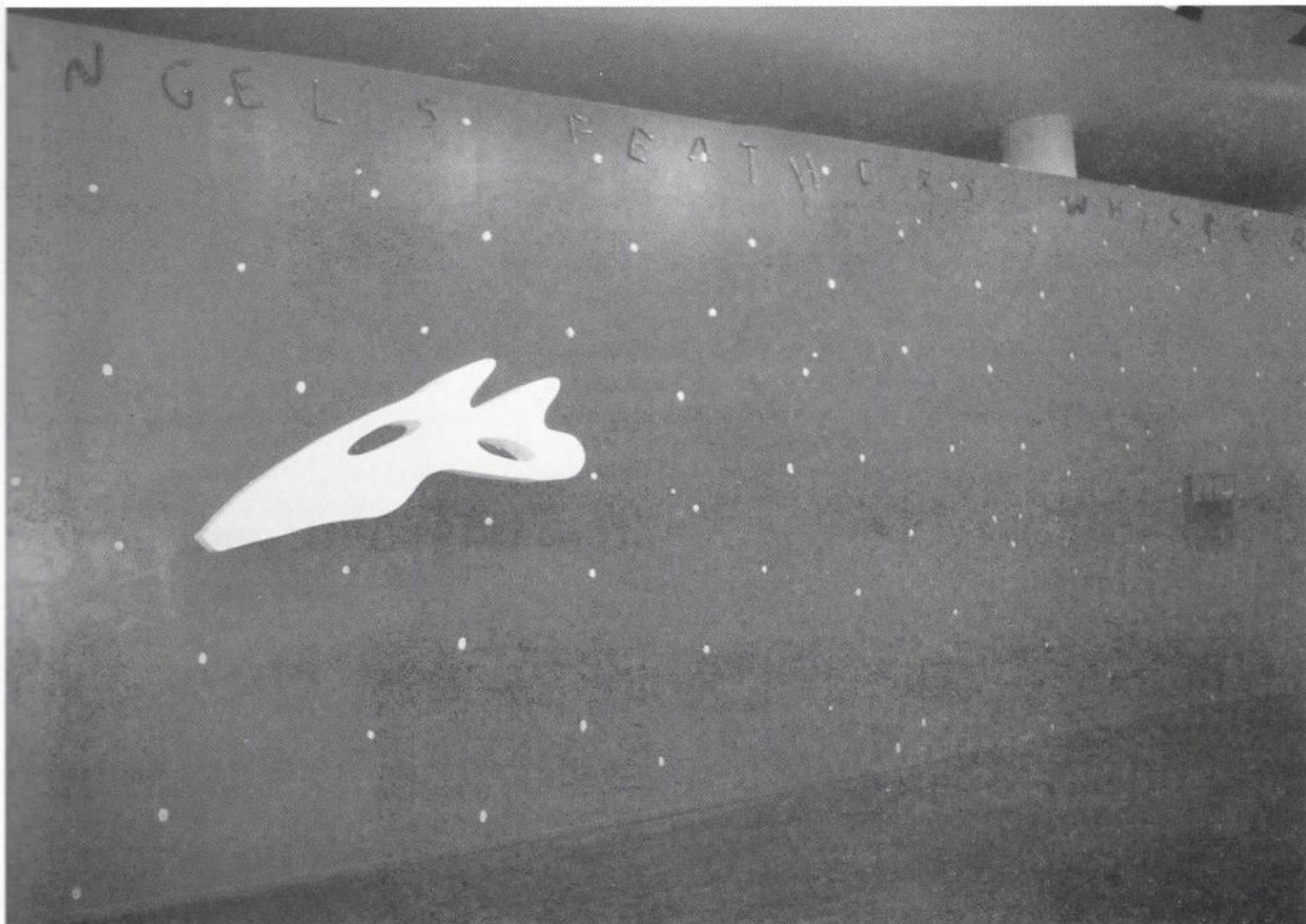
значајни за поставувањето на параметрите на тој концепт: Диего Ривера и неговите мурали ја надминуваат конвенционалноста на „носачот“ и ја овозможуваат достапноста на уметноста за публиката; Малевич и неговиот концепт за просторот како еден од највлијателните уметници за втората половина на столетието; Студиото на Мондријан во Њујорк (без јасна назнака зошто), Руфино Тамајо и неговите мурални кажувања на платно и Жоакин Торес-Гарсија, реконструкцијата на опожарената изложба во Рио де Жанеиро.

*"The distinction between the modern and the contemporary is indicative of a new state of affairs, which the 22nd Biennial, true to its calling, seeks to reflect."* Конечната теза на Агвилар за 22. BISP е дека Breaking Away from Support, како состојба на денешницата, е состојба

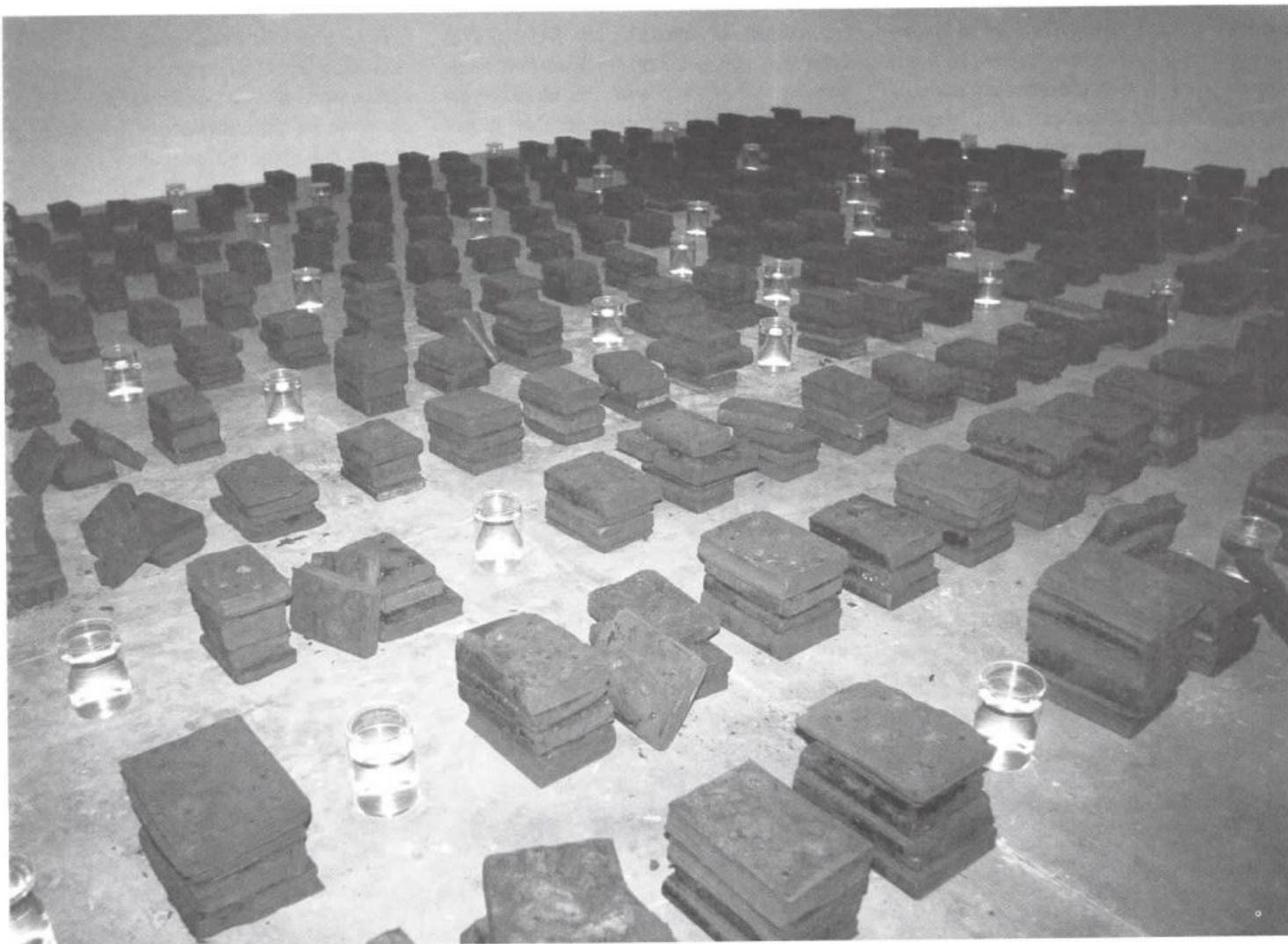
спротивна на епохата на Модерната. Тезата е точна сè до оној момент кога поимот на Модерната се измеша со поимот модернизам, односно, сè додека таа се однесува на репрезентноста и илузионизмот на епохата на Модерната. Меѓутоа, Модерната во својата последна фаза - модернизмот, децидно се определува за означувачкото и конечно се разрешува со конкретната уметност (во сликарството) и конструктивизмот (во скулптурата). Од друга страна, со напуштањето на традиционалниот „носач“, уште со Марсел Дишан и Татлин, се доаѓа до воведувањето на предметноста како замена за артифициелноста. И токму од оваа предметност се поаѓа во широкото подрачје на Breaking Away from Support концептот. Понатаму, за работите да не се измешаат, актуелноста на инсталацијата и сите други појавности на Breaking Away

from Support во денешницата се карактеризира со присуството на двојниот карактер на уметничкото дело како двојство на предметното и артифициелното. Ова двојство се јавува како двојство на предметното и артифициелното и тоа кога предметното е артифициелизирано и кога артифициелното е определено. Токму ова ја разликува современата инсталација од онаа на доцниот модернизам, а не едноставното раскинување со „носачот“ (ова раскинување не престанало ниту во текот на осумдесеттите - инсталацијата постои синхроно!) и неговата едновремена распространетост ширум светот (не го направи ли тоа интернационализмот на концептуалната уметност од седумдесеттите години на ова столетие?).

Во крајна инстанца, епохата на Постмодерната неизоставно го вклучува при-



Аки Курода, шепот на ангелските крилја, 1994, инсталација  
Aki Kuroda, Angel's Feathers Wisper, 1994, installation



Тошикатсу Ендо, *Плантажа*, 1994, инсталација (книги, завртки, акрилно стакло, катран, бакар, вода/огон)  
 Toshikatsu Endo, *Plantation*, 1994, installation

суството на субјектното (но не и индивидуалното) во процесот на артифициелизирањето и опредметувањето. А токму разликата помеѓу субјектното и индивидуалното во овој процес ја создава дистинкцијата помеѓу Постмодерното и Модерното (односно модернистичкото).

*The Show Versus Topic.* Говорењето за делата на изложбата на 22. BISP може да биде парадигматично и за секоја друга изложба врзана за одредена тема. Повторно и повторно се покажува дека е нужен расчекор помеѓу замисленото и оствареното. Овој расчекор во случајот на 22. BISP е лоциран на две рамништа: расчекор помеѓу тезите и аргументацијата на истите преку изложените дела од специјалните изложби и расчекор помеѓу тезите и аргументацијата на истите преку делата од главната изложба кои треба истата да ја поткрепат.

Првиот се однесува на спорноста воопшто што бараат Мондријан и Малевич во групата на уметници референтни за проблемот на „носачот“. Мондријан го разработува концептот на конкретната уметност кој конечно ја напушта репрезентноста на Модерната; конкретната стварност на Мондријан е стварност која не е референтна на видливата стварност, но медиумот во кој таа нова стварност се остварува е димензионалното платно - со самото тоа не доаѓа до напуштање на традиционалниот „носач“. Концептот на безпредметната уметност на Малевич е од иста природа, бидејќи и во овој случај промената се однесува на концептот на уметничката стварност, а не на промената во однос спрема „носачот“ на уметничкото дело. Изложбата на Торес-Гарсија е замислена како *hommage* на првиот латино-американски уметник на апстракцијата: се работи за уметник на

сликарската апстракција. Или, малата ретроспектива на Герхард Рихтер. Киркеби, кој е избран заради неговите „градби“, кои навистина го напуштаат традиционалниот „носач“, претставен е со ретроспектива на дела од крајот на седумдесеттите и почетокот на осумдесеттите (сликари) и со мали бронзи (компактна скулптура). Понатаму, изложените дела ги покажуваат некои од уметниците во издание кое не одговара на нивната аргументираност во тезите: Ривера е претставен со слики!

Вториот расчекор се однесува на недоследноста во придржувањето кон концептот и темата на изложбата: третина од вкупно 158 уметници се претставени со слики на платно и компактни скулптури. Поголемиот дел од изложбата што подразбира претставување на инсталацијата е истотаква проблематичен. Со самото тоа што поимот

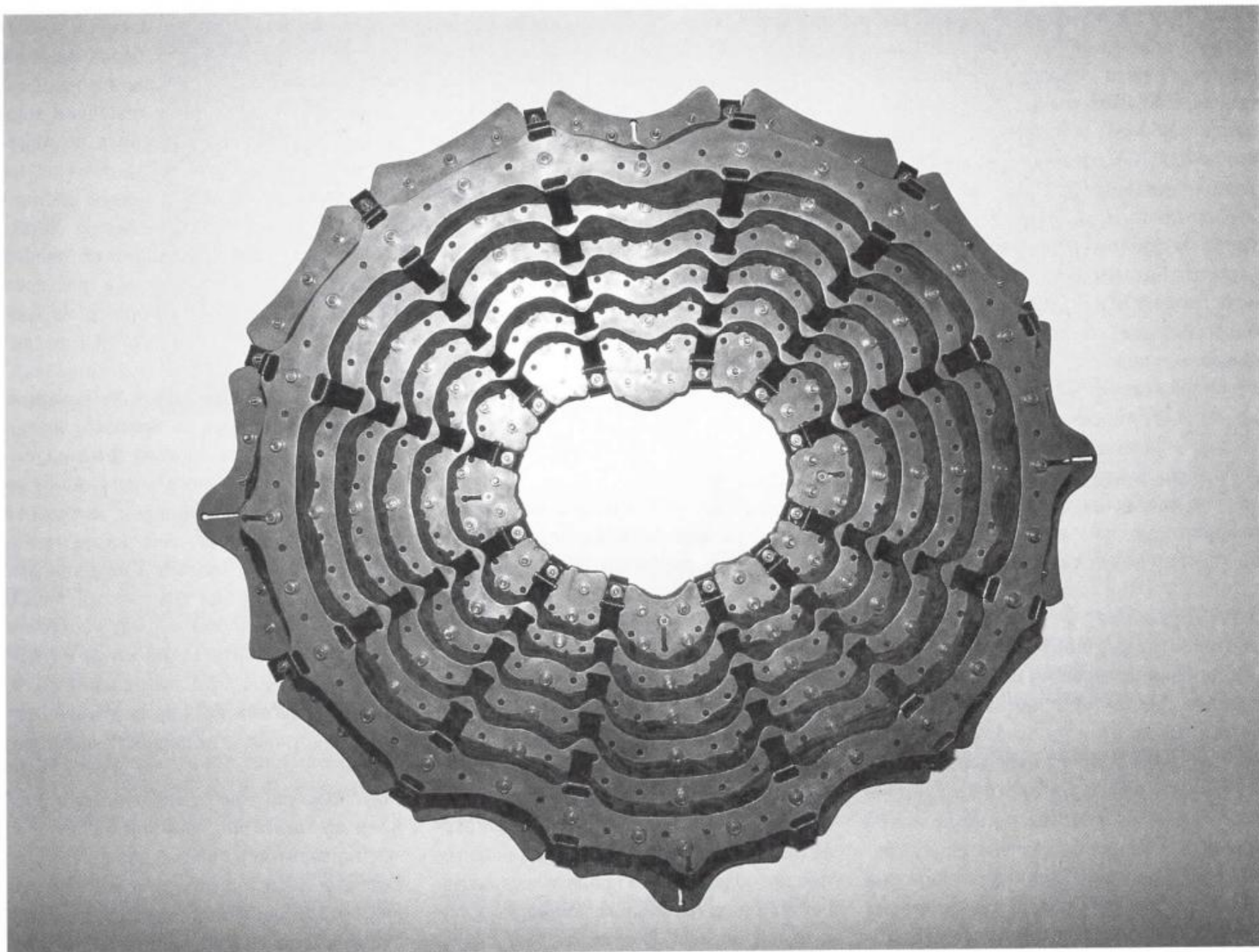


на инсталацијата е толкуван прешироко дојдено е до еден недефиниран концепт на самата инсталација. Дали е инсталацијата на Светлана Копистјански исто што и инсталацијата на Игор Копистјански? Ако се тргне од инсталацијата на Џовани Анзелмо како инсталација на доцниот модернизам, преку Џон Отербриџ и неговата бриколажна инсталација, сè до инсталацијата на Аки Курода како инсталација на ликовноста, се стекнува впечаток дека Агвилар сака да ги покаже сите видови на инсталација присутни во денешницата. Меѓутоа, негова интенција е да ја издвои специфичната или детерминантната инсталација на денешницата - што со оваа широчина (заради својата хетерогеност) не се потврдува, туку само се создава конфузија.

*The Highlights.* Доколку се следи поставената тема некои од авторите присутни на оваа изложба го заслужуваат потполното внимание. Се чини дека јапонската и британската селекција го исполнуваат средиштето. Било да се работи за Курода, Тошикатсу Ендо, Хелен Чадвик или Кети де Моншо, а покрај нив секако и Роземари Троkel (Германија), Жан-Марк Битаман (Франција), Јован Шумковски (Македонија), Дуди Марија Роза и Розанжела Рено (Бразил) - сите тие ја поддржуваат темата со решенија релевантни за сите разгледувани аспекти. Како специфични и оригинални решенија се издвојуваат светлосно-скулпторското решение на Горан Петерџол (Хрватска), огромните сликарии на Џулијан Шнабел (САД), инсталацијата на Копистјански (Украина),

поништувањето на просторноста на Хервинг Кемпингер (Австрија). Кризата на фотографскиот медиум ја надминуваат дигитализираната фотографија на Бери Фридлендер (Израел) и надвремената атмосфера во фотографиите на Анатолиј Шуравлев (Русија), а со вонредни решенија на скулпторско-просторното обмислување се делата на Нуно Рамос (Бразил) и скулптурите на Лујо Водопивец (Словенија) и Гедиминас Урбонас (Литванија).

*Disputes over the Object.* Имајќи ги предвид и настојувајќи да ги допре аспектите на посочената тема и концепт од страна на организаторите на BISP, Одборот на Сорос Центарот за современи уметности - Скопје, Македонија, како организатор, без двоумење го



Кети де Моншо, *Невоздржувајќи се од ништо*, 1993, сомот, кожа, лим, 72 x 82 x 10  
Cathy de Monchaux,  *Holding Back from Nothing*, 1993

предложи Јован Шумковски. Елементите кои следат се посочени како аргументација за изборот:

#### **Кон обликувањето.**

Наоѓајќи се некаде на средината помеѓу сликарското мислење и скулпторското обликување, Шумковски ја достигнува онаа точка на остварување која во потполност ја брише границата помеѓу овие две најсопернички ликовни дисциплини. Свесен за наследството на пионерите на модернизмот кои радикално ја менуваат свеста за творењето преку мешањето на медиумите, тој ја збогатува со уште една концепција повеќе. Неговите дела не означуваат поместен или проширен концепт на скулптурата (скулптура поставена на ѕид); тие не зборуваат за поинаков вид на сликарство (слики излезени во третата димензија). Тие не означуваат поништување, туку дислокација на обата термини во областа на чистата ликовност, поточно чисто ликовно обликување. Нивниот ентитет може да биде обмислуван најблиску во рамките на терминот објект. Ако ригидната линија на овој термин подразбира широко подрачје кое се протега од *ready-made* до употреба на фабрикувани елементи, тогаш објектот на Шумковски ја следи потесната определба која се однесува на едно подрачје кое се протега од артифициелно преработен *ready-made* до потполна артифициелност. Всушност, во неговиот творечки концепт основното поаѓалиште е *ready-made*-от, но само како иницијација - крајната консеквентност на овој концепт завршува во симулакрумот од трет степен, симулакрум во кој оригиналот се губи.

#### **Кон „Пејзажите“.**

Употребата на повеќе и, пред сè, на разнородни материјали во овие дела го појаснува карактерот на ваквата определба. Шумковски не се ограничува на употреба на исклучиво конвенционални материјали. Кога неговото уметничко барање има потреба од реализација на концептот тој не се стеснува да употреби сè што би можело да го оствари ова барање. Така тој посега по природни материјали како што се песок, струготина, фурнир, дрвени греди или плочи, но истотака посега и по боен пигмент, метален лим, завртки, а сè тоа го обе-

динува со епокситна смола или полиестер како медиум. Неговата вештост му овозможува потполна контрола на технолошкиот процес со што постигнува разнородни текстури. Преку нив тој добива решенија кои во крајна инстанца говорат за една сосема поинаква логика на уметничко обликување. Поставено на ѕидното платно ова обликување неоспорно е референтно на сликарската логика. Сликарското уште повеќе е нагласено со насловите на делата: пејзажи - асоцијативност на предели, пространства. Меѓутоа, пределите на Шумковски немаат ништо заедничко со природата; тие се до тој степен автореферентни што стануваат клонови на оригиналот и повторно детерминацијата се врзува за симулакрумите од трет степен.

Ако на ова се додаде и начинот на склопувањето на повеќето елементи присутни во овие објекти, кој во основа е конструктивистички, тогаш недвосмислено е дека овие дела се повеќеслојни во својата појавност. Начинот на склопувањето на елементите и разнородните материјали, при што секој употребен елемент и материјал ја задржува сопствената ентитетност, е начин кој на нивото на појавноста се манифестира како исклучително рационално композирање. Рационалното, кое ја заменува емотивноста, го создава впечатокот за делото како сериозно, оддалечено од било каква импулсивност, експресивност или личност(ност).

#### **Кон дефиницијата.**

Дефинирањето на ваквата повеќеслојност на делата на Шумковски се однесува на поставување на два можни принципи на толкување: преку деконструкцијата и преку референтноста кон артифициелната предметност. Доколку деконструкцијата, во нејзината проширена смисла а присутна на семантичкото ниво, се однесува на нивото на деконструкција на медиумите какви што се сликарството и скулптурата (референтност кон сликарската логика и референтност кон скулпторската логика), тогаш артифициелната предметност се однесува на изнаоѓање на поинаква обликувачка логика и постапка. Меѓутоа, и обете упатуваат на тоа дека овие дела припаѓаат на Новата Објектна Уметност. Делата кои влегуваат во Новата Об-

јектна Уметност, се детерминираат токму преку ликовноста. Тие немаат референтност кон предметната стварност, бидејќи ја бришат разликата помеѓу илузивното и конкретното; тие ја поседуваат рационалноста во процесот на конструкцијата, преку субјектноста во уметничкиот процес тие се втопуваат во мекоста на „мајсторисувањето“ и, конечно, повторно се осмислени во координатите на ликовноста со враќањето на изгубената авратичност на уметничкото дело. Така, делата на Новата Објектна Уметност, во кои спаѓаат и делата на Јован Шумковски, се имплицитен дел на уметничкото творештво во последните десеттина години.

*Folha da Sao Paulo*. На тркалезната маса насловена како *Bienal Internacional da Sao Paulo - As the Model of Exhibition*, организирана во просториите на еден од најтиражните дневни весници во Сао Паоло, разгледувана е безизлезноста во која се наоѓаат концепциите на речиси сите биенала. Трите понудени мислења упатуваат на потребата од измени во рецепцијата и третманот на уметничките средини и нефункционалноста на постоечкиот процес на селекција. Така, Томас Мекевели во своето подолго излагање ја постави нужноста од прифаќањето на уметноста од Третиот свет. Денешната состојба на деколонизација (односно постколонијална состојба) ја одредува како детерминативна референца во процесот на рецепција на делата од овие средини, бидејќи во состојба кога многу земји се соочуваат со национализми, интересот треба да се сврти кон анализата на тоа како уметникот работи, а не дали или што тој работи. Делата во тој случај стануваат „дипломати“ на културите (но само во контекст на интеркултуралниот дискурс). Со тоа, според него, изборот на тема по која се пронаоѓаат дела е, всушност, модернистичка идеја.

Бријус Фергусон, по повод следното Биенале во Санта Фе, упатува на проблемот на кураторијалниот апарат. Тој констатира дека кураторот како посредник во процесот на селекцијата и претставувањето на уметниците се покажува како проблем кој најповеќе ги оптоварува сите (сè пообемни) биенала. Лорна Фергусон, генерален куратор на



*Јован Шумковски, Пејзаж VI, 1992, дрво, песок, полиестер, масло/картон, 110 x 151 x 20, фотографија отстапена со љубезност на SCCA, Скопје*  
*Jovan Sumkovski, Landscape VI, wood, sand, polyester, oil/cardboard, photograph: Courtesy SCCA, Skopje*

Africus, првото Биенале во Јоханесбург, во таа смисла, нуди решение за излез од оваа криза. Се чини дека нејзиниот концепт е на пат да ги разреши сите расчекори помеѓу замисленото и оствареното. Таа го образложува овој концепт со тоа што нагласува дека целта на ова Биенале треба да биде, всушност, копродукција на африканските и ини куратори и уметници. Ова тргнува од фактот што некомпатибилноста на уметничките средини не може да даде еквивалентна продукција, уште помалку претставување. Се инсистира (можеби е веќе и нужност) дури и самата уметност која се претставува во вакви прилики да биде продуцирана (состој-

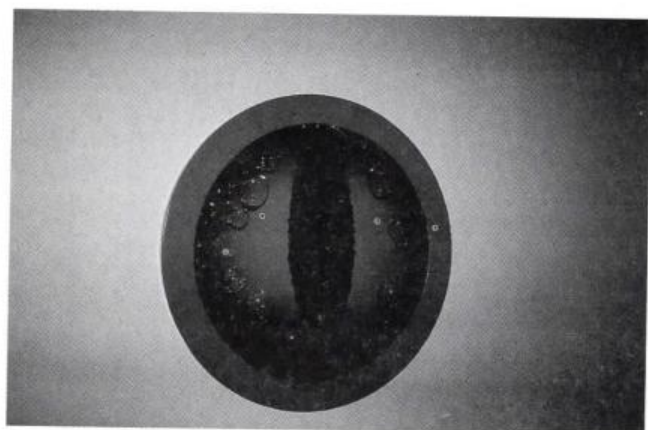
ба: продукција наместо селекција). Така, не се работи повеќе за патувачки, повикани или избрани (домашни/локални) куратори кои вршат селекција, туку преку размена и престој (дури и заедничко живеење) на уметниците и кураторите од Африка во другите земји (и обратно) да се дојде до заедничка работа, уметничко дело, кураторски концепт. Подоцна, резултатите од оваа продукција би биле претставени на самото Биенале.

Овој концепт на *Биенале како работилница* е потполно различен од сите досегашни. Без разлика на критиките упатени до организаторите по отворањето на Биеналето (кои повеќе се однесуваат

на организациските недоследности, отколку на концепциските), можеби токму овој концепт конечно ќе ја избрише разликата помеѓу културите, уметничките средини и влијанија и ќе даде обличје на денешната транскултурална концепција на уметничко-то творештво. Можеби со ова уметноста на денешницата конечно ќе стане вистински транскултурална.

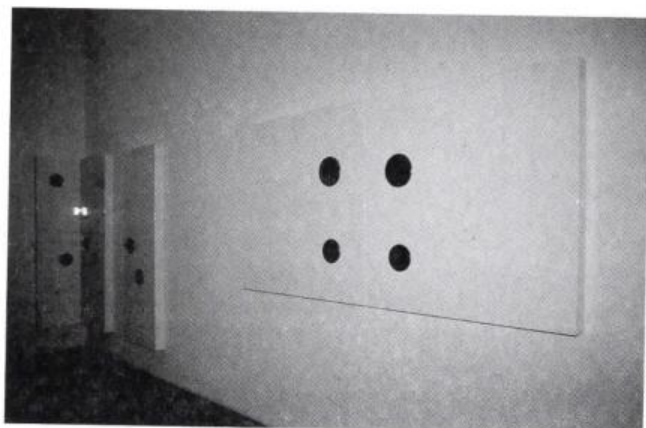
(14-15. јуни, 5-6. ноември 1994,  
10. февруари, 14. март 1995.)

Автор на фотографиите за овој текст:  
Небојша Вилиќ  
Photographs: Nebojša Viliќ

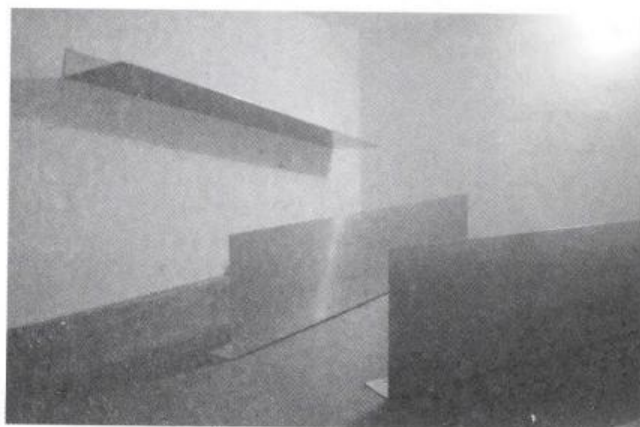


*Хелен Чадвик, Венец на задоволството бр. 12,  
1994, мешана техника, 110 x 110 x 5  
Helen Chadwick, Wreath to Pleasure N° 12, mixed  
media, 110 x 110 x 5*

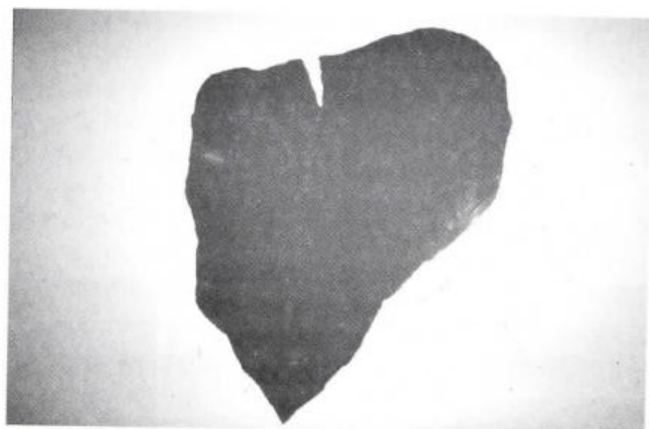
22. ИНТЕРНАЦИОНАЛНО  
БИЕНАЛЕ ВО  
САО ПАОЛО, БРАЗИЛ  
(BISP)



*Розмари Трокел, Без наслов, 1992,  
челичен лим, платни, 80 x 80  
Rosemarie Trockel, Untitled, 1992*



*Горан Петерцол, Сенки, 1994, алуминиум,  
метални жици, светло  
Goran Petercol, Sjene, 1994*



*Жан-Марк Битаман, Извор, 1992,  
емајлиран челик, 180 x 150 x 4  
Jean - Marc Bustamante, Les Origines, 1992*



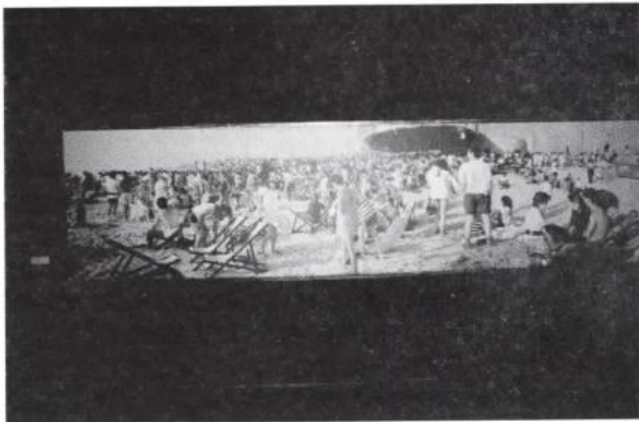
*Анатолиј Шуравлев, Египетска серија, 1992, фотографија, 140 x 170*  
*Anatolij Sviravlev, Egypt Series, 1992, photography*



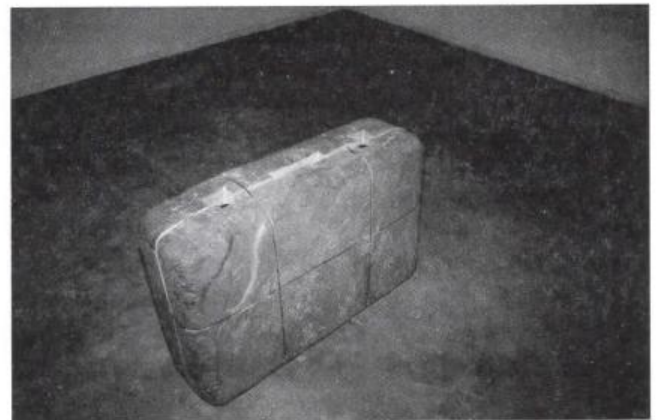
*Лујо Водопивец, Наслада (детал), 1994, дрво, каучук, стиропор, железо, 120 x 190 x 150*  
*Lujo Vodopivec, Savour, 1994*



*Нуно Рамос, Макула III, 1994, катран, парафин, стакло, сол, лајм, вазелин*  
*Nuno Ramos, Macula III, 1994*



*Бари Фридлендер, Без наслов, 1994, дигитален отпечаток, 125 x 500*  
*Barry Frydlender, Untitled, 1994, digital print*



*Гедиминас Урбонас, Патна торба, 1988, гранит, 60 x 130 x 25*  
*Gediminas Urbonas, Suitcase, 1988*

# Esprit de Corps

Лорен Седофски: разговор со Жан Клер  
по повод Биеналето во Венеција 1995

Со прославата на својата стогодишна, Биеналето во Венеција го менува курсот. Оставајќи ги на страна неуспешните обиди да ја опфати ултра-сегашноста на меѓународната уметничка продукција, Биеналето сега ќе го прославува крајот на векот. *Vieillesse oblige*. Дека завршната сметка треба да се поднесе со човечката фигура, со изложба на телото и лицето, не е никакво изненадување. Тоа што може да изненади или налуту, да збуну или интригира, како што ќе се случи со Биеналето, е повторното читање на историјата на кое повикува овој одново *надуен* корпус. Бидејќи, со изборот на Жан Клер за некој што ќе одреди како се собираат сметките на модерното, Биеналето ратификува посебен приод на еден кустос, исто како и определени вредности, позиција и идентитет во критичниот момент за европското обединување.

Клер беше одговорен за некои тврдокорни изложби во последните дваесетина години. Како кустос во Центарот Жорж Помпиду тој ги постави своите стандарди за тоа што е исцрпно и „научно-идеолошки издржано“, преку инаугуралната ретроспектива на Марсел Дишан во 1977 година. По брзопотезната изложба за хронофотографијата на Етиен Жил Маре во 1978, Клер ја дефинираше својата натамошна ориентација со *Реализмите меѓу револуцијата и реакција-*

*та*: 1919-1939, изложба организирана во 1980 со цел да ги потцрта фигуративните струења во Италија и Германија во тој период. Во времето кога изложбите Москва / Берлин / Париз / Њујорк беа главните координати во политиката на Центарот, Клер ја вметна из-



Тицијан, *Св. Марко на престолот со Св. Кузман и Св. Дамјан, Св. Роко и Св. Себастијан*, масло на платно, 1550-1570?  
Tiziano, *St. Markus on the Throne and St. Cosma and St. Damian, St. Rocco and St. Sebastian*, oil on canvas

ложбата за Виена од почетокот на векот, една идеална стожерна точка од која ќе се помести тежиштето од „триумфалниот, херојски авангарден модернизам кон критичкиот, очајниот и луцидниот“. До ден денес тој не престана да му забележува на њујоршкиот Музеј на модерната уметност за превземањето на „асептичната, естетизирана“ верзија на неговата *Виена*, 1890-1938 во 1986 година: „Зошто ни е Виена без тело, крв, бука, марксизам, социјални борби и без еврејскиот конфликт?“. Изложбата на Клер беше навистина главниот погон на духот на времето. Работена тимски и строго интердисциплинарно со помош на локалните божества, таа требаше да демонстрира дека авангардата беше само обичен отпадок од модерната традиција, којашто пак, можеше да балансира меѓу „иновацијата и рекапитулацијата“ и „да ја продолжи класичната култура на индивидуата“.

Откако ја завземе директорската позиција во Музејот Пикасо, Клер ја лансирал изложбата *L'Âme au Corps (Душата во телото)*, хитот на Гран Пале во 1993 година. Заедно со невробиологот Жан-Пјер Шанжо, тој ги изложи претставите на телото од просветителството до XIX век како се проникнуваат со тогашните науки за мозокот: невробиологијата и психијатријата. Токму оваа

идеја ќе биде и завесата во позадината на она што ќе го видиме во Венеција. Кога на сето ова ќе се додадат упорното истражување на некои рабни фигури во уметноста (ретроспективата на Балтус во 1982, првото француско осврнување на Лусијен Фројд во 1986), книгите за Дишан, Климт и Пикасо, Делво, Бонар, Картије-Бресон и „Медузата“, ќе го добиеме човекот кохерентен во своите контрадикции: материјалист, посветен на конкретното, сензуалното, телесното и човек чиишто основни претпоставки се во метафизичкото. Реалист, со изострена свест за културните мутации на научната, социјалната и политичка разновидност и човек чии што убедувања одат во правец на трајните вредности. Модернист, задлабочен во уметноста на овој век, но чие што кредо ја исмејува авангардата и ја одбегнува апстракцијата. Неговите приоритети се несомнени: индивидуата и неговата или нејзината внатрешност, телото и неговиот интегритет, историјата на уметноста сместена во поимот *Geistesgeschichte*. Накратко, Клер го претставува звучењето на завршниот чин на хуманизмот. Опстојувајќи на своето становиште, тој ја антиципира колебливоста на уметничката заедница: завршниот чин би можел да се претвори во воведен чин за новата Европа.

**Лорен Седофски:** Дали има некое посебно значење во тоа што Биеналето назначи Французин за директор на секцијата за визуелни уметности?

**Жан Клер:** Не гледам дека има какво и да е посебно значење. Политички, на Биеналето му беше потребно да се отвори кон Европа за да го одбегне погледот од кула-од-слонова-коска и локалниот кавгациски тон, што водеше кон пропаста на последните манифестации. Тие именуваа странец за директор надевајќи се дека тој нема толку брзо да се втопи во климата на лагуната.

**Л.С.:** Дали вашата изложба по повод стогодишнината ќе биде само уште една од централните изложби на Биеналето?

**Ж.К.:** Бидејќи стогодишнината наметнува ретроспективен осврт, тоа дозволува и еден вид мораториум. Живеевме сто години во модерното доба, де-

лумно конкретизирано и со Биеналето; сега би се свртеле назад и би погледнале дали сето тоа имаше некаква смисла. Секој би бил предизвикан од таа помисла.

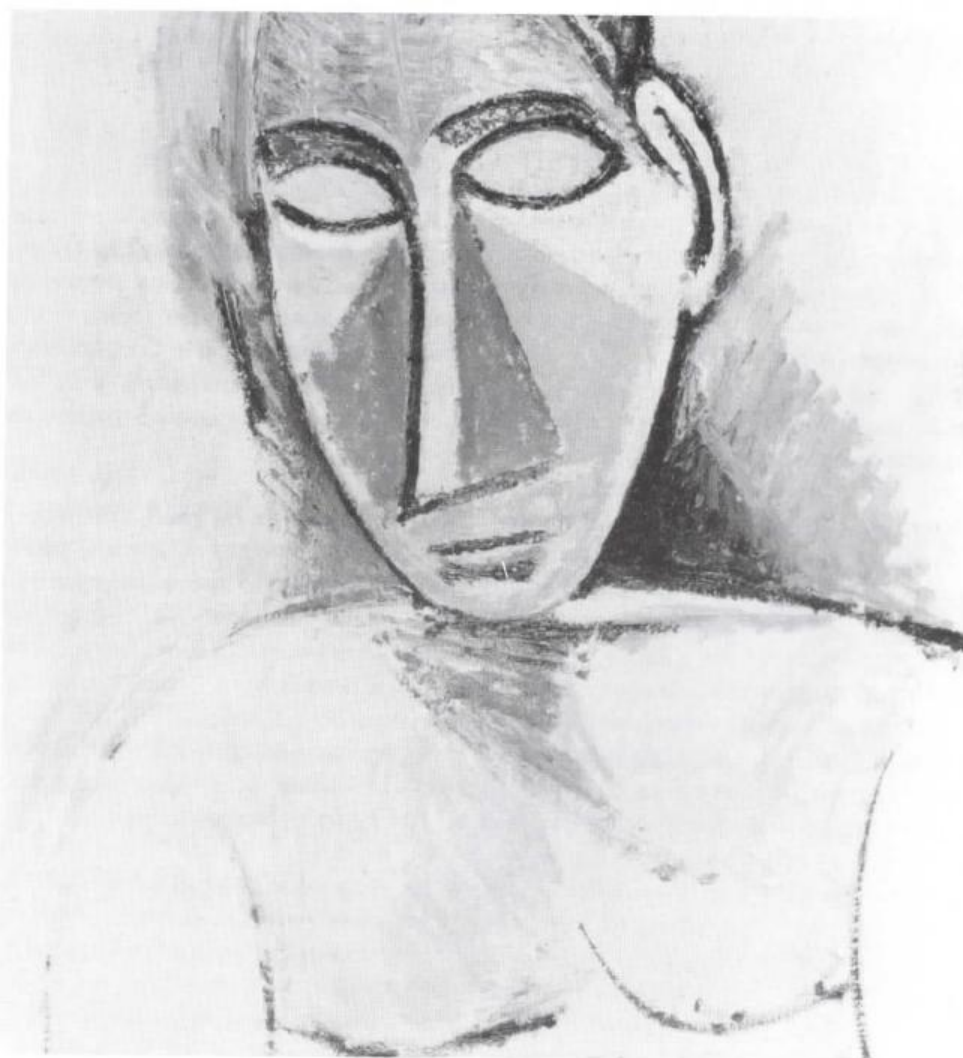
Сепак, јас нема да направам изложба за историјата на Биеналето, бидејќи тоа не е интересно. Дваесет години тоа беше академски салон, против кој се дефинираше италијанската авангарда; потоа се појави италијанскиот фашизам. По војната Биеналето ја откри „париската школа“, токму кога Американците тврдеа дека таа воопшто не постои. Биеналето секогаш имаше искривоколчен однос кон актуелното, но и покрај тоа успеа да истрае.

**Л.С.:** Какви промени внесувата вие?

**Ж.К.:** Ние ја затвораме секцијата „Аперто“. Првите две изложби на „Аперто“ за мене беа предизвикувачки, последните две беа катастрофа. Новото по секоја цена е вистинска неофилија. Божем младите го држат клучот на светот - тоа се сведува на идеологија што не е моја.

**Л.С.:** Со сместувањето на изложбата „подалеку од модите на последните десет години“, вие ја менувате дефиницијата на Биеналето како излог на нови дела?

**Ж.К.:** Јас ги земам во предвид бројните прашања поставени во текот на изминатата деценија; прашањата околу модерната, авангардата и идеологијата на прогресот. Но што е тоа ново во уметноста? Што е карактеристика на новото?



*Пабло Пикасо, Женски полуакт, 1907, масло на платно, 61 x 46, Ермитаж, Ст.Петербург  
Pablo Picasso, Women's nude, 1907, oil on canvas*

**Л.С.:** Споредете ја Венеција со Витни биеналето во Њујорк, кадешто изборот има за цел да генерира извесна возбуда, и покрај тоа што тој избор бргу станува проблематичен.

**Ж.К.:** За кого е возбудливо?

**Л.С.:** За уметничкиот свет.

**Ж.К.:** Тоа е неинтересно.

**Л.С.:** Која е публиката на Биеналето?

**Ж.К.:** Немам поим. Во почетокот тоа беше неверојатно популарен панаѓур што го посетуваа меѓу 200.000 и 500.000 луѓе. Денес Биеналето привлекува еден ограничен свет на самопосветени единки. Тоа ве присилува да го пронајдете некогашното Биенале.

**Л.С.:** Една „Exposition Universelle“.

**Ж.К.:** Точно така.

**Л.С.:** Вашата изложба „Идентитет и алтеритет“ ќе собере околу 400 уметници, поделени во осум историски поглавја што ќе го истражуваат претставувањето на телото и посебно на човечкото лице, онака како што тоа се преплетува со научните претставувања. Како ќе функционира сето ова?

**Ж.К.:** Идентитетот на модерниот човек се дефинира кон крајот на XIX век со антропологијата на Брока, антропометријата на Бертијон, развојот на фотографијата, откритието на рентгенските зраци во 1895 (годината на првото Биенале). Сето тоа ја отвора ерата на телото. Идентитетот на телото е јасно опишан, спецификуван, калкулиран, кодиран и филтриран во серија научни постапки. Ако се обидете да направите паралела меѓу историјата на формите и на антропологијата и биологијата, ќе најдете на извонредно богат визуелен материјал од минатиот век и на специфични допирни точки - скулптурата на жена од Пол Ришер, на пример, се поврзува со паркинсоновата болест, а тоа пак, е скулптура што влијаеше на делата на Роден и Камил Клодел. Рентгенските зраци влијааа на начинот на кој уметниците размислуваа за видливото: на пример, Дишановата неретинална уметност.

Како што напредувате во современоста, кон откритијата на ДНА и гените, влегувате во доменот на невидливото и апстрактното. Станува сè потешко да се најдат објекти што го визуелизираат научното сознание за телото, а уметноста изгледа сè поодалечена од претставувачкото. Напорите на уметниците да се вратат на телото се сметаат за реакционерни и регресивни. Но сепак, денес сме повторно сведоци за визуелно спектакуларното враќање на телото во дијалогот меѓу науката и уметноста, а што може да се следи преку компјутерски генерираната слика.

**Л.С.:** Антропометријата, рентгенските зраци, етнологијата, Шарко и психијатријата, генетиката, евгениката\*, ДНА, компјутеристиката, геномот\* и картографијата на мозокот: дали е тоа одење по патеката на егзактните науки, или на „хуманистичките науки“ како што се нарекуваат во францускиот јазик?

**Ж.К.:** Егзактните науки.

**Л.С.:** Вие ме зачудувате.

**Ж.К.:** (смеа) Постои реална конфузија. Патеката навистина почнува од биологијата како егзактна наука којашто денес се наметнува како област што прави најголеми пробиви. Според мене, биологијата беше потхранувана од антропологијата и антропометријата на Брока.

**Л.С.:** Не мислите ли дека таа патека води кон евгениката и другите идеолошки инспирирани девијации произлезени од биолошките спекулации. Конечно, знаеме за расколот меѓу физикалните типологии на Брока, Кетле или Ломброзо и, да речеме, Луј Пастер и Клод Бернар - веројатно затоа што последните двајца веќе имаа направено гигантски чекор во невидливото.

**Ж.К.:** Кога еден американски научник тврди дека хомосексуалноста е резултат на гените запишани во индивидуалниот геном, неговата постапка, колку и да е рафинирана, сепак не се разликува многу со онаа на Ломброзо од пред еден век, кога тврдеше дека со мерењето на личните црти на една индивидуа може да се одреди дали таа е

криминалец. Тоа е маркирање на индивидуата според материјалните карактеристики. Идејата за идентитетот во XX век е важна поради разоткривањето на релацијата меѓу модернитетот и тоталитарните режими. Каква е врска-та меѓу фантазијата за чистото тело и идеите за монструозноста и дегенерац-ијата?

**Л.С.:** Изложбата ќе кулминира со видео-инсталациите (на пр. на Бил Виола и Гери Хил) и компјутерските претстави на телото. Каков е односот меѓу антропометријата и видео сликите, кои само ја преведуваат формата за катодниот екран?

**Ж.К.:** Начинот на којшто компјутерските слики можат да манипулираат со лицето и да создаваат визуелни клонови, односно да создадат ситуации во кои тие претходно никогаш не постое-ле, јасно потсетува на постапките што ги применуваше Бертијон пред еден век - класификација на изрази, држења на телото, страсти.

**Л.С.:** Значаен дел од изложбата ја сочинува одреден тип на фигуративна уметност, често сметана за регресивна.

**Ж.К.:** Уживам во повторното пишување на историјата со што одредени уметници кои во моментот се сметаат за маргинални, добиваат друга улога. Јас сум дел од една генерација што потпадна под тиранијата на формализмот: за таа генерација содржината или смислата исчезна. Тешко ги поднесов тие дваесет години на формалистичкиот тероризам, бидејќи тој беше во спротивност со моето школување како философ и историчар на уметноста; школување ориентирано кон Мерло-Понти, феноменологијата и делумно Лакан. Модата сега се сврти кон мене. Но зошто да се случува една изложба на модерната скулптура во Бобур да игнорира една цела скулпторска школа - школата на Вилем Лембрук, еден од најголемите скулптори, или делата на Артуро Мартини, Сезар, Арман? Каде го сместувате Жан Фотрие, Балтус, Георг Базелиц? Делото на еден Лусијен Фројд не е скршување од главната струја, туку ѝ припаѓа на историјата на форми што до-прва треба да се напише. Јас исто така



ги враќам и Стенли Спенсер и Д.Х. Лоренс, исто како и Ловис Коринт - потполно заборавен, но значаен за многу млади сликари.

**Л.С.:** Како ќе се справите со жестокоста на анти-антропоморфната уметност?

**Ж.К.:** Се надевам дека ќе го поставам прашањето на она што го нарекувам „иконокластичка фаза“ од 1950-те години - одбивањето на претставувањето, инкарнацијата, телото. Ниту



*Бил Вајола, Триптих од Нант, видео, 26. X 1994 - 27. II 1995*  
*Bill Viola, Nantes Triptych, 26.X 1994 - 27.II 1995, video*



*Френсис Беикон, Триптих мај-јуни, 1973, масло на платно, 198 x 147 (секој дел одделно)*

еден период не бил толку опседнат од телото како XX век. Апстракцијата е парентеза.

**Л.С.:** Вие ги групирате белите дела на Раушенберг од 1951 заедно со оние на Агнес Мартин, но преку Роберт Рајман и Роберт Манголд?

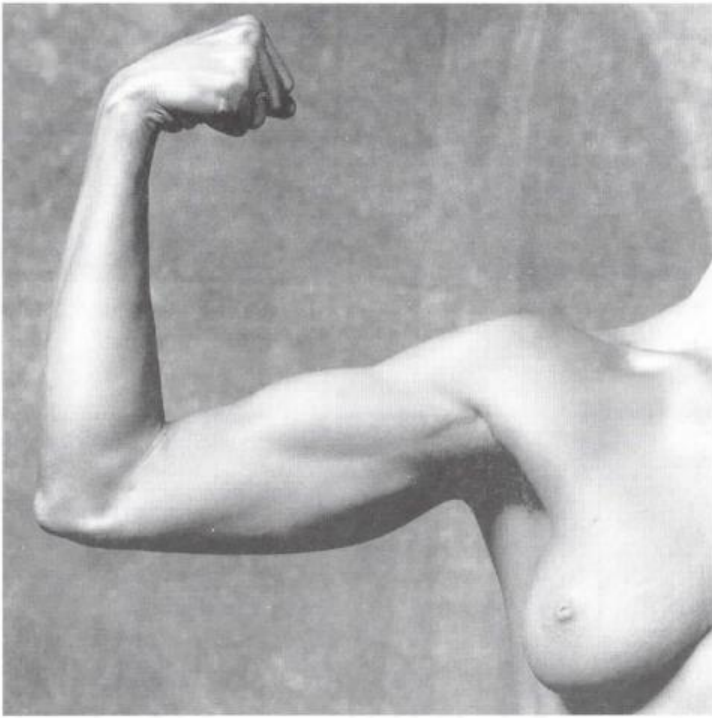
**Ж.К.:** Тоа е другата главна линија на изложбата: постои претстава и постои икона.

**Л.С.:** Со истата „икона“ се среќаваме и кај Казимир Малевич, Алексеј фон Јављенски и Василиј Кандински, кои ќе бидат присутни на изложбата?

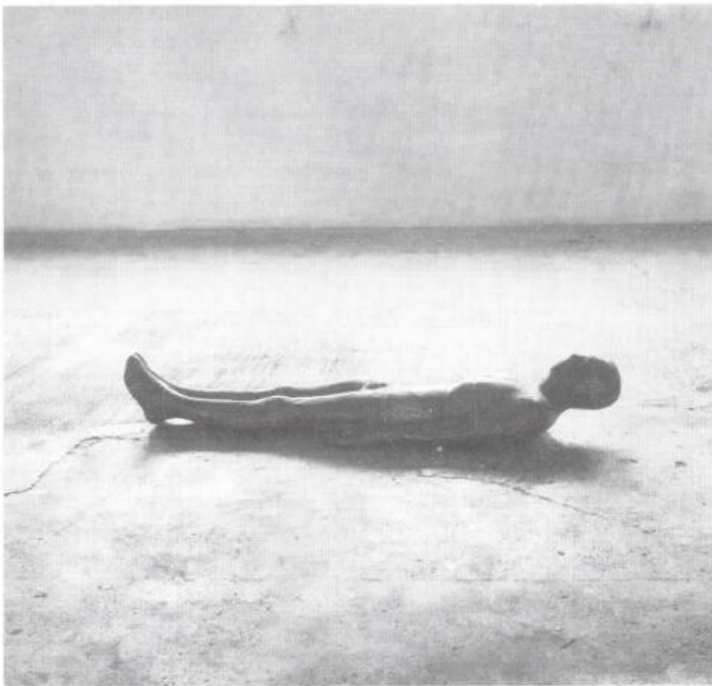
**Ж.К.:** Дали тука има нешто чудно? Земете ги критичните случаи на уметниците кои се развиваат преку најдогматичната апстракција, а потоа му се враќаат на лицето. Апстракциите на Џексон Поллок се создадени со неговите гестови и со неговите мускули - тие се телото. Но на крајот тој му се враќа на лицето. Филип Гастон е апстрактен сликар во 50-те, но потоа се враќа на лицето што пуши и пие. Тука се и Жан Елион и Џакомети. Ќе ги истакнам овие случаи на крупна реинкарнација на нешто што беше исчезнато. Во тоа нема ништо мистериозно или пасеистичко. Тоа е потреба.



*Ричард Аведон, Роналд Фишер, Пчеларот Дејвис, Калифорнија, 5.IX 1981, фотографија*  
*Richard Avedon, Ronald Fischer, Beekeeper Davis, California, 5.IX 1981, gelatine silver print*



Роберт Маплторп, Лажза Лажон, 1981, фотографија  
Robert Mapplethorpe, Lisa Lyon, 1981, photograph



Ентони Гормли, Подигнување, 1983-84, олово и гипс,  
човечка димензија  
Anthony Gormley, Rise, lead and plaster, 1983-84, life size

**Л.С.:** Зошто ја отфрливте политиката на идентитетот? Изложбата е стриктно Американско/Европоцентрична.

**Ж.К.:** Идејата за уметноста е исклучиво западна. Таа не се одржува надвор од нашата култура. Прашањето на политичка коректност ми е потполно туѓо. Она што го зачудува Европеецот се етничките војни што нè влечат назад во ситуацијата од 1914 година. Токму затоа сум во искушение да се пови-

кам на отфрлувањето на претставувачката уметност во чисто источните култури, а посебно во Исламот. Ако создадете слика-претстава, многу веројатно е дека ќе ви го пресечат гркланот. Тоа е таков културен проблем што води во религиозни војни и е нешто што се одвива токму денес.

**Л.С.:** Како ќе му пристапите на ова прашање?

**Ж.К.:** Сензационално решение би било да ги поканиме професорите од Ликовната академија во Алжир (чијшто директор е веќе убиен) да одржат предавања во Венеција. Но веројатно тие потоа би биле убиени.

**Л.С.:** Имате намера да го третирате ферецето како забрана за лицето?

**Ж.К.:** Ќе го прикажам диптихот „Тие доаѓаат“ од Хелмут Њутон, кој се состои од пет прекрасни жени, евгенични прототипови, прикажани голи на една фотографија и облечени како директорки на друга. Диптихот ќе биде поставен веднаш до фотографиите на Гаetan Гасијан де Клерамбо, француски психијатар од 30-те, кој беше фасциниран од драпериите на муслиманските жени.

**Л.С.:** А етничките конфликти?

**Ж.К.:** Против една колешка во бивша Југославија да побара материјал што ќе го илустрира притисокот од постоечките конфликти врз создавањето слики-претстави. Што значи сега за еден еден црногорски, српски или хрватски уметник да создава слики?

**Л.С.:** Каква е врската меѓу овој пароксизам на етничка или религиозна различност и геномот или правењето карта на мозокот?

**Ж.К.:** Врската е во идејата за монструозноста, за целосната различност. Се колебав пред да решам да ги прикажам компјутерски манипулираните фотографии на лица од Ненси Барсон, едни покрај други со нејзините фотографии на деца со генетски проблеми, што ги прави нивните лица монструозни. Тоа е чист хорор, но во исто време тоа е и чиста другост.

**Л.С.:** Се чини постои еден јасен тератолошки\* мотив што се прелева во најпознатата другост, во смртта.

**Ж.К.:** Ова ќе биде многу весело Биенале. Неговата хронологија од 1895 до 1995 ќе биде прекинувана со тематски групирања што ја разбиваат идејата за времето. Ќе ги видите, на пример, фотографиите од серијата „Мртвовечници“ на Андрес Серано, поставени крај други трупови од мртвовечници, што датираат од 1895, 1920, 1930. Ќе ја видиме истата опсесија отелотворена во речиси идентични форми на дистанца од сто години, опсесија што ја води идејата за модерното.

**Л.С.:** Во Њујорк постои голем отпор кон сериите „Мртвовечници“ на Андрес Серано.

Ж.К.: Се разбира, тоа е потполн табу. Тоа е срцето на изложбата.

Л.С.: Што мислите кога го опишувате претставувањето на телото и посебно на лицето како метафизичко?

Ж.К.: Кафка вели дека со фантоми не можете да водите љубов. Аналогно на тоа, не можете да ѝ се предадете на сетилноста и страста со апстрактни дела.

Л.С.: Двете појдовници ви се проблематични. Што подразбирате под метафизички?

Ж.К.: Кога ќе го поставите проблемот на лицето, а тоа ќе рече, соочување лице в лице, веднаш се враќате назад кон метафизичкото. Прочитајте го одново Емануел Левинас.

Превземено од Artforum, Април 1995

Превод: Зоран Петровски

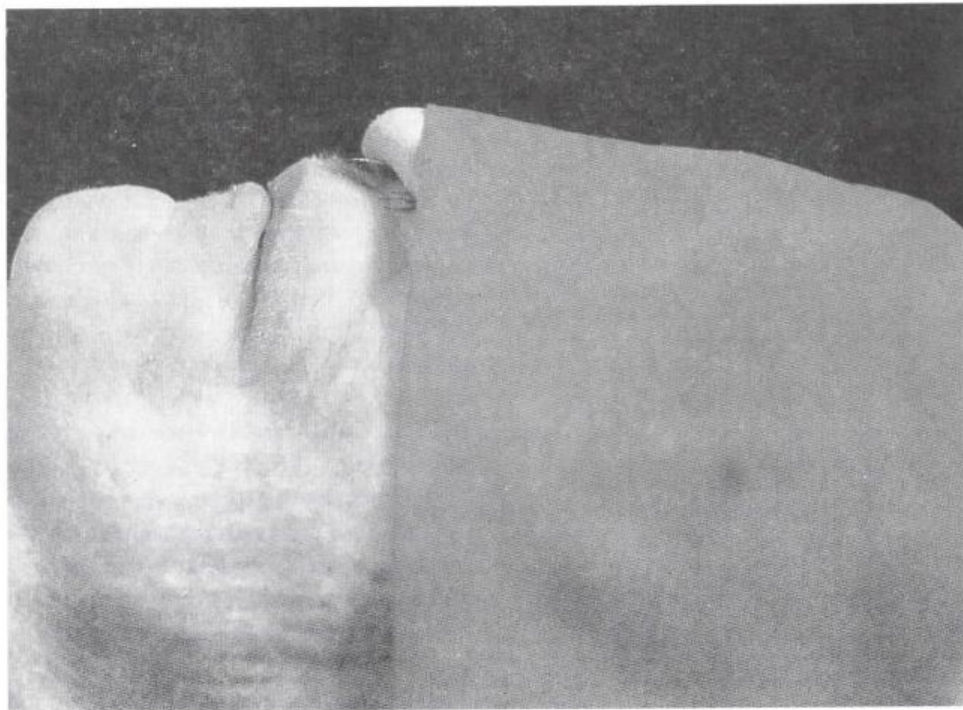


Анета Светиева, Капачка со нацртана рака, 1987, теракота и енгоба, 39 x 50 x 45; фотографија: Марин Димески, Скопје  
Aneta Svetieva, Bather with Drawn Hand, terracotta; photograph: Marin Dimeski, Skopje

\* Евгеника: проучување на најдобрите начини за подобрување на расата со внимателно одбирање на родителите (заб. на прев.)

\* Геном: било кој од двете групи хромозоми во зиготот (заб. на прев.)

\* Тератологија: наука за чудовишта од животинскиот и растителниот свет (заб. на прев.)



Андрес Серано, Морга (смрт од пневмонија), 1992, цибахром, 23 x 152  
Andres Serrano, Morgue (Pneumonia Death), 1992, cibachrome

# PULP THE NUPE ON THE Q.T.

„ЕВТИНИ ПРИКАЗНИ“

## СПОРЕДНА МАГИЈА

Денис КУПЕР

Би требало да постојат дузина млади Американски творци на филмови вдахновени како Квентин Тарантино. Тогаш би било полесно тој да биде одреден како настрано брилијантен неважен режисер, што тој навистина е.

Но дури и со неговите навистина упадливи лимитираности - сценски архетипски карактери, краткотрајни и долготрајни проблеми со меморијата, мрзливо визуелно чувство - сепак за разлика од повеќемина од неговите современици во неговите филмови постои фино наштимана енергија. Тарантино е навистина еден од малкуте пост-Мартин Скорсизовски режисери способен за вистинска кинематска магија. Тој не е во рангот на сериозните експериментатори како Џон Џост и Џејмс Бенинг, но како и тие и тој е фасциниран од Скорсиз и неговите опсесии (комплицираноста на машиот страв). Скорсиз е длабок, а неговите најдобри филмови се опремени со емоционални и духовни лузни. Тарантино дава одлична површина но на начинот на Тед Кенеди - тој те прави да се чувствува како во присуство на големина, дури и ако харизмата е суштински наследена. Тарантино може да направи големи сцени, а останатиот наративен товар на неговите филмови е полн и доволно полетен за да се движи моментумот. Негова јака точка е одлично изведениот хорор: младите дилери на дрога дигнати во воздух, а Ума Турмановата прекумерна доза и спасувачкиот адреналин упукани во Pulp Fiction. Сцената на полициската тортура во Reservoir Dogs (1992), егзекуцијата на Денис Хоопер од страна на Кристофер Вокер во сценариото на Тарантино (но не и режија) True Romance (1993), колежот во колата за ручање со што се отвора Оливер Стоновото полу-Трантиново сценарио Natural Born Killers (1994). Пред да стане премногу заљубен во напразно фасцинантен спектакл, Бернардо Бертолучи конструираше слични вчудовидувачки полу-филмски појави, настрана сцените кои се помалку предизвикани од литературните игри отколку од масивно угушеното хомосексуално чезнење, скоро секогаш на мажот кон момче: адолесцентно наркоманско заведување од лик сличен на татковиот во Luna (1979), спонтаното пукање од дете во педофилниот додворувач во Conformist (1971), грозно убиство на момче од повисоките класи од страна на насилник од работничката класа во 1900 (1977). Бертолучиевите филмови имаат силен политички израз и се верзирани во философијата на 20. век и опсесивно се загрижени и болно збунети од тајните мотивации на нивните ликови. За споредба, Тарантиновите филмови се зајадливо возбудливи и апсихолошки.

-Тарантино прави една работа брилијантно: тој набива зборливи, невротски, паметни но полу-артикулирани, шампкави личности во паралелни орбити околу пријатна, малку запалива, обично трендовска тема - Мадона, ТВ - разговори, настран секс, итн. Разговорите кои ги конструира се толку извештачено систематски



што кога една личност станува заплашена од задолжението кон промената, се раздвојува и ослободува лична сулудост на неговиот или нејзиниот сопатник, ефектот е оној на ноќната мора. Во Тарантиновото согледување современите луѓе се нешто на менито од ефемерните прашања на списанието Details, оддадено на MTV трачот и таблоидната тривијалност. Вербална завеса ги обединува неговите личности но ги става во карантин аспектите на нивните психи кои не се во состојба да ги артикулираат - сексуална привлечност, емоционално внесување, духовни интереси итн. Како резултат неговите личности се нервозни во континуитет, но психолошките причини за нивната трема не се никогаш специфицирани, веројатно бидејќи Тарантино се плаши да ги дознае.

Сè додека леснотијата лежи во препознавањето на трансгресивните импулси на неговите личности - кои се повеќе здраворазумски отколку автентично персонализирани - дотогаш нивните трансгресии нема да имаат резонанца. Всушност насилството во неговите филмови би имало порнографски ефект да не е начинот на којшто тој ја манипулира со моралноста на гледачот. Моралистичката фасцинација со неморалното, која што е споделена со Дејвид Линч меѓу другите, можеби е главна причина зошто, настрана од поетската дарба на блебетењето Тарантиновите филмови се повеќе присилувачки отколку да речеме уличните неореалистички серии како NYPD Blue, но помалку апсорбирачки отколку доку-акционите серии како Cops, која се фокусира, со слична иронија но помалку дневен ред, на сличен социјален регистер на паднатата нижа средна класа.

Работата е во тоа што Тарантино е толку талентиран писател и неговите невротизи изгледаат необично симболички за општата културна нелагодност околу раните 90ти. Неговата Точка на гледање често напаѓана заради евтините штосови кон несилните, е всушност, настрана селективноста, сочувствителна, чудесно невинна и простодушна. Тарантино настои да спаси и реконтекстуализира неинтенционално сублимирали сцени од гетото на Б-филмската историја, како некој скоро пост-модерен

Флоренце Најтингел со слабоста на повторен културен отпадок.

Тарантиновото пишување е толку чисто на свој откачен начин што го мистифицира тоа што тој не е на режисерското столче. Да не е допадливоста на неговото сценарио The Romance би била промашување и безцелен акционен филм за MTV. Нејзината грдост е прегрда, нејзината паметност премногу поплочена со техничка компетенција. Нејзината точка на гледање премногу досадно неодобрувачка за своите противници. Natural Born Killers, за коишто Тарантино делумно го напишал сценариото а сега го одрекува, има технички шарм, но Стоновото кинематографско претерување ги приземјува дијалогските опсесивни махинации.

Тарантино и самиот не е некој голем режисер (или не сè уште) - тој е само внимателен, вешт, искрен. Но тешко е да се замисли подобар изглед, кој што оди со неговите сценарија. Тој можеби е уметник од редот на песнописецот и ко-

лега ироничар Ранди Њуман, чии комплексни но едноставно направени песни функционираат во свои тропи, аматерски изведби. Талентите на обајцата се едноставно малку поидеосинкратски и наполнети со несвесни нагони за да преживеат нетелесни искуства.

Возможно е да е Тарантино предодреден да биде несовршен дисидентски режисер, а не како што некои би сакале тој да биде - новиот Роберт Тоун или Пол Шредер, со предрежисерски претензии. Додека претераниот публицист околу неговиот шкрт учинок може некому да му се чини преран, тоа не е особено изненадувачки. По два или три филма, Тарантиновите мали трикови можат да бидат рутински, всушност јас на тоа би се обложил. За сега неговиот чуден талент се чини вистински а очигледно е дека животот е краток.

Art Forum март 1995  
превод: Мелентие Пандиловски



# ЕКСЦЕНТРИЧНА АТРАКТИВНОСТ

Гери ИНДИЈАНА

Како О.Џ. Симпсон и Њут Гингрич, така и Квентин Тарантино се претвори во една од оние космички раширени илузии за што стануваат свесни во медиумите и најтврдокорните аскети, закопани некаде во некоја дупка. За нас обичните луѓе кои што консумираме списанија повремено, тој како и Симпсон и Гингрич се здоби со влечата на вителот во кој што целиот разговор се влева. Наоштрен од кофеин, буквално дијареичен, во студија на упатена ексцентричност или ексцентрична упатеност, Тарантиновата личност е на увид во дузина отпечатени интервјуа и Т.В. емисии, и тоа е истата онаа која им ја дава на сите свои карактери. Како и тие, така и тој ги сака крцкавите цереали за појадок, цртаните филмови, опскурните филмови и диско хитовите од 70-те; како и тие и тој ги претпочита вербалните тропизми на „интересна“ дигресија, ареата на културната тривијалност, самопотрошувачкиот монолог. Повеќе од другите Американски режисери тој им прилега на своите филмови.

Тарантино го лоцира трендовското во истите неубави продукти на американската поп култура кои им се драги на толку странски тинејџери. Неговиот идеален лик е оној што го наоѓа патот до МекДоналд кога го посетува Париз, некој чија референтна рамка веднаш го асимилира Другото во сопствена тврдоглава полуинтелигентна шема - нешто пошироко би било претенциозно. Во исто време, овој лик е набиен со најтаинствена ерудиција, допустливо, се претпоставува, бидејќи ерудицијата е суштински неинтелигентна. Како Џим Џармуш во *Stranger Than Paradise* и *Mystery Train*, Тарантино е интелектуалец кој ужива да се прави глупав, кој ја надува самодоверливата глупавост втемелена во упатеноста. Ова му дава еден вид на воздушна визура асоцирана со сатира, иако е тешко да се каже што уште Тарантино сатиризира освен својата заситеност од старите филмови.

Тарантино флертува со вербата дека енергетската состојба ќе му ја претвори кожата во црна, една измама споделена со бели забавувачи како Сандра Бернхард и Камил Паља. Во својата влошена состојба, овој сентиментален тик на белата упатена личност ја лоцира целата автентичност во црното искуство, наспроти што сето останато искуство станува материјал на гротескна иронија. Да се биде навистина, навистина кул станува духовен еквивалент на црното, и дури супериорно на него: постои множество на чесни црни луѓе но ниту една чесна кул личност. За Тарантино од *Pulp Fiction*, црното претставува пластичен Свет Грал, митска супстанца со вистински ефекти и сопствен средновековен код. Тоа станува каша во голем број на екстремно zgodни начини, некои буквални (црниот со-извршител чијшто мозок случајно се истура, господин Биг којшто доминира над повеќето од белите личности преживува, меѓутоа, е дупен од јужњак психопат). Тарантино симулира



со прибраноста и со белите идеи за црните, буткајќи ги преку лимитот. Внатре во глупоста меѓутоа постои двојна детерминација да се биде најкул од сите режисери, којашто го чини еден дел од кредибилитетот.

Тарантиновата тема е машкоста; со повторно сликање на кинематски ритуали на машкоста во здивено претерани форми, тој постигнува посмела деконструкција отколку режисери како Мартин Скорџиз и Френсис Форд Копола. За разлика од нив, тој меѓутоа има проблеми со сликањето на жените во повеќе од една димензија - во филмовите коишто ги режираше тој едвај се обиде. *Reservoir Dogs* е сè-машки, сè-мачо, набиен хомоеротски филм намерно сплеткан од Тарантиновото одбивање да го сними аналниот однос што сите тие ликови го бараат (иако со огнено оружје, а не со пенис) било како реципиенти или давачи. Во Тарантиновото царство на анално пожелување, жените се безпредметни. Мија, во *Pulp Fiction*, е шармантен цртан филм за Ана

Карина, како магичното животно во бајката, нејзината наративна функција е во тоа да ја тестира Траволтината лојалност кон нејзиниот маж, а негов шеф. Машката верност секако победува. Сите останати женки кружат околу „активните“ мажи со кои како да се залепени со лепак, во еден случај барајќи орално задоволство со малаксана кокетност на тинејџерски катамит.

Режисерската генијалност лежи во тоа да стави некомпатибилни состојки како во салата. Неговите филмови имаат формула но формулата е уникатна, дива колизија на нештата - прекин на наративното време, погруб и порадикален од Годаровиот, словитост на цитати од други филмови, личности занесени од сопствената елоквенција, мексиканско држење на страна; неважен разговор којшто се води за време на грозно насилство. Тарантино може да воведо клише со енергија што остава без здив. Колку и како скици да изгледаат неговите ликови, тој се обезбедува тие да се појават на сцена на некој

неизбришлив начин - тие можеби немаат длабочина меѓутоа имаат присутност. Тарантино се задлабочува во филмови коишто ги има гледано на видео, што можеби може да објасни зошто нивното присвојување изгледа некако без тежина: тие се отстранети на два чекори од примарниот наративен процес. Еден е секогаш внатре во артефактот залепен од другите артефакти повеќе од колку било кои длабоки искуства од животот (по ова, Тарантино повеќе од било кој друг му е близок на Хорхе Луис Борхес, писател целосно изведен од она што го има прочитано, чиј што талент беше најдобро применет со полна иронија, на жанровската детективска фикција, параболата, бајката). Меѓутоа во ова лежи и силата на Тарантино: тој има скоро Буњуеловска течност со филмот - „го има филмот во прстите“ како херојот во филмот на Александар Круге *The Blind Director*. Ова станува особено очигледно во *Natural Born Killers* и *True Romance*, два изненадувачки банални филмови снимени од други режисери по сценарио на



Тарантино. Овие филмови единствено оживуваат за време на расеаните моменти кога Тарантиновото пишување го преживува малтретирањето.

„Жив“ е можеби прејак збор, па дури и во Тарантиновите сопствени филмови. Тарантиновите готови дела - напливи на оперетско насилство воспоставуваат брилијантно нескладни монолози и останати работи (размислувам за Мајкл Мадсеновата песна, игра, рутина со жилет во *Reservoir Dogs*) - предизвикуваат амфетаминска трка што често потоа остава неквалитетен вкус. Ние сме фрлени во свет чијашто особена божественост им пружа сочувство на оние што се во штос и на насилните, а никогаш на жртвите-буљаша. Тие можат да не наполнат со извесна Ничеовска вознесеност, но сепак можат да бидат следени, порано или подоцна, со едно здивено чувство на исцрпеност, како да не убедиле да ограбиме продавница за жестоки пијалоци или да прегазиме куче. Режисерот може убедливо да тврди дека насилството во неговите филмови е „нестварен“ преглед [аррегџи] што тој го препиша од Годар. (Тоа не е крв, тоа е црвено) - меѓутоа мора да се одаде дека прекумерното прикажување на нестварно насилство го има истиот изненадувачки квалитет што целосното [wall - to - wall] пеење го имаше во старите MGM мјузикли, што не води, не многу далеку, од восочен музеј со пулс.

Го имам чувството дека *Pulp Fiction* изгледа толку добро делумно бидејќи, прекрасните добродетели настрана, студијските слики станаа поидиотски, иритирачки претсказливи, и самодопадливи.

Еден џокер како Тарантино верзиран во сето она што сеуште функционира во Холивудскиот калуп и во истото време одликувајќи се со идиосинкразија, тврдоглавост и опасна енергија, може да го донесе производот до публиката која е прегладнета за нијанси но алергична кон „уметност“. Грешката на поранешните вундеркинди како Дејвид Линч беше во тоа да замислуваа дека публиката сака уметност (заедно со некои странични допири), или авторски стил, или голем број на останати работи

кои се страни на седењето во темница и јадењето на пуканки (*Блуе Велвет* функционира воглавно затоа што публиката го немаше никогаш видено Кенет Ангероновиот Сцорпио Рисинг). Најдоброто околу Тарантиновите филмови е тоа што тие не се уметност, тие само се движат каде што и уметноста без премногу цепидлачење околу тоа како таму пристигнуваат.

превод:

Мелентие Пандиловски

Сцени од филмот „Евтени приказни“

35-39 стр.





АВТОРСКИ СТРАНИЦИ  
AUTHORS PAGES

---

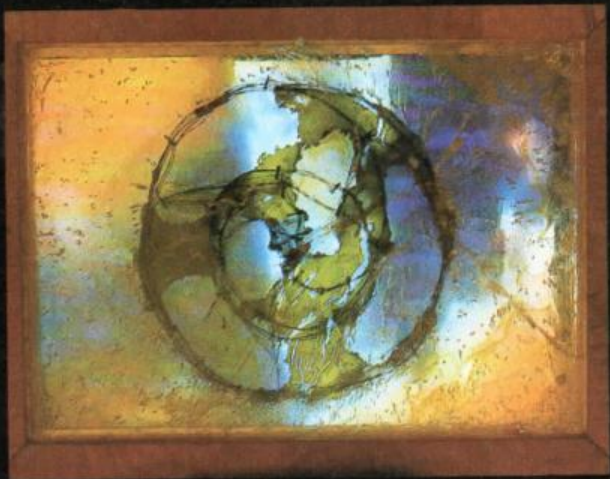
Јован ШУМКОВСКИ

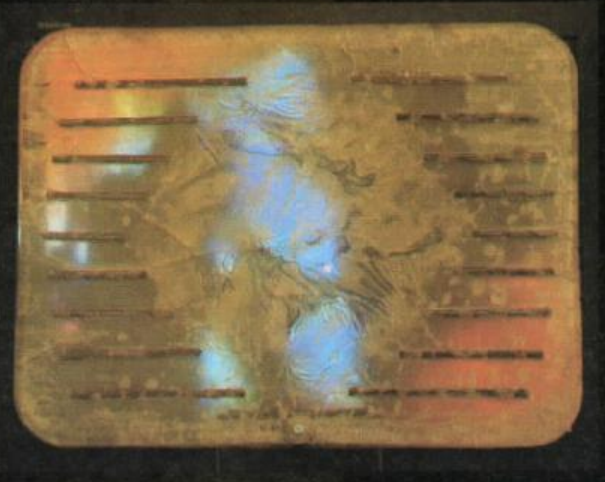
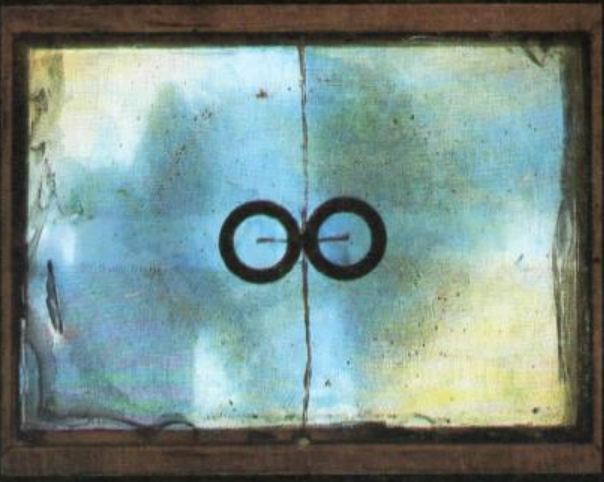
СТАНА 45, 46

ВИДЕО СЛАЈДОВИ  
1994/95

СТРАНА 47, 48

ПЛОЧИ II  
1994/95









# Sponsus и Sponsa:

БЛАГОЈА МАНЕВСКИ

ЛИЛЈАНА НЕДЕЛКОВСКА

Предговорот за книгата од Теодор Адорно „Естетичка теорија“ Касим Прохиќ го започнува со констатацијата: „Неповратно поминаа времињата кога можеше да се живее и мисли во склад и складно. При тоа, склопот на инхибиции не е веќе од психолошка, туку од егзистенцијално-духовно-морална природа. Да се живее денес во склад би значело веќе во првата, стартна зона согласност на сопствено предавство, на оној вид буквална идентификација на внатрешното и надворешното за која, во критичката проекција на секојдневните практики на живеење, имаме вообичаена дескриптивна терминологија: некритичка партиципација, конформизам, отсуство на духовна субверзивност“.<sup>1)</sup> Оваа констатација го следи основниот философско-естетски став на Теодор Адорно за не-идентичното како критика на идентификувачкото мислење, како негација на синтезата. Според Адорно уметноста може да преживее како автентична единствено ако ѝ успее негацијата на синтезата да ја артикулира како естетска смисла: во спротивно, уметноста е привид зошто не е во состојба да се „спротивстави на сугестијата на смислата среде бесмислата“.

Авангардната уметност од видот на радикалната апстракција на Малевич и Родченко ја достигна онаа точка на екстатичка проекција во која ослободувачката негација се јавува како принцип на обликување. Тие преку негација-

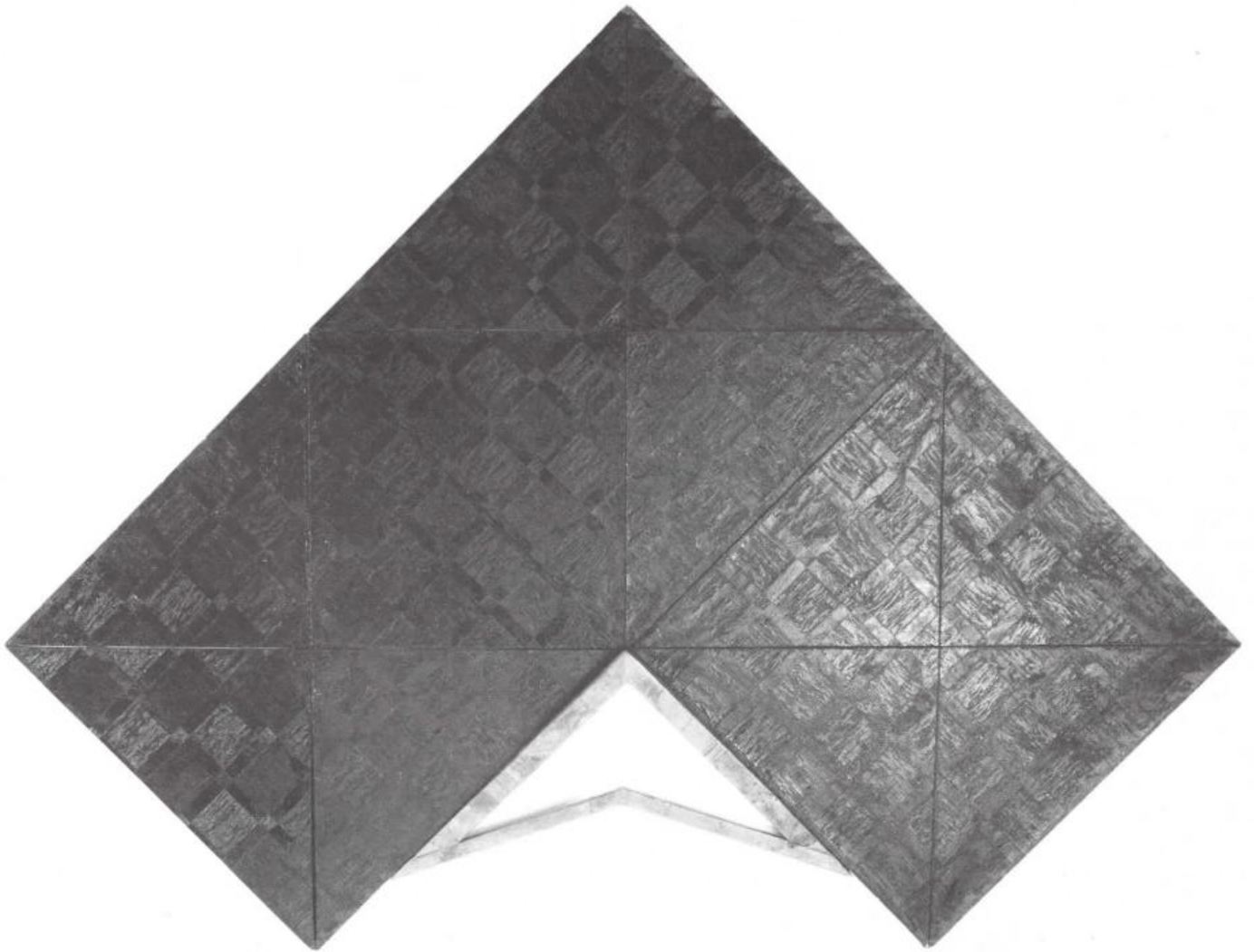
та на референциелниот однос на уметничкото дело и светот ја доведоа уметноста на „границата на јазикот“, на границата каде јазикот се повлекува во целосна тишина во однос на светот. За Малевич „во супрематизмот не може да биде збор за сликарство“, додека за Родченко „...постигањето на монохромни интензитет во границите на една боја-на хомогеност во која ништо не е пренагласено ниту премногу слабо, претставува последна фаза...“<sup>2)</sup>

Денес сме повторно соочени со проблемот на „границата на јазикот“, но сега, се разбира, во сосема поинакви духовни и културни релации. Што, впрочем, денес значи да се биде на „границата на јазикот“, да се биде „тотално“ апстрактен во границите на една боја? Дали тука поворно можеме да ја бараме истата екстатичка проекција на духот да се жртвува јазикот на уметноста токму во обидот да се дојде до нејзината најдлабока суштина? Или пак, се работи за апстракција со „подготвена и комплетна порака, пресметана и контролирана во нејзините елементи, преткажливо естетско искуство обезличено пренесено“.<sup>3)</sup> Ова се екстремни позиции на размислување меѓу кои проблемот на апстрактната уметност денес особено доаѓа до израз. Меѓутоа, овие размислувања поставени во контекстот на постмодерната губат од својата проблемска тежина и добиваат изразито реторичка димензија, па тие можат да ни послужат како фигури кои ни кажу-

ваат колкава осетливост на душата е потребна уметникот денес да создава апстракција и тоа во нејзината „чиста“, „тотална“ форма.

**Sponsus и Sponsa (1990) од Благоја Маневски е дело кое, разгледувано во рамките на вака поставените прашања, лесно може да нè заведе. Монументалната и конкретната форма на делото, интензивноста на неговата црна површина, во која како да не постои ништо друго освен чувството за материјалноста на бојата, го прави да се манифестира како едно цврсто и полно тело кое себе си се изразува единствено преку својата неприкосновена присутност-како присутност на црно тело.** А, да се биде присутен тоа значи целосно да се исполни мигот на појавувањето со единственото доживување дека „нешто постои“, дека е „тука“ пред нас, како еден вид нем знак на желбата комуникацијата да се постигне без заобиколување и без посредување. Желбата за непосредно присуство го буди чувството за нашето сопствено присуство. Тоа е она чувство што Барнет Њумен тежнее да го постигне, да го иницира со своите слики; тоа е она чувство што тој го опишал како „апсолутно“: „...Дојдов до идејата да го направам гледачот присутен, до идејата дека човекот е присутен „(Man is present)“<sup>4)</sup>...Лиотар оваа идеја за присуството ја означува како мистична, бидејќи според него „се работи за мистерија на битието“<sup>5)</sup>.





*Благоја Маневски, Sponsus и Sponsa, 1990, (пигмент, ленено масло, дамар лак, бакар и дрво); фотографија отстапена со љубезност на SCCA, Скопје*  
*Blagoja Manevski, Sponsus and Sponsa, 1990 (pigment, oil, laque, copper and wood); photograph courtesy SCCA, Skopje*

Sponsus и Sponsa го иницира, или поточно, успева да го поттикне истото ова чувство за присутност. Меѓутоа, за разлика од Њумен за кој ова чувство е структурирано во онтолошкото значење на делото, има онтолошки карактер („Делото се појавува мигновено, но молскавичноста на мигот се испразнува над него како најкратка заповед: Биди“.<sup>81)</sup>), за Благоја Маневски тоа е структурирано во значењето на играта со вредностите, во која присуството е сфатено само како една реторичка фигура. За да биде нешто присутно тоа мора да биде ослободено од било какви разлики, дисконтинуитет. Тука не може да постои ништо што би ја нарушило неговата внатрешност и хомогеност. А Sponsus и Sponsa е дело кое во себе го содржи парадоксот на презентацијата: од една страна се нуди како компактно и хомогено тело, а од друга страна ги нагласува токму разликите и играта на односите. Ако сликите на Њумен се големи, непрегледни површини, „големи едноставни објекти“ до чии граници окото не може лесно да допре, Sponsus и Sponsa е монументално, но лесно совладливо во своите граници. Ако непрегледноста на сликите на Њумен го изолираат гледачот и го упатуваат на самиот себе, Sponsus и Sponsa тоа го постигнува со својата полна и конкретна форма, со „зрачење-то“ на своето црно тело. Ако кај Њумен желбата да се Биде има свое онтолошко значење, овде таа се изразува повеќе како гест: како гест на желбата да се Биде. Тоа е еден вид на театрален гест: го поттикнува чувството но и го одрекува. Оттаму и парадоксот на доживувањето на делото. Гледано од далеку делува монументално, полно и цврсто, делува како само-доволен, само-идентичен објект; гледано од близу тоа е дело на дисконтинуитет и разлики. Тука погледот е наведен да побара централно упориште од кое би го согледал континуитетот на површината, но токму во тој акт погледот е спречен, блокиран. Ова се случува поради ексцентричната структура на делото во која дејствуваат правците на дијагоналите и острите агли, а тежиштето на делото е поставено пониско од геометрискиот центар (тоа од своја страна на делото му дава извесна барокност во изразот). Понатаму, делото не се изразува како конзис-

тентен, само-идентичен објект туку како објект на споеви; создадено е со монтажа на дванаесет триаголници споеени во три ромба со што е добиена оваа необична форма (упатува на ексцентрично издвоен исечок од еден потенцијално симетричен простор каков што е просторот на ромбот) чија структура е нагласена со ивичната бакарна конструкција, поставена во долниот средишен дел на делото. Оваа ексцентрична структура ја подразбира структурата на shared canvas, односно, на обликуваното платно: но, овде, тоа не е услов за неговата трансформација во тоталитет (како кај Њумен), ниту пак го подразбира чистото објективно значење на делото (во онаа смисла што ја сретнуваме кај Френк Стела), туку е место што се отвора на слободната игра на значењата.

Парадоксот се јавува и во начинот на доживувањето на црната површина на делото: наместо густа, непросина и празна површина (а црните површини секогаш евоцираат на тоа, или како што вели Мишел Серес, пустините без душа се црни), овде извира играта на оптичките ефекти, играта на светлината и сенката. Оваа игра е овозможена со рамномерното, сукцесивно нанесување на црната боја во различни, меѓусебно спротиставени правци, создавајќи една површина на мазни и релјефни геометриски полиња; спротивните правци на овие полиња, нивниот контраст предизвикува внатрешно пулсирање проткаено со светлосно интонирана атмосфера што на просторот му дава едно внатрешно, хармонично движење. Во недостижната тишина на делото оваа хармоничност и оптичка ритмичност делува фасцинантно, луцидно во својата иронична проникливост.

Се наоѓаме среде феноменот на играта со историските модели. Основниот стремеж не е артикулацијата на присуството како еманација на битието (ниту пак присуство без значење), не значи сугестивен стремеж кон означеното, туку емфатичко приграбување на уметничката практика како единствено „битие“ во кое се соочуваме со моделите на традицијата и неможноста да ги одбегнеме со некој одлучен исчекор надвор од делото или јазикот. Или, барем

на „границата“ на тој јазик во некое си „откровение“ или претпоставен „идентитет“. Оттука, Sponsus и Sponsa во себе го содржи ставот на pietas (Ватимо)<sup>71)</sup>. Тишината во која се остварува овој став е тишина во која се сугерира играта со историските модели. Во оваа смисла уметникот не е субјект кој изразува или упатува на некој непротивречен „Објект“, туку место без средиште преку кое се одвива пиетичното и поетичното струење на уметничкиот јазик. Но, овде, нема знаци на жалење или катастрофичност: тоа е повеќе еден поттик за испитување на самиот себе, за самосознавање, поттик што е единствено можен преку артикулацијата на искуството. А искуството, како што вели Ровати, значи став: преку него „Можеме да научиме некој вид на внимание, да се извежбаме во состојбата на претпазливост, во вештината на сомнежот, во активната модулација на загриженоста, а во исто време да се сомневаме во неподвижноста, во набљудувањето во сопственото огледало, во нарцистичката култура на празнината.“<sup>81)</sup> Зошто, во спротивно, секоја сугестија на смислата среде бесмислата би била привид.

#### *Забелешки:*

1. Касим Прохик, Естетичка теорија-Work in progress() Теодор В. Адорно, Естетичка теорија, Нолит, Београд, 1979
2. Анджеј Туроњски, На граници језика, Момент 1, Београд, 1984
3. Donald Kuspit, Concerning the Spiritual in Contemporary Art, The Spiritual in Art: Abstract painting 1890-1985, Los Angeles County Museum of Art, 1986
4. Thomas B. Hess, Barnett Newman, The Tate Gallery, London, 1972
5. Jean François Lyotard, Trenutak-Newman, Polja 377-379, Novi Sad, 1990
6. Исто
7. Гани Ватимо, Крај Модерне, Братство-Јединство, Нови Сад, 1991
8. Pier Aldo Rovatti, Preobrazbe u toku iskustva, Republika 10-12, Zagreb, 1985

# ТЕЛОТО ВО ДОБА НА ЕЛЕКТРОНСКА РЕПРОДУКЦИЈА

СУЗАНА МИЛЕВСКА

*"Некогаш телото било метафора на душата, потоа метафора на полот, а денес веќе не е метафора на ништо туку е место на метастаза, на машинско синџирно поврзување на сите процеси, едно програмирање во недоглед без симболичка организација, без трансцедентална цел, во чист промискуитет со себе што е исто така и промискуитет на мрежи и поврзани кола".*  
(Бодријар - ')

аура

Топологијата на телото во време кога електронската репродукција ја заменува механичката<sup>(2)</sup> значително се менува. Телото ја губи „аурата“<sup>(3)</sup> на неповторлив интегритет, но добива многу непредвидливи аспекти.

свест

Репрезентацијата на телото станува комплексно прашање со оглед на неговата фрагментација и одвојувањето од информацијата. Кризата на репрезентацијата на телото во доба на електронските медиуми и виртуелната реалност покрај критичките има и позитивни интерпретенти,<sup>(4)</sup> но заедничко за сите нив е тоа што во сите текстови посветени на оваа проблематика се наметнало прашањето за релацијата свест/тело<sup>(5)</sup>.

Патологијата на телото во новонастанатите услови на информатичко насилство се испреплетува со проблемите на девијација и фрагментација на свеста. Архитектониката на телото е во зависност од архитектониката на свеста и разумот: ваквото метафизичко подвојување на свеста и телото нужно води кон различни интерпретации на проблемот свест/тело во философијата од оние иманентни на науката.

Научните толкувања на метафизичкиот модел свест/тело можат да се сфатат како аналогии кои изразуваат некои философски и теолошки проблеми што може да води во подобро разбирање на проблемот, но тоа се само аналогии, а не објаснувања и довршени решенија. За да се објасни потеклото на инкомпатибилноста на науката и философијата, според Дроздек<sup>(6)</sup>,

треба да се направи дистинкција меѓу онтолошкиот и епистемолошкиот дуализам, и онтолошкиот и епистемолошкиот монизам.

Онтолошкиот дуализам реалноста ја дели на две реалности со различна природа: материјална и духовна. Тие се управувани од различни законитости и само едната е достапна на нашата перцепција. Поделбената линија меѓу овие два вида на реалност произлегува од природата на човековата когнитивна моќ.

Епистемолошкиот дуализам прифаќа постоење на две сфери на реалноста кои не можат да бидат опфатени од иста класа на методи. Така, онтолошкиот дуализам имплицира епистемолошки дуализам, но епистемолошкиот дуализам коинцидира со онтолошкиот монизам <sup>(7)</sup>.

Во компјутерската наука онтолошкиот монизам се комбинира со епистемолошки монизам бидејќи во нејзиниот универзум светот на hardware и software може да биде поставен на ист онтолошки темел и може да биде интерпретиран на ист начин. Кога се поставува прашањето за дихотомијата свест /тело мора внимателно да се разликува појдовната точка од која таа ќе биде анализирана и интерпретирана: дали ќе биде онтолошка или епистемолошка. Директна-та транспозиција од компјутерските на философските метафори не е можна.

МОЗОК

Компјутерскиот домен оперира во контекст на онтолошки и епистемолошки монизам со што се појавува опасност од еден нов вид на редукционизам во компјутерската наука: програмабилнизмот во случаите кога се тврди дека сè зад доменот на нашите когнитивни средства е псевдо-проблем. „Комплексноста на мозокот е причината што интринсичната природа на умот и неговиот однос со церебралната екситација денес останува иста загатка како што беше и пред сто години“ <sup>(8)</sup>. Познавањето на мозокот останува клучен елемент за поставувањето на равенката свест/тело. Затоа, оваа стратегија на теоријата за нивниот идентитет - обидот да се претстави се што припаѓа во доменот на духовното како материјално - сè покажува како неадекватна.

сетила

Функционализмот, пак, принципиелната разлика меѓу физичкото, материјалното и нефизичкото, иматеријалното, ја покажува како ирелевантна и двата домена ги анализира од апстрактна гледна точка: инспириран од дистинкцијата software и hardware, не може да ја избегне аналогичноста со свест/тело. За функционалистите, на апстрактно ниво, може да се замисли свест која не е отелотворена, а е функционална и жива како и отелотворената. Меѓутоа, дури и во компјутерската наука ваквото апстрахирање е проблематично бидејќи строгата дистинкција software/hardware е нешто што се компликува кога се зборува за употребата на програмските јазици, оперативните системи и алгоритмите и нивната взаемна поврзаност: проблемот свест /тело, дури и кога е сведен на компјутерски јазик, останува нерешен. Науката, според самата своја природа, упатува на перцептибилното како основа и потврда за когницијата. Секогаш постои линија меѓу она што е достапно на перцепцијата и она што може само да се претпостави и насети.

Токму поради промените во моделите на конзумација во време на електронските медиуми се појавуваат промени и во моделите на означување, перцепција и репрезентација што води и кон нови искуства на отелотворување. Новите телесни искуства, во интеракција со поместувањето на кодовите на интерпретација, генерираат нови уметнички светови. Секоја од категориите: продукција, означување, конзумација, телесно искуство и репрезентација, во константна меѓусебна повратна врска, нè упатува на една друга категорија: информацијата. Меѓутоа, за информацијата е карактеристично тоа што таа не е присутна во самата себе. Имено, таа е концептуално различна од носителите во кои е отелотворена (печатницата, електромагнетните бранови). Шемата, (pattern) моделот (а не присуството) станува она што е дефинирано од дистрибуцијата на кодовните елементи кои ја сочинуваат пораката. <sup>(9)</sup>

Ако информацијата ја поистоветиме со шема, тогаш неинформацијата би значела случајност. Во рамките на информатичката теорија сепак не е сè така едноставно: кога ќе се земат предвид повеќе одредени сознанија може да се дојде до неочекувани заклучоци дека информацијата може подеднакво да се изедначи со случајност како и со шема. <sup>(10)</sup> Релацијата меѓу правилната шема и непредвидливата случајност е моќен парадокс, комплексна дијалектичка проблематика, што нив ги прави комплементарни, а не контрадикторни. Така, шемата и случајноста се дефинираат една со друга, си помагаат во протокот на информации низ системот.

Додека во основа на функционирањето на обичната машина за пишување лежи дискурзивната мрежа поставена врз дијалектиката присуство/отсуство и вклучува директен однос еден према еден меѓу означителот и означеното, кај компјутерите врската меѓу тастатурата и манипулацијата со текстот е непропорционална и електронска. Значењето, свеста за тоа, не е само идејно туку и сетилно и кинеститичко. Кога се работи со текст / слика во нашите тела се овозможува случувањето на вообичаени движења кои шемата и случајноста ги прават порелевантни и помоќни од присуството и отсуството.

„кукла“

Отсуството, исчезнувањето на телото на субјектот, веќе назначено во критичката теорија, во постструктурализмот е реконцептуализирано на тој начин што не е веќе нишност туку продуктивна сила суштинска за дискурсот и психолингвистиката; истовремено, случајноста беше реконцептуализирана во науката - веќе не е нешто нејасно туку продуктивна сила пресуда за еволуцијата на комплексните системи. Замената на моделот присуство / отсуство со моделот шема/случајност (pattern/randomness) се покажува како нужна кога се зборува за виртуелната реалност, кога сензорниот систем е во директна повратна врска со компјутерот. „Куклата“ (виртуелното тело на корисникот што е „пренесено“ во компјутерот) истовремено е и не е присутно, исто како што корисникот е и не е во екранот. Затоа, прашањето за присуството и отсуството не се покажува како релевантно и индикативно и се свртува во прашање за шемата според која се управувани трансформациите меѓу корисникот и „куклата“ или параметрите што ја контролираат конструкцијата на светот на екранот. Секако, важно е и прашањето во кој момент сите тие шеми се губат под влијание на случајот или пак кога случајноста се интерполира во самата шема.

Најблиската метафора за телесното кодирање е неговата споредба со книгите <sup>11</sup>: телото и книгата споделуваат една клучна карактеристика која не е присутна во електронските медиуми. Имено, наспроти радиото и телевизијата кои примаат и пренесуваат пораки, но не ги складираат во трајни материјални подлоги, книгите ги носат информациите впишани во своите тела. Како и човечкото тело, книгите се форма на складирање и пренесување на информацијата што ги инкорпорира кодовите во траен материјал. Печатениот материјал и протеините имаат повеќе заедничко поради тешкотијата на промените во кодирањето на материјалната основа отколку магнетните или електронските кодирања кои можат да бидат избришани и повторно напишани со едноставна промена на поларитетот. Човечките тела, како и книгите, имаат што да изгубат ако се третираат единствено како информациски шеми. Епистемолошката замена на моделот присуство / отсуство со моделот шема/случајност влијае врз човечките и текстуалните тела на две нивоа: како промена во телото (материјалниот супстрат) и како промена во пораката (кодовите на репрезентација).

кожа

Ефектот на дисперзија на субјектот низ кибернетичкиот круг, што води кон дематеријализација со помош на моделот шема/случајност, всушност се обезбедува кога сензорниот систем е ставен во директна повратна врска со компјутерот и на тој начин го учи субјектот дека границите на неговото јас се помалку диференцирани со кожата отколку со повратните јазли што го поврзуваат телото со симулацијата во техно - биоинтегриран круг". <sup>(12)</sup>

Означителите во кодирањето на програмските јазици се покажуваат како треперечки за разлика од означителите во обичните јазици кои, според Лакан, оформуваат синцир што плови над синцирот од означени. Кај Лакан, означителите и означените не се поврзани бидејќи означените не постојат освен ако не се продуцирани од означителите, а означителите се остваруваат само низ взаемната интеракција и диференцијација, а не во однос со означените. Така, во Лакановиот дискурс, двојното отсуство е основа на означувачкиот процес: отсуството на означените како ствари-во-себе и отсуството на стабилна кореспонденција меѓу самите означители. Во психолингвистиката адекватна на ова отсуство во означувањето е катастрофата наречена кастрација : „моментот кога еден (машки) субјект симболички одбива да согледа дека субјективитетот, како и јазикот, е базиран врз отсуството" <sup>(13)</sup>

Во информатиката, означителите не можат веќе да бидат интерпретирани како единечни ознаки туку тие влегуваат во богата интерна игра на разлики, во еден флексибилен синцир на ознаки поврзани со арбитарни релации специфицирани од релевантни кодови. Означеното од едно ниво веќе на следното ниво станува означител, меѓу она што го гледаме на компјутер-

екран

скиот екран и она што го чита компјутерот се наоѓаат машинските кодови кои се во сооднос со алфанумеричките симболи со бинарни дигитални ознаки, компајлер јазикот кој соодветува на тие симболи со инструкции на повисоко ниво од што е детерминиран начинот како ќе бидат манипулирани симболите, програмата што посредува меѓу тие инструкции и командите... Со една единствена команда може да се постигне огромна промена во односот меѓу означените и означителите. Така се продуцираат треперечки а не пловечки означители, секогаш спремни на радикални трансформации под влијание на промена во шемата.

Шемата ја распознаваме според повторливоста на елементите, но ако постои само повторување редуваноста е максимална, што значи дека нема нова информација - туку доаѓа случајноста, па информацијата се остварува низ сложена игра меѓу предвидливото и непредвидливото, повторувањето и варијацијата. Како резултат на тоа се појавува мутацијата која е круцијална бидејќи го означува бифуркациониот момент во кој играта меѓу шемата и случајноста предизвикува промена во правецот на системот и процесот.

Мутацијата имплицира репликација на шемата - морфолошкиот стандард во споредба со што нешто може да се третира како мутација, но истовремено и интерполирање на случајноста - варијациите што ја означуваат девијацијата која е толку исклучително различна што веќе не може да биде асимилирана во истото. Случајноста е „секогаш веќе“ иманентна, вpletена во шемата може да се појави само поради можноста за не-шематиичност, случајност.

Катастрофата на кастрацијата во моделот присуство/отсуство наоѓа аналогија во мутацијата во контекст на моделот шема/случајност: таа е видливиот знак кој сведочи за бесконечната игра на дијалектичките термини спротивни на Њутоновиот свет на стриктна каузалност. Мутацијата, патологијата на телото во времето на електронските медиуми не мора да биде сфатена само како физичка промена бидејќи отелотворувањето на информацијата е впишано и во телото и во свеста. Телото е резервоар на материјалност што е во постојана битка на давање отпор на дематеријализацијата, а информацијата како и човештвото не може да постои одвоено од отелотвореноста. Според Хејлс, телесноста може да биде уништена, но не и да се реплицира ако еднаш се изгуби нејзината специфична форма.

Слично предупредување ни доаѓа од М. Хајм <sup>(14)</sup> кој повикува на тоа да се задржат подобрите аспекти на предигиталната реалност за подобро да се балансира со високата технологија која ја менува сегашната реалност. Ако се имплантира технологијата во телото, мора да се имплантира и внатрешна духовна контрола.

протези

метаболизам  
срце

метастаза  
клетка

Бодријар е многу покритички настроен во интерпретацијата на можните опасности од новото електронско „транспарентно зло“. Тој зборува за електронските медиуми како за протези кои се разликуваат од механичките протези што се враќаат во телото за да ја изменат неговата слика бидејќи технолошкиот метаболизам и електронските протези се продлабочуваат и стануваат составен дел од сликата на телото: се вовлекуваат во микромолекуларното срце на телото и се наметнуваат како негов изворен модел. Бодријар всушност објавува крај на телото <sup>(15)</sup>, крај на неговата историја и заплет бидејќи тоа станува само непроменливо повторување, само канцерогена метастаза на својата сопствена формула, умножување до недоглед на една основна клетка без оглед на органските закони на целината.

вирус

око  
епидерм

Сцената на телото се менува со отстранувањето на друготноста при што се појавува апсолутното различно - вирусот <sup>(16)</sup>. Телото е уфрлено во метаболизмот без посредување со акт или поглед. Се менува и парадигмата на допирот - таа не е веќе означена со тактилноста која сега значи епидермско допирање на окото и сликата, туку тоа е крај на естетската дистанца на погледот. Екранот исцртува безконечна празнина која ние ја пополнуваме. Фигурата на телото не се распознава, нашите очи се расеани по сликата, а интерактивниот и телематскиот екран се премногу блиску и премногу далеку: „премногу блиску за да бидат вистински (за да имаат драмски интензитет на сцена) и премногу далеку за да бидат лажни (за да имаат соучесничка далечина на вештина).“ <sup>17</sup>

фрактал  
антитело

Патологијата на фракталното тело е патологија на инцестуозност - телото станува сопствено анти-тело поради постојано соединување на исто со исто: така телото нема претстава ни за

себе ни за другите, добива просирна структура како телото на рибата од познатиот сон на пациентот на Лакан: „тој се виде себе си како вози автомобил, придружуван од една жена со која беше во доста сложена релација, следен од летачка риба чија кожа била толку просирна што можело да се види хоризонталното течно ткиво на телото, претстава на внатрешна казна со огромна анатомска јасност“. <sup>18</sup> Анатомијата на телото, фрагментирано и дисеминирано со електронска и виртуелна репродукција, станува потполно транспарентна, до исчезнување.

#### **БЕЛЕШКИ:**

1. Bodrijar, Z., Prozirnost zla, "Dobra vest", Novi Sad, 1994, str. II

2. 3. Додека во познатиот текст „Уметничкото дело во доба на механичката репродукција“ (Benjamin, W., "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" in *Illuminations: Essays and Reflections*, New York, 1969) Бенјамин се спротивставува на сериската механичка репродукција тврдејќи дека уметничкото дело ја губи својата „аура“ (според Ј. Косиќ, недоволно објаснет термин) во услови кога тоа е репродуцирано и со тоа приближено до конзументите, Бодријар користи сличен модел за да укаже на опасноста од бесповратното губење на можноста за враќање кон „извонредното битие“ - тело поради развиената технологија на создавање идентични битија. Дури, тврди Бодријар, додека протезите на индустриската ера се сè уште **вгзотехнички**(надворешни), тоталните медиуми се вовлекуваат внатре и се разгрануваат - стануваат **езотехнички**.

4. Меѓу поинтересните апологетски интерпретации на современите модели на електронска и виртуелна репродукција на телото е онаа на канадските теоретичари на постмодерната и сајбер културата, Артур и МериЛуиз Крокер. Тие во својот текст "The Recombinant Theater and the Performative Matrix" (Kroker, A. M., *The Last Seh*. St. Martins Press, New York, 1993 i во *Electronic Disturbance "Autonomeia"*, New York, 1994 потсетуваат на делата на ситуационистите инспирирани од Лакан и Кристева: тоа се претежно перформанси во кои главното тежиште е на самото органско тело и неговите секрети (се она што, според Кристева, се дефинира како **object** - моментот во кој субјектот згаден и заплашен, се дистанцира и се воспоставува како културно битие што може да се толкува како критички став кон потрошувачкиот карактер на современата ликовна сцена. Според А. и М. Крокер, електронското тело е **тело без органи** (.. Deleuze i Guattari) - "Anti-Edip") и со тоа совршено: без гадни екскременти и секрети, тело ослободено од економијата на желбата и од болката при настанувањето.

5. Drozdek, A., Computers and Mini-Body Problem: On Ontological and Epistemological Dualism, "Idealistic Studies", Vol. 23, Nu.1.1993, pp. 39-49

Зборот **mind** овде е преведен со **свест** поради поедноставување на употребата на синтагмата фрагментирана свест, а како адекватни може да се прифатат и преводите со **ум** и **дух** како директно спротивставени опозиции на материјалноста на телото.

секрет

фрагмент

6. Ibid, str. 39

7. Тоа би значело дека едната единствено постоечка реалност може да биде интерпретирана со две различни теории.

8. Sperry, R., Neurology and the Mind-Body Problem, "American Scientist", 40, p. 291, cit. sp. Drozdek, A., op. cit., str. 40

9. Hayles, K. N., Virtual Bodies and Flickering Signifiers, "Oktober", 66, Fall 1993, str.61-91

10. За парадоксалната врска меѓу информацијата и ентропијата в. Gleick, J., Chaos - Making a New Science, Cardinal, London, 1991, i Hayles, K.N., Chaos Bound: Orderly Disordered in Contemporary Literature and Science, Ithaca: Cornell University Press, 1990

11. Flusser, V., The Future of Writing, "Yale Journal of Criticism", Vol 6 Nov. 1993.

Во овој текст, напишан во духот на една маланхолична ламентација по изгубената идила на книгата, Флусер ги дели луѓето на зависници од бројките (нумерички кодираните информации), на зависници од сликите и на зависници од буквите.

12. Hayles, K. N., Virtual..., op. cit., str, 90

13. Ibid, стр. 77

14. Lovink, G., Heidegger On - Line (interview with Michael Heim), "Mediumatic" Vol. 8, Nu. 1, Summer 1994

Хајм е еден од најпатените теоретичари на виртуелната реалност кој е наречен „Философ на сајбер-спејс“. Го преведувал Хајдегер, а автор е на книгите "Elektronic Language" i "The Metaphysics of Virtual Reality" во кои технологијата ја интерпретира од прагматички аспект, како судбина од која човештвото би требало да извлече најмногу.

Во текстот: "The Essence of V.R." (Idealistic Studies, Vol 23, Nu. 1, 1993, Хајм пишува дека во виртуелната реалност телото станува текст за компјутерот.

15. Тука Бодријар се доближува до проблематиката што најчесто ја обработува Пол Вирилио кој исчезнувањето на телото ("L' Ecran du Desert") го третира како резултат на манипулацијата со информациите. Тој ги користи примерите од војната во Заливот кога информацијата не била прикривана или уништувана туку само бил оневозможуван пристапот до неа со помош на топички претстави и виртуелна репрезентација, така што во хаосот на веројатноста во перцептивното поле сè станува можно и ништо не е точно.

16. Вирусот за Бодријар не претставува само нешто негативно и патолошко туку и нужна одбрамбена реакција на кохерентноста на системот, хиперлогична заштита од комплетната, смртоносна транспарентност на информацијата.

17. Bodrijar, Z., op. cit., str. 53

18. Lacan, J., Ecrits: A. Selection, Routledge, London, 1992, стр. 12.  
Слични вакви претстави Лакан наоѓа и во сликите на Бош што за него претставува аргумент дека сликите на фрагментирани тела ја препознаваат агресивноста и интенционалната агресија. Телесната дислокација во психоанализата игра огромна улога при формирањето на субјектот.



## ПЕТМИНАТА ОД ГРУЗИЈА

РАЗГОВАРАЛА  
СОЊА АБАЦИЕВА

### МАМУКА ЦЕХЛАДЗЕ

(р.1960) - инсталација: Источен салон;

### НИКО ЦЕХЛАДЗЕ

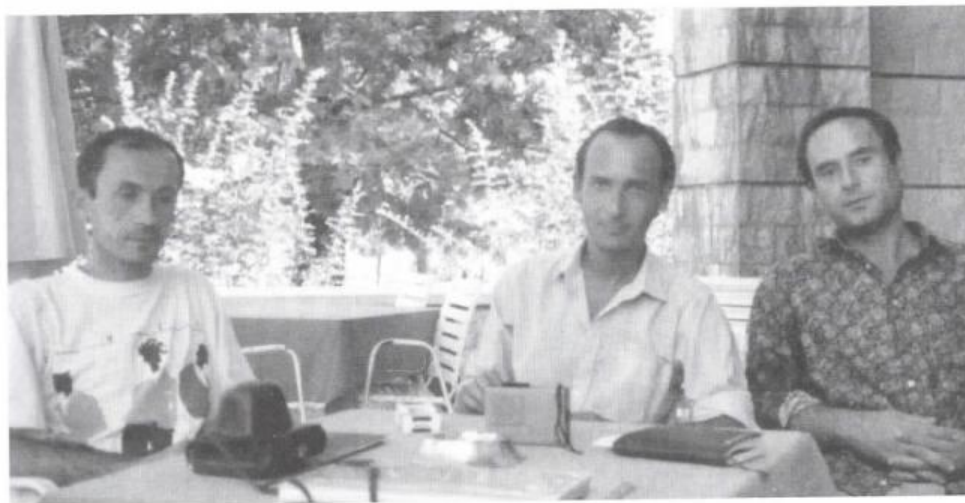
(р. 1961) - инсталација: Битуменска соба и Лица од кавкаска националност;

### ОЛЕГ ТИМЧЕНКО

(р. 1957) - инсталација: Железни клинови, бела соба;

КЕТИ КАПАНАДЗЕ ( р. 1962) - инсталација на лице место;

КОКА РАМИШВИЛИ - Сала на самитот на Шесторлицата - инсталација.



*Нико Цехладзе, Олег Тимченко и Мамука Цехладзе пред Гранд Хотел во Цетиње, 1994  
(од лево кон десно); фотографија: С.Абаџиева  
Niko Cehladze, Oleg Timchenko and Mamuka Cehladze in front of the Grand Hotel, Cetinje,  
1994; photograph: S.Abadjjeva*

За ексклузивен настан на Цетинското биенале 1994 ја сметам изложбата на петмината уметници од Грузија:

Ексклузивен беше просторот во којшто излагаа - Плави дворец - изборот на авторите, начинот на влегување во ликовната проблематика и нејзиното толкување. Другоста на нивното размислување ја предизвика мојата средба со нив на 23 август 1994 во Цетиње. Разговорот го воведме на неколку словенски јазици и делумно на англиски. Ограниченото време исто така го стесни дијалогот на прашањата и го оневозможи подлабокиот пробив во проблематиката што ме интересираше.

Од ваквите околности произлезе и скромноста на ова интервју. Меѓутоа, поради скудноста на информации за грузиската уметност, сметав дека и ваквото соопштување може да биде од корист, Фактот дека тоа доаѓа од прва рака, ја зацврсти одлуката, сепак, овој разговор да биде објавен.

Соговорници ми беа Мамука Цехладзе, Нико Цехладзе и Олег Тимченко. Кети Капанадзе не ја запознав, а Кока Рамишвили не беше во Цетиње.

\*

„Јас се сместувам себе си во оние уметници кои се родени во празнината на XX век, немајќи историја и перспектива.“

Кока РАМИШВИЛИ

„Уметноста е за мене повторување на животот. Повторувањето е можност

себе си да се фиксираш во времето, оддалечувајќи се од смртта.»

**Кети КАПАНАДЗЕ**

„Роден 1957 година. Се заљубил 1973. Не се оженил 1991. Не умрел 1992. Не се заљубил 1992. Се оженил 1992. Не го продал лустерот 1992 година.»

**Олег ТИМЧЕНКО**

„Сметам дека во целина, 60 и 70 години беа навистина прекрасни поради својата убавина и спокојство, не само во Тбилиси и Грузија, туку и во целиот Советски Сојуз. Можеби грешам но тие беа моето детство, а детството не може да погреша.»

**Мамука ЦЕХЛАДЗЕ**

„Сакам да патувам. Патувањето е уметност, а уметноста е бајка, таа е сон, таа е реалност.

**П.С.**

Патувањето е пријатно ако имаш удобни чевли.»

**Нико ЦЕХЛАДЗЕ**

\*

**СОЊА АБАЦИЕВА:** Кај нас, особено до деведесеттите години, доаѓаа многу ограничени вести за уметноста во вашата земја. Бевме ориентираны повеќе кон она што се случува на Запад и во Северна Америка. Кои се особеностите на ликовната уметност во Грузија? Во споредба со руската уметност во која што се забележува нагласена наративност, и ангажираност, имам впечаток дека во уметноста на вашата земја се негува една почиста феноменолошка постапка.

**ОЛЕГ ТИМЧЕНКО:** Во нашата уметност нема вмешување на политика како во руската. Ние сме подистанцирани од дневно-политичките прашања, што ќе рече поблиску сме до ликовната проблематика.

Грузиската уметност одсекогаш била повеќе поврзана со западната уметност.

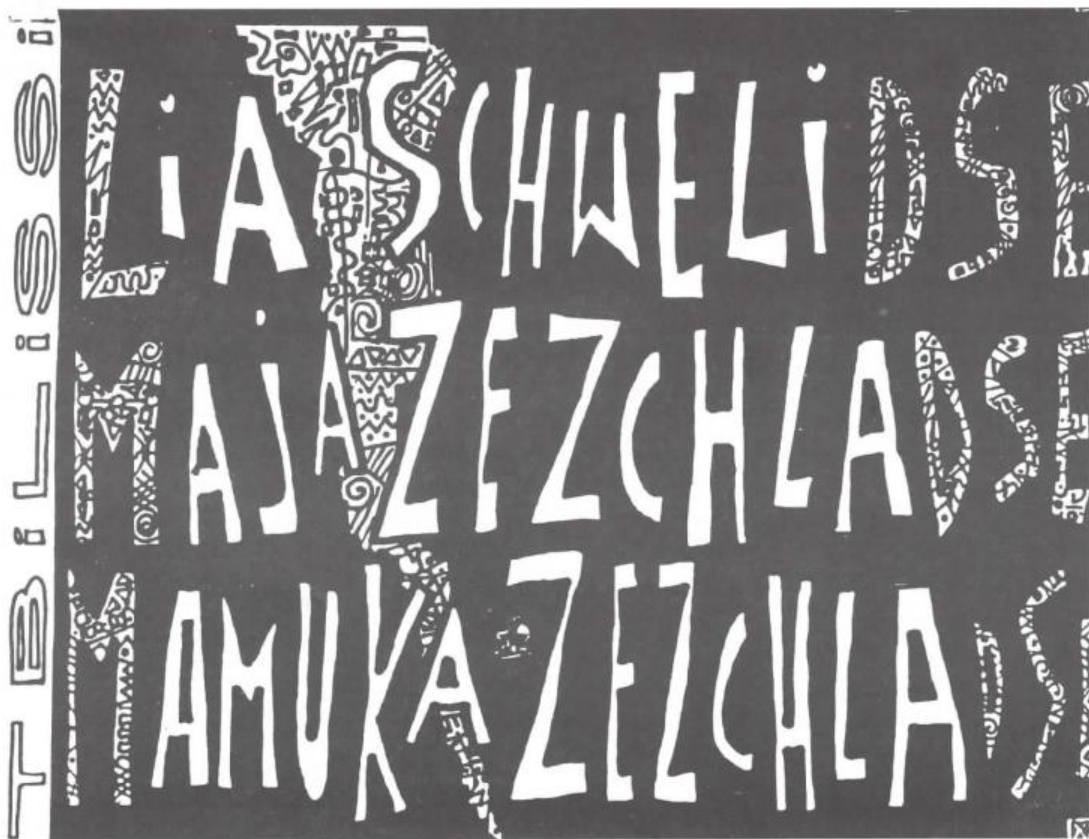
**СА:** Дури и за време на Сталин?

**ОТ:** Да. Социјализмот исто така беше и во Грузија, но имаше многу поголема слобода. Во бившиот Советски Сојуз на сите (и на странците и на нашите) очите им беа усмерени кон творците во Москва, во Русија. Се внимаваше на секој нивен потег. За нас во Грузија речиси никој не се интересираше, нè оставаа на страна, не вршеа притисок и затоа ние поприродно, понормално се развивавме. Следевме што се случува во западната уметност и ја манифестиравме нашата наклонетост кон апстрактната уметност. Во руската уметност се негуваше еден пореалистички стил, релацијата со стварноста, со животот беше поизразена. Дури и на Ликовната академија во Грузија ликовната програма се разликуваше од онаа на руската академија. Руската школа во сликарството и воопшто во ликовната уметност доминираше дури и во високото ликовно образование на Санкт Петер-

бург. Во секоја класа мораше да се работи според многу строги правила: 30 луѓе работеа како еден човек. Во Грузија немаше таква униформираност, напротив постојеа можности за различен вид на изразување.

**СА:** Мислам дека токму оваа ситуација, што вие во Грузија сте биле оставени на страна од големите случувања во центарот (Москва), влијаела поволно на вашата уметност, станала ваша предност, можност да се развивате слободно. Дали е точно дека вие имавте многу помалку можности да излагате на групни или самостојни изложби во странство, од руските уметници? Тие како да се попродорни, да не речам поагресивни. Ценејќи според овие ваши инсталации во Синиот дворец на Цетиње вие сте една мошне импресивна група автори со свој нагласен индивидуалитет и оригиналност. За вас досега немавме, барем ние овде во Македонија, никаква информација.

А што се однесува до руските уметници, за нивните пофреквентни допири со све-



*Покана од изложбата на грузиските уметници во Берлин, 1989 и 1990  
Invitation for the exhibition of the Georgian Artists in Berlin, 1989 and 1990*

тот зборува и фактот дека еден голем дел на познати руски уметници живее денес надвор од Русија, на пример Кабаков, Комар и Меламид, Чуиков...

**ОТ:** Да, сосема сте во право. Но тоа е веќе политичко прашање, односно политика на претставување на авторите од бившиот Советски Сојуз во странство. Всушност акцентот беше на московските уметници. Сите уметници, од Казахстан, од Туркестан, од Грузија итн. настојуваа да дојдат во Москва, како голем политички, економски, културен и административен центар. Надвор од престолнината немаше можности за пробив или развој вон границите на земјата. Московските уметници се излагаа, се купуваа, се наградуваа. Тие создаваа соц арт којшто се бараше. Организацијата на сите изложби зависеше од Москва.

Што се однесува до уметниците кои живеат надвор од Русија би ги споменал уште и Косолапов, Свездочотов, Копистиански, Соков и други коишто денес преставуваат дел од светската ликовна сцена.

**СА:** Како доаѓате до информации за она што се случува во светот и како светот дознава за вас?

**НИКО ЦЕХЛАДЗЕ:** Новостите главно во двете насоки се дистрибуираат преку националната (грузиската) секција на АИКА (Меѓународното здружение на ликовните критичари). Многу податоци за нашата уметност одат преку ова здружение во Америка, Англија, Германија. Повеќе ликовни критичари од странство доаѓаат во Тбилиси, пишуваат за новата грузиска уметност и ја коментираат во странските списанија.

**СА:** Во вашите инсталации во Цетиње како да нема строг политички контекст како на руската изложба „Во собите“? Ги читам како еден вид на соц арт но на друг начин. Ми се допаѓаат вашите реализации зошто се движат главно во рамките на медиумот, се занимаваат на многу особен начин со ликовните прашања, во духот се на самата уметност.

**НЦ:** Ние инсистираме на ликовноста како на елементарен квалитет, ја од-

бегнуваме политичката димензија. На сите ни е доста од политиката. Јас не сакам да го пресликувам животот на платно. Во уметничките дела барам да создадам нешто друго. Сакам голема промена, промени, инаквост, алтернатива на стварноста.

**СА:** Тоа е и очевидно во вашите инсталации. Тие делуваат едноставно, прегнатно, кохерентно. Некој од вашите комесари ми рече дека вие петмината постојано работите заедно. Констатирам, сепак, дека секој од вас си го има зачувано тонусот на индивидуалниот говор. Како ви успева да останете свои во групата?

**ОТ:** Многу значаен момент е да го имаме истото чувство кога работиме заедно. Не треба нешто само да биде разбрано. За мене е позначајно тоа да се почувствува. Меѓу нас има договор во кој индивидуалноста на секој од нас е неприкосновено поле, разбирате, секој сам си решава за својот исказ, не се приспособува, не прави компромиси. Ете Мамука се разликува од мене, а јас се разликувам од Нико итн.

И уште еднаш нагласувам, ја одбегнуваме политиката, и се посветуваме на суштественоста на самата уметност. Во оваа смисла би рекол исто така дека црногорските уметници кои ги видовме овде ни се многу блиски и интересни. Не се конкретни, но ние ги разбираме.

**СА:** А Што мислите за европската изложба („Уметниците од Запад“) во зградата на бившата Англиска амбасада?

**ОТ:** Неинтересна.

**СА:** Имам чувство дека западната уметност е истоштена, исцрпена. Зад интересирањето и претставувањето на уметноста на помалку познатите земји која е евидентна во развиените делови од светот, како да стои желбата за сопственото обновување.

**ОТ:** Да. Уметниците од источните делови на Европа, особено од Русија носат нешто друго, но сè до оној момент кога се во релација со особеноста на нивно то автономно национално битие. Кога ги губат тие конотации (останувајќи во

Западна Европа или во САД како нивни жители) значи кога ги кинат врските со корените на сопствената земја, тогаш тие влегуваат во играта на униформноста.

**СА:** Вашите дела ми откриваат една фина избалансираност меѓу новата ликовна исказност и националната особено, за разлика на пример од пренатгласеното значење на фолклорот (дури и негово искривоколкување) во делат а на рускиот уметник Свездочотов. Тоа е тешко да се постигне, мислам на тој баланс, но кај вас тој е очевиден.

**ОТ:** Нашата уметност е без време. Така и напишавме во каталогот.

**МАМУКА ЦЕХЛАДЗЕ:** За мене ликовно е тоа што го претставуваат во своите дела Малевич, Гончарова, Ларионов. Тие се и денес многу актуелни и секогаш ќе бидат, бидејќи нивниот основен квалитет лежи на рамниште на ликовното. Тоа е уметност без спектакли, уметност што не се поврзува грубо и директно со самиот живот.

**СА:** Дали критичарката Евгенија Кикодзе која работеше со вас на овој проект во Цетиње има планови да ве презентира во некоја друга земја?

**МЦ:** Сега за сега колку што нè извести постои можност да излагаме во вашата земја, во Музејот на современата уметност - Скопје, во 1996. Ни кажаа дека вашиот музеј е многу добар.

**СА:** Ќе направите по тој повод, верувам, нови проекти?

**МЦ:** Да, се разбира, нешто ново, бидејќи за нас е поинтересно да работиме нешто друго.

**СА:** Тогаш ќе се видиме, се надевам, до 2000?

Л И Ц Е Т О Н А

Г Р Е Т А  
Г А Р Б О

РОЛАН БАРТ

Гарбо сè уште припаѓа на оној миг на кинематографијата, кога човечкото лице ги воодушевувало масите и ги доведувало до најголем занес, каде тоа буквално се губело во човечката слика, како во филтер и претставувало еден вид апсолутна состојба на плотта, недостижна и неодминлива. Неколку години порано лицето на Валентино упатувало на самоубијците; лицето на Грета Гарбо сè уште е поданик на истото кралство на префинета љубов, каде што плотското развива мистични чувства на бездна.

Несомнено тоа е прекрасно лице-предмет. Во КРАЛИЦАТА КРИСТИНА, филм што овие години повторно се прикажуваше во Париз, белилото ја има снежната исполнетост на маската. Тоа не е напрегнато, туку гипсено лице, заштитено со површина, а не со потези боја; во сиот тој снег, истовремено трошен и згуснат, само очите, црни како необична каша и безизразни, се две модрини по малку трепетливи. Впрочем и во врвната убавина, ова лице, не нацртано, туку поточно извајано со мазнење и трошење, истовремено совршено и миновно, се придружува кон напудрениот лик на Шарло, неговите тажни растителни очи, неговото лице на тотем.

Но искушението на тоталната маска (на пример античката маска) помалку го подразбира обемот на тајната (како што

е тоа случај со италијанската полумаска), отколку обемот на архетипот на човечкото лице. Гарбо овозможи видување на една платонска идеја на суштеството, и тоа е она што објаснува зошто нејзиното лице било речиси десексуализирано, а сепак не било сомнително. Вистина е дека филмот игра на оваа врска (Кралицата Кристина е наизменично и жена и млад додворувач), но Грета Гарбо никогаш не успева да се преправи: таа е секогаш онаа истата, под нејзината круна или под нејзините големи перјаници, се прикажува, без претворање, тоа исто нежно и осамено лице. Нејзиниот епитет БОЖЕСТВЕНА, сигурно, имал за цел помалку да ја изрази суперлативната страна на убавината, а повеќе суштината на нејзината плотна личност, симната од небото каде што предметите се обликувани сосем јасно. И било познато колку актерки се помириле со фактот дека масите го гледале неспокојното созревање и опаѓање на нивната убавина. Таа со тоа не се согласила, не се согласила да ѝ се деградира битот, имала потреба нејзиното лице никогаш да не биде друга реалност, туку само пластична реалност на интелектуалното совршенство. Битот истрајно се затемнува, прогресивно се прикрива со очила, капи, и со повлекувања, но никогаш не се менува. Но во ова обоготворено лице се оцртува нешто што е поостро од маската: еден вид човечки однос помеѓу свиеноста на

ноздрите и закривеноста на веѓите, една ретка, индивидуална зависност помеѓу два дела од фигурата; маската претставува само собирање на линиите, додека лицето е, пред сè, нивно заемно тематско проникнување. Лицето на Гарбо го претставува оној миг кога кинематографијата преминува на извлекување на егзистенцијалната убавина од есенцијалната, кога архетипот се приклонува кон маѓепсување на минливите фигури, кога јасноста на плотните бивства отстапува место на една лирика на жената.

Како миг на овој премин, лицето на Грета Гарбо помирува два иконографски периоди, обезбедува премин на теророт во шарм. Познато е дека денес сме на другиот пол на оваа еволуција: на пример лицето на Одри Хепберн е индивидуализирано не само со нејзината тематска специфичност (жена - дете, жена - мачка), туку и со нејзината личност, со единствената спецификација на лицето, кое повеќе нема ништо од суштината, туку е создадено од бесконечната комплексност на морфолошките функции. Ако направиме јазична паралела, посебноста на Грета Гарбо би била од поимовен ред, а на Одри Хепберн - од супстанцијелен. Лицето на Гарбо е - Идеја, лицето на Хепберн - Настан.

Превод: Јулиана Кралевска



# ПРОСТОРОТ НА ПИШУВАЊЕ \*

Брајан ИНО

*Во чинот на пишувањето, писателот ги вади на виделина неговите или нејзините мисли. Писателот влегува во рефлексивен и рефлексивен однос со страницата за пишување, однос во кој мислите стануваат телесни. Тешко е да се каже каде завршуваат мислите, а каде почнува пишувањето, каде завршува умот, а каде почнува просторот на пишувањето. Со која било техника на пишување - на камен или глина, папирус или хартија, а посебно на компјутерски екран - писателот доаѓа до тоа умот да го смета за простор на пишувањето.*

Тезата на книгата на Џеј Дејвид Болтер е дека начинот на кој го организираме нашиот простор на пишување е начин на кој ги организираме своите мисли, а со време тоа станува и начин на кој мислиме дека треба да биде организиран и светот воопшто. Болтер, кој предава на Универзитетот Северна Каролина, ги разгледува главните периоди во историјата на пишувањето, од ролните папирус, преку средновековните манускрипти, сè до ерата на печатењето. Тој го испитува начинот на кој секој од овие простори на пишување создале сопствена претстава за мислењето и за организацијата на мислата. „Просторот на пишувањето“, вели тој, „станува метафора, буквална културно вкоренета метафора на човечката мисла“. Така, печатениот простор на пишување нуди линеарно, последично и унифицирано искуство на пишување и читање, а тоа нè охрабрува во обидите светот да го замислуваме во истите тие термини:

како место каде што логичките проширувања на причината и последицата маршираат напред кон еден унифициран, општ план. Средновековниот кодекс, од друга страна, станал форум за дискусија и интерпретација со секој индивидуален придонес кон текстот што го препишувале сите негови препишувачи. Кодексот повикува на еден универзум со поголемо меѓусебно разбирање - универзум на попустливост, посредување, разноумие.

Најголемиот дел од оваа книга е посветен на оценката на најновата револуција во пишувањето; на компјутерот и неговите импликации како „коренита метафора“. Болтеровото расудување оди кон тоа дека компјутерскиот/збор процесор ги рекапитулира сите минати периоди во историјата на пишувањето, и дека со идејата за „хипертекст“ се ослободуваме од линеарното пишување и влегуваме на една нова територија на богата размена на идеи.

Хипертекстот делумно произлегува од она што го познаваме како „фуснотирање“ во печатарската култура: процес на елаборирање на одделни идеи содржани во целината на текстот. Но замислете сега дело толку богато со фусноти и со фусноти за фуснотите, така што повеќе не постои ниту еден главен аргумент, а процесот на читањето се претвора во едно активно талкање во различни насоки низ тридимензионалниот простор на текстот. Во таквата книга „читателот го бара неговиот или неј-

зиниот текст во компјутерската мрежа, а секој таков текст му припаѓа на еден читател и на еден посебен чин на читањето“. „Авторот“ во тој случај станува онаа личност која ја конструира мрежата на можни поврзувања, но притоа, природата на системот е таква што тој или таа нема никогаш да бидат во состојба да знаат која книга дадениот читател ќе ја чита.

Болтер зборува за поранешните обиди на таквите експериментални писатели како Лоренс Стерн, Џејмс Џојс и Хорхе Луис Борхес, да го модифицираат печатарскиот пишувачки простор со цел да овозможат непоследична, мрежеста структура на комуницирање. Џојс е тука опишан како еден од раните творци на хипертекстови: не сакајќи да го следи праволиниското наративно нижење на зборови низ комплексното ткиво што ја конституира човечката меморија, тој во замена, се обидел да го следи искуството блиско токму на таквото ткиво. Во „Улис“ и во „Финегановото бдење“ Џојс плете замрсена мрежа на алузии, вкрстени референции, елипси, промени во времето на дејствата и на разните стојалишта. Молчешкум, од читателот се очекува да го декодира делото, активно да се вклучи во играта на асоцијации, да се ангажира во процесот на организирање на хаотичното и разновидно искуство. Во споредба со ова, Борхес пишувал во традиционален манир, но од своја страна, одбрал да ги опише новите простори на пишување: книги пишувани и одново напишани со

бездбројни пермутации; книги со бескрајно разгранети заплети; бесконечни библиотеки на случајни комбинации со букви; книги за книгите. Болтер вели: „За Борхес литературата е исцрпена, бидејќи се определува за крај со заклучок, за единствена нишка на приказната и расплетот. Да се обнови литературата ќе мора да се пишува мултиплицирано, на начин што попрво ќе ги разоткрива можностите, отколку што ќе ги затвора. Борхес може да ја замисли таквата фикција, но не може да ја произведе... Самиот Борхес никогаш не си овозможи еден електронски простор во кој текстот може да се создаде од мрежа на разминувачки, соединувачки и паралелни времиња. Тој не можел да види дека исцрпената литература на печатарството, на ниеден начин не го исцрпува електронскиот медиум“.

Електронската „книга“ (ако овој термин е сè уште применлив) се публикува како дискета. На неколку значајни начини таа е концептуално различна од печатената книга, зашто е непостојана, ефемерна, повеќе една манифестација на енергија отколку на материја. Најмногу од сè, таа подразбира интеракција, која со дифузијата на концептот на авторство за сите корисници на системот, создава нов вид читател. Дистинкцијата меѓу авторот и читателот сè повеќе се заматува со активното вмешување во текстот од страна на читателите, со нивното додавање, издвојување и модифицирање по тастатурата на нивниот компјутер. Идејата за „книга“ сега се менува радикално: таа повеќе не е конечна, завршена изјава и наместо тоа станува *простор* каде што идеите постојано се собираат, преуредуваат и надодаваат. Ова сугерира една предизвикувачка идеја за книги што никогаш не престануваат да се пишуваат, за книги што мутираат и стануваат обединети заедници на идеи, една мокна модерна верзија на средновековниот кодекс, словевит со коментари и додатоци.

Pièce de resistance („Главното јадење“) во оваа книга доаѓа, всушност, со Болтеровата конструкција на хипертекстуалната верзија на самата книга „Просторот на пишување“. Ставете ја во вашиот „Мек“ компјутер книгата пренесена на дискета и ќе почнете да го

чувствувате потенцијалот на новиот простор на пишувањето. Екранот покажува еден пасус од текстот. Одредени зборови и реченици се издвоени. Посочувајќи една од нив, отворате ново прозорче што покажува нагласување или проширување на таа идеја. Тоа проширување и самото може да содржи издвоени секции што повикуваат на понатамошно истражување. Потоа излезете назад од мрежата за да го исчитате одново прозорчето што ви ја покажува целата архитектура на текстот, одберете точка за повторно влегување и почнете одново да читате од поинаква перспектива. Вашето напредување во електронскиот текст се претвора во авантура - изворно и ново искуство во читањето и мислењето. Јас веќе ја модифицирав мојата копија на дискетата; додадов, на пример, овде-онде по некоја забелешка, така што во извесна мера јас и самиот сум ко-автор на мојата посебна верзија на електронската книга „Просторот на пишување“. А кога ќе ја копирам својата верзија и кога ќе им ја дадам на моите пријатели (како што Болтер и го повикува читателот да го стори тоа), без сомнение тие ќе направат сопствени модификации и додатоци. Лесно може да се замисли дека по еден доволно долг период, само мал дел од материјалот на дискетата ќе произлегува од клавишите на Болтеровиот компјутер.

Провокативните прашања за авторските права поставени од овој вид интеракција ќе ги ангажираат специјализираните адвокати за овие прашања, неколку децении. Во сценаријата како ова, што воопшто значи авторство? Ако за автор се смета некој кој „само“ распоредува една мрежа на копчиња и точки, и потоа ве напушта, а читателот им се придружува (додавајќи и бришејќи ги), може ли тој или таа да биде одговорен за облиците што се појавуваат? Можеме ли сега еден автор да го опишаме како „кустос на просторот на идеи“? Ова прашање е во доменот на културата во сета широчина. Тоа е адресирано на спектарот кустоси, од галеристи (луѓе кои ги идентификуваат и издвојуваат сопствените констелации во тоталниот простор на историјата на уметноста, и кои затоа создаваат оригинални резонанци на тој простор) до

„рап“ артисти со нивните „семплери“ (луѓе кои фабрикуваат нова музика вадејќи ја од тоталниот простор на постојната снимена музика). Тоа е адресирано до критичарите, уредниците, директорите на програми, библиотечарите, политичките аналитичари, журналистите, едукаторите и сите оние чија што работа е да создаваат калапи во големите реки на информациите. Неспорно, кустоската работа е големо ново занимање на нашето време: тоа е задача на ревалоризација, филтрирање, преџвакување и поврзување. Во ера набиена со нови артефакти и информации, веројатно кустосот - создавачот на врски - е новиот раскажувач, мета-авторот.

Болтеровата книга може да се гледа, пред сè, како чекор понатаму во концептот на оригиналноста. Поделбата на светот на „автори“ и „читатели“ ќе престане, а наместо тоа ќе започне препознавањето на континуумот на вклучување во процесот на пишувањето. Ќе дојдеме до чувството за овој нов континуум преку нашето зголемено приближување до компјутерите, машините што нè окуражуваат на интеракција со информацијата. Многу е веројатно дека „просторот на пишување“ за електронското пишување значи она што Гутенберг значеше за печатењето. Среќа е да се има таков детален и инспиративен преглед на новите технологии, толку рано во нивната еволуција.

\* Кусиот есеј на познатиот музичар, музички продуцент и уметник Брајан Ино (Brian Eno) претставува осврт на книгата на Џеј Дејвид Болтер под полн наслов: Jay David Bolter, *Writing Space: The Computer, Hypertext and the History of Writing*; N.J. Lawrence Erlbaum, 1991. Книгата е паралелно издадена и на „Mac“ дискета.

Преземено од: ARTFORUM International, Њујорк, ноември 1991.

Превод: З. П.

## ФРАНЧЕСКО КЛЕМЕНТЕ

Галерија  
Гагосијан  
Њујорк

Рецензијата е неизоставен дел на секое списание кое се бави со тековната уметничка практика. Во средините со високо развиени институционални, галериски или издавачки системи на промоција на уметничките движења, рецензијата е првата значајна инстанца со која стручната јавност се обидува да воспостави одредени вредносни репери во однос на делото на еден или повеќе автори. Поради фиксирањето на еден настан и неговата близина, а исто така и поради ограниченоста на печатениот простор што обично го зазема рецензијата, овој вид критичко мислење е неминовно сведен на концизност или лапидарност во изразувањето, но и на непосредно исчистување на делото и соопштување на критичкиот суд за него.

Со оглед на тоа што списанието веќе по својата суштина е сврзано со негувањето на овој облик на критика, се определивме за востанување на една рубрика со позајмени рецензии од странскиот печат, пишувани од нивните постојани соработници. Нашата намера, притоа, не е да утврдуваме некои цврсто определени правила во третманот на рецензијата, бидејќи тоа е, пред сè, прашање на индивидуален израз, туку евентуално да ги согледаме оние можни параметри кои придонесуваат таа да биде плоден и соодветно значаен фактор како за творецот, така и за критичкиот однос на јавноста. Се разбира, функцијата на **позајмената рецензија** ќе биде и таа, нашиот читател да го запознаеме, барем посредно, со дострелите во продукцијата на некои познати уметници. Во овој број ја донесуваме рецензијата за изложбата на Франческо Клементе, еден од прочуената петорка италијански уметници кои на почетокот на 80-тите ја промовираа т.н. „транс-авангарда“.

3. П.

Во своите нови мали слики и цртежи, Франческо Клементе е преокупиран со делови од телото, особено со машки и женски гениталии, но и со главата и срцето (последното во форма на познат знак или клише). Тие се претставени како ритуални „причести“ (овој термин е употребен како наслов на повеќето дела), што значи, како обредни понуди. Крваво кафеавата боја доминира, но и небесно-сината и црните засенчувања ја надополнуваат атмосферата. Во едно дело (**Глава**, 1990) е претставена човечка глава на бела полумесечина (поклонување на св. Јован Крстител?). Сликата, всушност, го подвлекува имплицитното насилство присутно во сите дела, иако нивната студена стилизација и шаманистичка претенциозност можат да нè одвлечат од таквиот заклучок. Во едно друго дело наречено „Прическа“, блика крв од откинати женски раце и вагина (Старото претфеминистичко суеверие за менструалната мистерија - женината „посвета“ на природата што ја претвора во нејзина забранета, но исто така и глупава жртва?). Телото е одново и одново претставено на фрагментарен начин, особено кога сцената е нагласено сексуална. Тоа треба да ја означи „повисоката“ перцептивна моќ на Клементе и неговите тантрички, широко мистични интереси (употребени се сите видови на визионерски и философски идеи за да ја истакнат духовноста на Клементе), но јас велам дека неговите дела се во основа патолошки, без оглед колку тој си поигрува со патологијата.

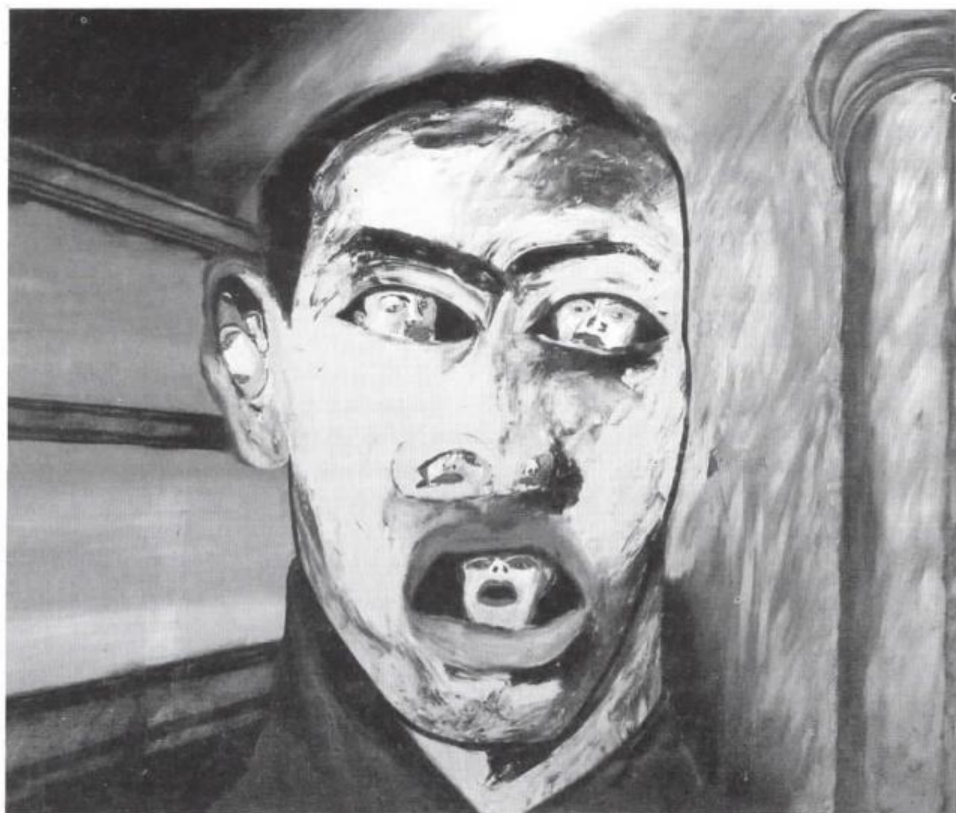


Черечењето на телото во издвоени објекти, колку и да е гламурозно замислено, е психолошки примитивно. Всушност, претставите на Клементе мирисаат на продлабочена регресија, до точка на психотична дезинтеграција. Тоа значи дека навестуваат едно длабоко вознемирено телесно его, а не негова сублимација и идеална интеграција. Прашањето што се наметнува е, да-ли, сепак, Клементевата телесна регресија (и регресивно стојалиште) му служи на неговото уметничко его, дали е тоа еден паметен начин на употреба на телото како некоја апстрактна направа (како кај Георг Базелиц); или, дали тоа покажува една автентично променета, посебна свест, која го гледа светот различно и со сите негови разлики. Клементе употребува такви визуелни клишеи како зраци што се шират (како „трубите“ на Мојсеј) за да нè увери во ова последново, но јас не сум баш уверен во тоа. Во замена ја добиваме Клементевата фамилијарна по-за на лажна невиност - неговата стратегија на невина симплификација. Изделените телесни објекти - добрите и лошите објекти на нашата најинфантилна емотивна склоност - се шематизирани во методична примитивност и се комбинирани во нови ексцентрични целини како да се производ на некое лу-до дете. Проблемот е во тоа што трансфигурацијата е само прикрпена: Клементе ни дава хистерично изматено, некохерентно тело што постои во инфантилниот ум - ум што сè уште го нема достигнато владеењето со стварноста, вклучувајќи ја стварноста на сопственото тело.

Ако агресијата е дезинтегративен производ на сопственото јас, како што тврди Хајнц Кохут, тогаш Клементе е суштински дезинтегриран, а агресијата во неговите слики е само симптом на сето тоа. Клементе би требало да биде неосимболист кој постигнува ретки и драгоцен - дури и возвишени и екстатични - состојби на свеста. Неговите претстави, меѓутоа, сугерираат дека нему му е пофасцинантна и „различна“ профаната „мистерија“ на перверзијата - еротската форма на омразата, речено со познатата фраза на Роберт Столер - отколку светата мистерија на трансценденцијата. (Старата идеја дека светот се пока-

жува преку профаното, или дека повишокото добро доаѓа преку тоталното навлегување во злото - евидентно, на пример, кај Пјер Паоло Пазолини - не одекнува подеднакво во сликите на Клементе.) Перверзното може да се полни со стил колку што сакаме, но тоа сепак останува перверзно.

И покрај сета симпатија за човековата судба што се сугерира во делото како што е она во кое една фигура пролева огромни солзи, сликите на Клементе се во целина сепак крајно нечовечни, полни со архаични, игнорантски погледи, а особено кога се работи за жените. Тие се помалку поттикнувачки, отколку што тоа навистина можат да бидат, зашто нивната лажна стилизација ги прави лажно страсни; - жени *faux obscène*.



Франческо Клементе, *Без наслов*, 1983,  
масло на платно, 200 x 236  
Francesco Clemente, *Untitled*, 1983, oil on  
canvas

ќако и да е, она што мора да се почитува е умешноста во цртежите на Клементе. Тие поседуваат прекрасна воздушност, а нивната скелетна сведеност на линиите ја понесува бојата како да постои толкаво изобилие на месо што Клементе, и покрај сè, очигледно не сака да го растура.

Доналд Каспит  
Artforum International, Њујорк.  
Превод од англиски З. П.



*Жанета Вангели, Порта, 1994, инсталација (детал),  
фото:С.Абаџиева  
Zaneta Vangeli, Gate, installation (detail), photograph: S. Abadjieva*

## ЖАНЕТА ВАНГЕЛИ

Инсталација и  
видеопроекти

„ПОРТА“, 1994

„ПОРТА“, 1992

„ИСКУШЕНИЕ НА Св.  
АНТОНИЈ“, 1993

Музеј на современата  
уметност, Скопје, јули-  
октомври, 1994

Уметничка галерија, Битола,  
ноември, 1994

На почетокот на својата ликовна кариера, некаде во половината на 80-те, Вангели реши да ја напушти нашата средина и тргна во потрага на нова, кон изнаоѓање на други можности за дообразување и работа. Таа се стационира во Франкфурт, каде што и сега делува, навраќајќи се повремено и на овие простори. Појавата на ваква миграција на уметникот, одамна актуелна во светот, содржана е денес во концептот на културниот номадизам. Карактеристична е по повеќеслојниот исказ, по можноста за употреба на разновидни медиуми, во духот на јазичниот плурализам, чија номенклатура ја наоѓаме во конкретниот концепт.

Наидувајќи, на одреден начин, на ситуација на неограничена амбиентална артикулација на просторот во

Музејот на современата уметност, преку поставување на 60 јарци во низ, кој те чеше и беше делумно разбиен во две изложбени сали, таа ги оствари пластичните вредности на менталниот, метафоричен тематски контекст - *порта*. Сликарските платна со еднакви димензии (320x140 см) и пополнети со букви (текстови) или знаци во неколку бои, беа „оптегнати“, односно префрлени на по два јарци. Символиката на овој јазик, изразена во макро и микро амбиентален однос, во еден постмодернистички манир, ја искажува реалноста на општите духовни состојби. Иако, таа произведува пораки кои алудираат и на изворната патерна, тоа се познати или популарни архаични, историски и културолошки симболи на нашето време. Набиени се со симболичка енергија, реин-

карнирани во знаци, каде што е присутна очевидната инфилтрираност, успешната манипулација и интерпретацијата на авторот. Вангели тоа го постигнува на едноставен начин преку мултипликација на знакот, летризмот и процесуалноста. Во овие семиотички структури, во кои се поаѓа од одредени симболи (најчесто христијански, потоа со сложувањето на буквите во права линија или во облик на крст се означени симболите на денешницата: кока-кола, Адидас, Мадона...) со обид да не се изгуби кодифицираното значење, всушност е вклопена нејзината основна идеја на воспоставување релација минато-сегашност и доведување до нивна идентификација. Наведеното го прави во интерес на определена деидеологизација и ослободување на обременетиот човечки дух.

Монументалноста на инсталацијата од друга страна ги рефлектира импулсите на времето, коешто бара брза акумулација на информации и нивна трансформација во пораки. Неоконцептуалистичкиот приод ја олеснува реализацијата на делото, правејќи го истовремено и поприемчиво за набљудувачот, на кој му се нуди и „дообјаснување“ преку видео лента. Насловот на видео-филмот е идентичен, поврзан е со подоцна изведената инсталација, но може да егзистира и независно. Од тие причини овој проект го носи епитетот мултимедијален. Оваа констатација е веќе дадена со аргумент дека „Портата“ токму преку овој медиум ја доби вистинската митска димензија. „Искушението на Св. Антониј“, вклучен како сегмент на изложбата, пак претставува самостоен медиумски производ, со појасна наративност и аналитичност подредени на видео изразот.

Марика БОЧВАРОВА

## НЕДКО СОЛАКОВ

Музеј на современата  
уметност  
април - мај 1994

За Недко Солаков е речено дека е претставник на еден вид „максимална уметност“ и дека е „водечки бугарски максимален уметник“. Јарослава Бубнова искажувајќи ја оваа констатација за контекстот и местото што му припаѓа на Недко Солаков во современата бугарска уметност, воедно, укажа и на некои карактеристики на „максималната уметност“, означувајќи ја како спротивност на „минималната умет-

ност", како своевидна „тематска тоталност“, што според неа значи „дека сите видови одлики, карактеристики и обележја на животот се претвораат во можност да се произведат уметнички дела“. Секако, кон ова се надорзува, или поточно, се артикулира и еден комплексен приод кон самата ликовна постапка, за која практично не постојат ограничувања во изнаоѓањето на изразни решенија. Ова толкување на Јарослава Бубнова во извесна смисла ни беше разбирливо и прифатливо кога се најдовме во просторот на „Суеверниот човек“ на Недко Солаков, дело што тој специјално го изведе за Музејот на современата уметност. При тоа, овде, во ова дело, „максималноста“ на Солаков можеше да се прочита на повеќе нивоа, проширувајќи ја „дефиницијата“ на Бубнова. И тоа, на нивото на потенцијалните односи меѓу делото и распрснатиот дискурс што му припаѓа на едно колективно мнение; на нивото на една сложена просторна нарација; на нивото на интердисциплинарните односи кои го структурираат делото како екстензивно поле на изразни можности; на нивото на интертекстуалноста како отвореност на делото и за други ликовно-јазички контексти.

Овој вид на ликовен дискурс секако бара соодветен медиум за да може да се искаже, за да може да се манифестира сета негова комплексност. За Бубнова природниот контекст на максималната уметност е „инсталацијата и нејзиниот иманентен јазик на истражување, верификација и евиденција“. Секако, во случајот на Недко Солаков инсталацијата се чини како природен кон-

текст на неговиот „максималистички дискурс“, но не и доволен. Зошто, „Суеверниот човек“ не е само инсталација, туку е во исто време и амбиент и сцена. За да се доживее делото треба да се биде во него, да се учествува во неговиот наративен тек, да се биде во исто време и „јас“ и „тој“, и субјект и објект во овој свет на ликовна фикција. А светот на Недко Солаков е интерен, негов внатрешен, но тој потенцијално е и наш свет. Затоа Солаков ни дозволува да учествуваме во него, да шетаме низ него.

Ваква просторна инкорпорираност на гледачот во делото беше остварена и во едно негово претходно дело, наречено „Сон“ (изложено во Венеција на 45.Биенале-Аперто), каде гледачот беше поставен во положба на учесник/шетаач низ темниот лавиринт на сонот. Всушност, и за „Сонот“ и за „Суеверниот човек“ карактеристичен е еден сложен наративен тек чиј основен елемент е

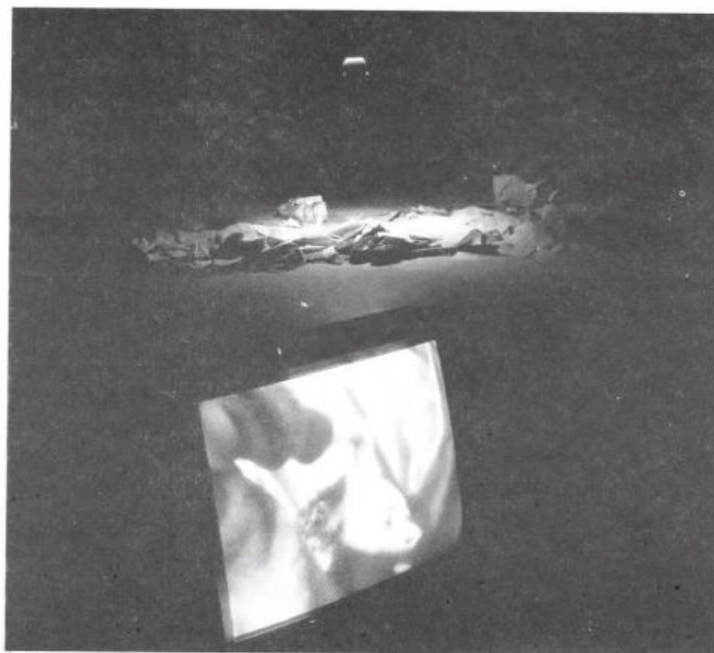
темнината (или темното место на нашата свест). Но, ако во „Сонот“ на Солаков минуваше низ еден линеарен тек на внатрешно отварање на ликовната фикција (се шетавме низ темни и тесни ходници од чии ѕидови се појавуваа најразлични слики, записи, привиденија, секвенци на морбидност и страв, за да после „одсонуваното“ се разбудиме), во „Суеверниот човек“ бевме вовлечени во една комплексна просторна нарација без почеток и крај. Нарацијата беше непрекината, јукстапозизирана: гледачот се шеташе, минуваше, се враќаше покрај одредени места, пунктови на кои добиваше упаства, забелешки или пак само симболички назнаки за смислата на одредени постапки или состојби. Движењето се одвиваше во еден целосно затемнет простор во кој на црно обоените ѕидови беа изведени цртежи од кои зрачеше една нескротлива творечка енергија и ликовна имагинација. Како контрапункт на ова, во просторот беа разместени и

со светлосни акценти фокусирани различно осмислени „места“ на изградени, инсталирани или поставени предмети - еден вид реликти на суеверниот човек: бунарот на желби, капата на суеверниот човек, предмети од окружењето на суеверниот човек, дел од соба со оригиналното дело на Пабло Пикасо („Глава на жена“, 1963), отворената книга, телевизиската слика со ликот на Солаков, а сето тоа звучно обединето со, до безсвест, изговорените зборови со кои се посакува среќа...

Лилјана НЕДЕЛКОВСКА

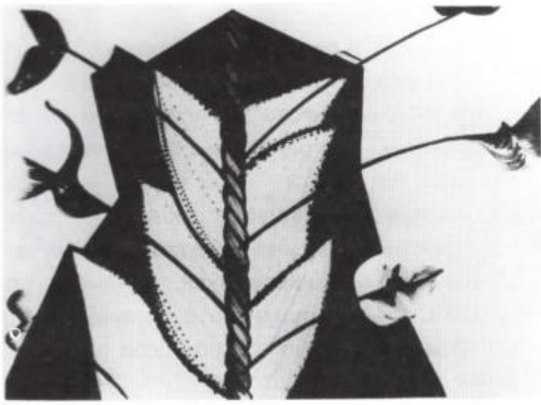
## ПРВО МЕЃУНАРОДНО ГРАФИЧКО ТРИЕНАЛЕ

Завод за заштита на спомениците на културата, музеј и галерија-Битола, мај-август 1994



Недко Солаков, Суеверниот човек, 1994, инсталација (детал), фото:Марин Димески  
Nedko Solakov, The Superstitious Man, installation (detail), photograph:Marin Dimeski

Во моменти кога на Балканот се случуваат немилосрдни, катастрофични настани, појавата на една манифестација со меѓународен карактер позитивно се одразува на целокупниот културен простор во Македонија, а и пошироко. Фактот дека Првото меѓународно графичко триенале во организација на Заводот за заштита на спомениците на културата, музеј и галерија од Битола претставува редок интернационален проект од доменот на современата ликовна уметност во Македонија (ако тука ги вклучиме Светската галерија на карикатури и Студентското интернационално арт биенале), уште повеќе зборува за ентузијазмот и



*Димитар Малиданов, Impatien nollitangere, 1994, сува игла, 80 x 110*

*Dimitar Malidanov, Impatien nollitangere, 1994, dry point*

силната потреба од духовно поврзување на македонските графичари и крити-чари со ликовните уметници од светот, кои преку графичкиот медиум ги изразуваат своите ликовно естетски размислувања.

Ова меѓународно триенале се надоврзува на Триеналето на современа југословенска графика, кое од 1972 до 1990 година се одржуваше во Битола и на кое се следеа разновидните ликовни истражувања и постигнувања во графичкиот израз на просторите на бивша Југославија. Тоа одигра позитивна, квалитетна улога во развојот на графиката во Македонија, како самостојно изразно средство со сопствени закони на обликување и изразување на разновидните ликовни барања, што беше уште еда причина истото да не згасне, туку да прерасне во меѓународна манифестација на која преку презентацијата на бројни графичари од светот би се согледале сознанијата и достигнувањата во светското графичко творештво.

На ова триенале се потврдува основната цел, а тоа е да биде отворено за ликовна средба на автори од сите земји во светот и нивно рамноправно вклучување во

презентацијата на графичкиот материјал. При давањето на една општа карактеристика на квалитетот на изложбата не треба да се заборава фактот дека неприсуството на (во графиката) потврдени светски автори (со мали исклучоци) влијае врз квалитетот на самата изложба, но тоа не треба да обесхрабри, туку напротив да биде стимул за самите организатори во изнаоѓање начин за присуство на веќе афирмирани уметници, чие графичко претставување ќе придонесе во комплексниот приказ на актуелните тенденции во графиката денес.

Присуството на 370 автори од 54 земји од светот со 592 графички листови, зборува дека графиката со своите технички изразни можности прерасна во една од најприфатливите и најпопуларни ликовно естетски дисциплини. Голема вистина има во зборовите на познатиот историчар на уметноста Ото Бихалџи Мерин: „Уметноста на нашиот век ќе биде графиката. XX век ќе биде век на графиката“.

Тоа што се согледува во изложените графики е стилскиот плурализам во ликовниот ракопис на графичарите, автентичниот индивидуален пристап во обликувањето на уметничката содржина

како и познавањето и владеењето со современата техника и технологија без што не би можело да се навлегува во вреднувањето на идејата на авторот. Но, секако и преголемото вдлабочување во техничко - технолошката изведба на графичкиот лист негативно може да влијае врз квалитетот на идејно-естетската експликација.

Успешен компромис меѓу овие два елементи со висок квалитет следиме во графичките листови на наградените: Богдан Борчич (Словенија) - Гран при; Тетсуо Јамашита (Јапонија)-Примија; Маја Рауник (Македонија)- Примија; Кид Давида (Канада)-Златен медал; Гарција Ривера Мартин (Порторико) и Кочовски Илија (Македонија) - признанија за особен придонес во графичката уметност, како и во графиките на Сонг Си Ме (Кореја)- откупна награда на Музејот на современата уметност во Скопје и на Димитар Малиданов (Македонија)- откупна награда на НИП „Нова Македонија“.

Примената на националниот критериум во концепцијата на поставувањето на изложбата ни овозможува делумно да добиеме одредена претстава за визуелните истражувања пред сè во Јапонија, Полска, Бугарија, Германија, Македонија, Југославија, Словенија, Украина, Унгарија, Белгија, Канада, Австралија, Италија, земји кои на ова Триенале се претставени со поголем број автори и дела. Преку нивните графички презентации се потврдува основната битна карактеристика на графиката од 90 тите години, а тоа е прифаќање на сите доминантни тенденции во ликовната уметност, отвореност за сите видови ликовно обликување кое во

стилски поглед се движи меѓу реализмот во традиционален вид и хиперреализмот, меѓу експресионизмот од различни видови и надреализмот, меѓу поп-артот и опартот, меѓу различни варијанти на апстрактната уметност сè до стилските специфичности кои во графиката ги внесува фотографијата.

На ова Триенале, како и на бројните графички презентации во Љубљана, селекцијата на Јапонија со сензибилноста, истенченото чувство за колористички односи, лиризмот, неконвенционалната композициска шема и совршената виртуозност во изведбата го потврдува нејзиното врвно место во светската графика. Кај останатите национални презентации, особено кај полските, бугарските, чешките, унгарските и романските автори, се соочуваме со истрајност во следењето на експресивните својства на човечката визија, внимателно поклонувајќи се на технологијата на работата.

Одделно би го акцентирала квалитетот на графичката презентација на авторите од Македонија кои на достоин начин го одразуваат нивото на графиката кај нас. Освен наградените М. Рауник, И. Кочовски и Д. Малиданов, автори со изразита графичка култура, би ги спомнала Душан Перчинков со постигнатиот висок квалитет во негувањето на чистата линија и површина, како и Д. Николов, З.Јакимовски, С. Шемов, Д.Биков, Ѓ. Чулаковски, П. Хаџи Бошков, Т. Крмов, В. Чауле, автори кои во графиката постигнале високо ниво со евидентни ликовно-естетски особености. Триеналето беше добра можност да се осознае каде се наоѓаат младите маке-

донски графичари и нивните квалитети. Без лажна скромност се потврдува дека графиката во Македонија, и покрај тоа што како дисциплина на овој простор нема толку голема традиција, во овој миг може репрезентативно да биде претставувана надвор од земјата, не само се веќе потврдени имиња, туку и со помладите уметници: В. Чаповска, М. Рауник, С. Јакимовска, Р. Лазеска, Е. Пантев, А. Прилепчански, В. Стефановска, Е. Стефановска кај кои се согледува зрелост во ликовно-естетска смисла како и солидно познавање на спецификите на техниките.

Во мнозинството на дела од релативно млади графичари од светот, по својот квалитет, освен наградените, сепак се издвојува графиката на италијанскиот уметник Ѓетулио Алвиани автор веќе потврден и познат по визуелните оптичко-кинетички варијации. Во таков дух е работена и графиката со која тој е презентираан на Триеналето.

Присуството на земји со помал творечки обем го потврдува сознанието дека графиката со својата репродуктивност успешно ја гради мрежата на комуникации потребна за запознавање со движењата во ликовната уметност воопшто.

Да се надеваме дека Триеналето ќе ја постигне крајната цел, а тоа е да биде меѓународно прифатена како манифестација која станува катализатор на тригодишната светска графичка продукција, што е случај со другите биенални изложби на Балканот (Љубљана и Варна).

Захаринка А. БАЧЕВА

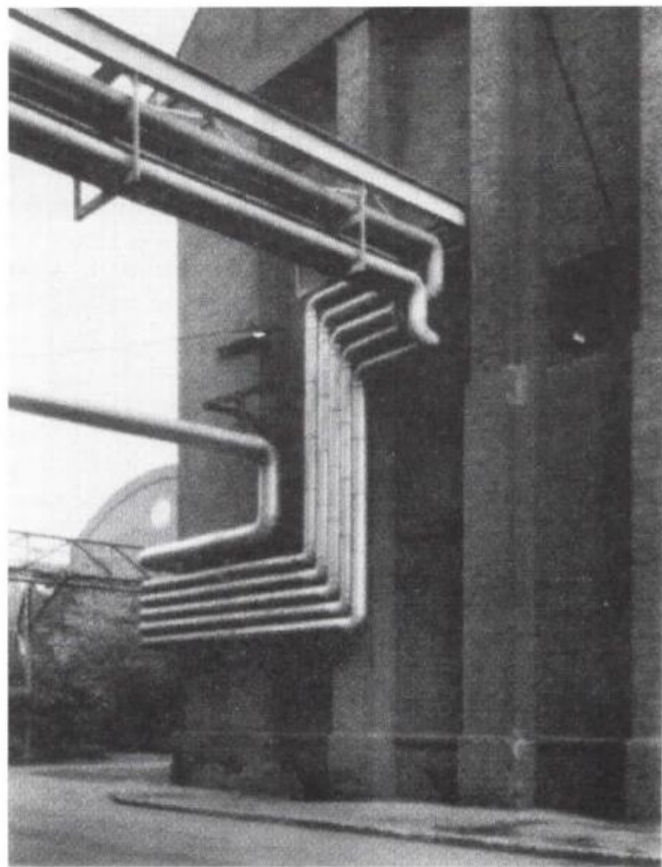
## ГРАФИКАТА ВО СОЈУЗНА РЕПУБЛИКА ГЕРМАНИЈА ВО СЕДУМДЕСЕТТИТЕ

Музеј на современата уметност,  
Скопје, февруари-март 1995

Во предговорот на каталогот што ја следи изложбата наидуваме на податок дека таа е дел од серија на три изложби, кои преку графиката треба да ја претстават германската уметност во одделни децении: на педесетите, шеесеттите и во конкретниов случај на уметноста на седумдесеттите. Не без причина овој предговор завршува со констатацијата дека: "...дури и таму каде што постојат темелни согледувања, сепак постојат различни начини според кои уметниците можат да бидат систематизирани." Под овој наслов се опфатени појавите кои се блиски или сродни со тенденциите што кај нас најчесто се означуваат со терминот "Нова уметничка практика", односно со дел од нив, кој оставил траги во медиум којшто во германската култура има длабоки корени и големи остварувања - графиката. Со вкупно 111 графички листови се претставени 16 автори (Базелиц, Бернард и Хила Бехер, Бојс, Дарбовен, Граубнер, Кнебел, Палермо, Пенк, Полке, Рихтер, Ринке, Рот, Рикрим, Штерер и Валтер). Еден навистина импозантен збир на личности чии дела оставија прилично индикативен предзнак во времето кое оваа изложба се обидува да го обработи. Повеќето од нив се сè уште во самиот врв на актуелноста, а оние што веќе не се живи не можеме поинаку да ги доживуваме, освен како мит.

И временскиот опсег на делата не се држи стриктно до деценијата. Тој се протега од 1966 до 1978 (со исклучок на графиките на Базелиц кои датираат од 1981, а во определен број на дела не наоѓаме никакво датирање). Ако се земе во предвид дека презентираниот медиум и не беше така особен за појавите во уметноста кои најчесто се поврзуваат и се лоцираат во наведените години (во изборот сигурно има и симболика, па дури и со изборот на графиките на Базелиц од 1981 - како врска со натамошните појави), се приближуваме до цитираната констатација на почетокот на текстот, односно ја согледуваме оваа концепција како определена илустрација на повеќе случки од одреден период материјализирани во медиумот на графиката. Овдека подразбираме

дека главно поле на интерес на овие појави беше дејствувањето во "...неконзистентен и привремен материјален состав...", односно дека една од главните преокупации на тоа време беше "принципиелното редуцирање на материјалноста на формата". Графиката секогаш е прилично материјална. Ако ништо друго оваа изложба е соодветна и е во релација со една реченица на Ј.Денегри од 1978: "Симптомот на дематеријализација на уметничкиот објект останува и понатаму една од карактеристиките на тие феномени, иако треба да се истакне дека, пред сè, станува збор за измена на дотогашните начини на визуелизација или конкретизација на одредени замисли и идеи, отколку за дефинитивно исчезнување на физичките особености на уметничкото дело".



Бернд и Хила Бехер, Без наслов, 1991, сито печат,  
Bernd and Hilla Becher, Untitled, 1991, silkscreen

Во секој случај изложбата понуди запознавање со, барем нам, помалку познатото поле на нивните дејствувања (овдека претпоставуваме дека тоа биле сликарството, скулптурата и цртежот), кои со нивните конкретни истражувања и определената благородност здобиени со текот на времето, не можеме да ги подведеме само под тезата за определена графичка рефлексија на тоа време.

Помал број од графиките претставуваат документација на одредено дело, односно чинот на неговата изведба и сите оние идеи кои се дел од тој процес, така важен за уметниците опфатени со овие тенденции. Иако тие „немаат автономна позиција“, односно треба да претставуваат евокација на изведените дела, не можеме да се отргнеме од впечато-

кот дека и за нив, како и за сета останата документација што ја создаваат уметниците во овој период, важи претпоставката за неодоивоста на исказот од изразот, така што сиот тој направен, прибран и сложен материјал скоро секогаш поседува определена убавина во обидот сето тоа да биде во функција на „...дефинираното, јасното и објективното...“, иако тоа не е ниту нивна намера, ниту цел.

Тенденциите на оваа уметност која во еден глобален поглед себе се доживуваше како „контрамодел на техничката стварност“ наоѓаме дека се сè уште присутни и дека дејствуваа како определена струја, која во времето на постмодерната влијае на ниво и во вид на подземна вода.

Изложбата во нашата средина има уште едно, сосема

конкретно значење. Освен претставувањата на сличните тенденции од поранешните Ју-простори, одлично обработени и експонирани во истата институција како и оваа изложба, ова е за првпат кај нас поцелосно да биде изложена продукцијата од едно значајно средиште на овие движења во уметноста. Ова добива на значење ако земеме во предвид дека тенденциите од овој период, во една почиста форма, најмалку ги допреа нашите простори.

Лазо ПЛАВЕВСКИ

## АНДРЕ КЕРТЕС, ФОТОГРАФИИ

Музеј на современата уметност, Скопје  
март - април 1995

Во организација на Музејот на современата уметност и Францускиот културен центар во Скопје е одржана изложба на 36 фотографии во црно - бела техника на Андре Кертес. Изложбата го опфаќа периодот од 1925 до 1982 година. Овој културен настан иако претставен со мала продукција на фотографии од творештвото на Кертес, е убав начин овдешната публика да се запознае со еден од главните протагонисти или зачетници на новите појави и идеи во историјата на светската модерна фотографија. Изложените дела ги опфаќаат трите основни области на уметничкото дејствување: портретна фотографија, актови насловени како дисторзии и фотографски ведути од градовите Париз и Лион.

При првиот контакт со делата на Кертес се добива впечаток на техничка совршена сигурност и до перфекција доведена фотографска слика како мистификатор на реалноста. Пораката е видлива но не и сосема јасна. Во основа, Андре Кертес е окупиран од сопственото доживување на објективниот свет, што тој со својот фотографски јазик го преиначува во фабула со изразени персоналии - особености. Нагласената субјективност како негова битна карактеристика заедно со „продолженото око“, кај набљудувачот побудува интерес и меѓусебно почитување. Ваквата состојба е условена од фактот што Кертес како фотограф е во функција на набљудувач, за разлика од класичниот фоторепортер кој е заинтересиран само за историски моменти и создавање на информативна единица. Кертес нештата и личностите ги бележи флегматично без претходни мисли. За око, неактуелниот момент го трансформира во визуелно поетичен документ на тишината. Резултатот е моментален романтизам во однос на сегашноста. Овие согледувања можат да се забележат во уличните глетки на градот Париз (Улицата Вертус, Париз, 1926; Плошадот Сен - Силпис, Париз, 1934; Париз, 1925 - 27;), а исто така и во портретната фотографија (Пит Мондријан, 1926; Колет, 1930; Лајош Тихани, 1926; Ан Мари Мерсел, 1926;).

Дисторзиите односно „деформираните актови“ припаѓаат на периодот кога Кертес како и останатите пионери на модерната фотографија, експериментирал, барајќи го начинот за создавање на чиста фотографија - фотографија непреокупира-



Андре Кертес, *Дождлив ден на Монмартр, 31.X 1963, фотографија*  
Andre Kertesz, *Raining day on Monmartre, 31.X 1963, photograph*

на со објективниот свет. Инаку, своевременно во 1933 година кога биле објавени во списанието „Le Sourire“, тие предизвикале воодушевување во тогашните уметнички кругови, а посебно кај фотографите кои истражувале во областа на уметничката фотографија (Ман Реј): фотографии што биле многу пати репродуцирани, но никогаш имитирани.

Останатите фотографии кои хронолошки припаѓаат на периодот од почетокот на седмата деценија, па сè до неговата смрт, во 1984 година, се дела во кои може да се согледа дека Кертес во своето фотографско видување на нештата и понатаму продолжил преку сопственото спознание на материјалниот свет да ја истражува личната убавина. (Попладне во паркот Туилери, 1963; Париз, 1982)

Дејан БУЃЕВАЦ

## КНИГИ BOOKS

### ЛАЗО ПЛАВЕВСКИ

НЕМА КНИГА

карикатури 1990-1993  
издание: Музеј на град Скопје  
Скопје, 1994

Во време кога карикатурата како уметничка дисциплина ги доживува најкритичните моменти на смислата и судбината на своето постоење, Лазо Плавеvски донкихотовски (иако без намера да партиципира во некаква разврска на нејзиниот идентитет и иднина) се зафати и направи книга на карикатури. Еден од најзначајните претставници на македонската карикатура (во 1976 г. ја добива наградата Grand prix на Светската галерија на карикатури во Скопје), Плавеvски го прави овој зафат после долги години необјавување во вообичаените форми. Донкихотовски овде не е само тоа што прави карикатури (дури и книга) кога карикатурата и во поширокото милие е во безизлезна летаргија, туку и тоа што, едновременно со рестриктивната општа состојба во дисциплината, тој гради извонредно структуриран јазик, со таков ликовен перфекционизам што тешко се објаснува со обликовното и културното опкружување во кое што се јавува. Едновременно прави книга на карикатури што е единствен про-

ект (во вистинска смисла на зборот) во македонската карикатура. Тоа е единствен пример кај нас на така завидно корпорирање на тематски, композициски и знаковни замисли со воедначена концептуална изведба што зборува за темелна намера (ако не на почетокот, тогаш во текот на реализацијата) чијашто единствена цел беше да се заокружи во книга.

Карикатурите во книгата се работени во распон од три години. Со извесни минимални исклучоци (неколку постари идеи) проектот на книгата е нов и се јави како спонтано отпочнување и калемење на замисли, цртички, решенија, форсирање на извесни крипто знака и схеми што се појавија дотогаш, за да после одредена агрегатна состојба се наметне и профилира сознанието дека крајниот резултат може да биде само книга.

Поетиката на карикатурниот израз во книгата на Плавеvски главно почива на една бинарно структурирана синтагма: неспоивост на две ситуации, две егзистентни состојби, два високо шематизирани знаци што честопати се дијаметрално спротивни, но доведени во близина чинат фрази на луцидна напрегатост. Оваа игра на бинарно разработување на „идеите“ се мултиплицира во мноштво вариетети на разновидни компоненти во поедини карикатури, но исто така и во вариетети на карикатури како целини. На моменти, амбивалентноста на „ситуацијата“ е со послаб интензитет, но со завидна хуморна, поместена интонација, додека пак во одредени карикатури преминува во експлозивна кулминација. Проектот, исто така, е исполнет со филигранска разработка на ситуации во

кои мошне вешто се споени елементи на морбидно и хуморно, елементи на катастрофично и нископежоративно, елементи на високопарно и на банална едноставност, елементи на нелогична логичност... Не помалку се инсистира на соочување на елементи на присутност и отсутност, елементи на бавност и брзина, на сериозност и бинарност...

Бинарната структура се гради на два начина: 1. со сложено взаемно однесување на елементите, при што е потребно кружење околу фактурата на карикатурата по насока што е зададена и која што води кон „просјајување“ на „идејата“, замислата и 2. со мигновена, контактна, јукстапозизирана блискост на елементите. Меѓу овие два начина на структурирање има преоди, а сето тоа заедно го сочинува богатството на јазикот на карикатурата. Зачестеноста на карикатури што можат класификациски да се подведат и разновидноста на варијантните постапки зборува за промислен и граден пристап, за јазик со простудирана структура и со синтакса и стилизација што чини еден специфичен свет. Свет со препознатливи ситуациони координати, карактеристични гегови, изграден вокабулар: циркуски амбиенти и реквизити, модернистички ентериери, маси, писма, огледала, цртачки прибор, цигара што гори, аквариуми, риби, животни, птици... Ситуации во кои што се поместуваат и се комичираат состојбите на стабилност, саморазбирливост, на вообичаената земјина и општествена рамнотежа. При тоа, неговиот исказ не се храни од аспекти на тематската или временската актуелност, ни-ту пак од некаква филос-

офска матрица на тешки мета-физички прашања, ставови и одговори за човекот, судбината и нештата, какви што карикатурата порано не малку негуваше. Кај Плавеvски не постои некакво екстерно средиште што би упатувало на значењето во било која смисла. Едноставно, сè што е, заробено е во јазикот на неговите знаци и таму треба да се бара. А неопходните референци (во неговиот случај мошне тешко инаку) треба да се бараат во елитните изданија на историјата на карикатурата (Стајнберг, Семпе, Фолон, Боск и др.). И тоа само во една смисла: како сигнификантни примери за кохеренција и стилизација на карикатурата во систем, во јазик што ја издигнува во ранг на значајна уметничка дисциплина, а не напосто забавна илустрација. Овде можеби треба да се додаде извесна, само за поупатените, делумно дофатлива дикција што е градена во една специфична соработка со карикатуристот Мирослав Грчев во текот на многу години наназад.

Утврдениот вокабулар и стилистичкиот концепт во почетокот на реализацијата на проектот беа под диктатот на, за Плавеvски, осведочената изведба на цртежот со една „барокна“ дикција, со една инскрипција што суверено го води потегот во градба на сложени графички и експресивни ефекти. Со свест за можеби изнасилена комотност на термините, би рекле дека овој цртеж (што го негуваше и во 80-те) се должи на еден манир, „маниризам“ поттикнат од задоволството од поодамна постигнатата врвна индивидуалност во цртежкото писмо: софистициран испрекинат цртеж со инфрасензибилна

интонација, динамично поврзување на графичките пасажи и перфекционистичко заокружување на знаковните целини. Сето тоа мошне различно од енергичната, растроената експресивност на цртежот од 70-те. Но, во текот на изведбата на проектот цртежот доживува непредвидлива метаморфоза. Се јавува една сумарна стилизација на редуцираните потези. Крајната едноставност, зад која што стои совладаноста на изведбата на сите знаковно-ситуациски схеми, сега е инспирирана од лапидарни концепциски решенија и од крипто - семантички искази. Во таа смисла, индикативни се последните карикатури од книгата, сведени на крајно поедноставен образец и со минимална инсценирација на сигнификантните компоненти-знаци: маса, цигара, перце, писмо... Во оваа сосема нова стилизација проработи една изразито херметичка концепција за јазикот на карикатурата. Форсираното поедноставување во текот на проектот води кон „немост“ на инфинитезималните идеи, концепти, а едновременно, до софистициран семиозис на индивидуалното писмо. Раздвиженоста на знаковната материја што ги мултиплицира своите набори (а кои Плавеvски механички ги прекина со цел книгата да се вообличи) зборува дека за него карикатурата сè уште живее, а тоа ни ветува дека треба да очекуваме барем уште еден ваков исклучителен проект.

**Валентино ДИМИТРОВСКИ**

## АРТУР С. ДАНТО

Остроумна историја

*Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society by Meyer Shapiro. New York: George Braziller, inc, 1994, 253 стр. 37 црно бели илустрации*

Набрзо по пуштањето во циркулација на првите поврзани отисоци од оваа книга, ми се јави една жена којашто за некое неделно списание го подготвуваше портретот на Мајер Шапиро. Таа ме запраша дали сум имал прилика да се запознаам со Шапиро на Колумбија Универзитетот, зошто тој и мојот учител и колега Ернест Нагел беа најблиски пријатели. Нагел во тоа време беше веројатно водечкиот философ на науките во Америка, исто како што беше и водечка личност меѓу логичарите. Една од привилегиите да се биде негов колега беше можноста да се учествува во неформалните философски разговори за време на ручекот во факултетскиот клуб, или да се земе учество во импровизираните групи за дискусија што се формираа од време на време и на кои се разгледуваа прашањата во актуелните списи. Шапиро колку што беше, толку и не беше дел од оваа размена. Се разбира, за време на моите студии, па дури и потоа кога започнав да предам философија, јас ги слушав неговите заслужено легендарни предавања. Секогаш се надевав дека овие негови предавања се некаде забележани и дека еден ден ќе бидат издадени, зашто тие наполно се разликуваа по квалитет од неговите текстови, кои ја немаат таа моќ да ја пренесат способ-

носта на овој човек за вдановена инспирација. Тој повеќе наликуваше на медиум преку кој тие непогрешиво бриљантни дискурси се разливаа од некој мистериозен извор до којшто тој имаше пристап, отколку на еден професор по историја на уметност кој предава според белешки. Некои од нив се пренесуваа и на нашите асталски дискусии и размена на философски аргументи.

Жената што ми се јави забележа дека Шапиро е познат како историчар на уметноста кој ја поврзува философијата со неговата дисциплина, а нејзиното прашање беше на кој начин тој тоа го направи. Ова беше премногу комплексно прашање за да се одговори во еден краток телефонски разговор, зашто најмалку што бараше беше да се направи разлика меѓу занимавањето со философија и философирањето заради некоја цел - а ова второто, во случајот на Шапиро, не би можело лесно да се цени без да се артикулираат одредени погледи на философијата што ги делеа тој и Нагел. За паралелен однос меѓу еден философ и историчар на уметноста би требало да споредуваме со односот меѓу Карл Попер и Ернст Гомбрих. Разликата е што Нагел беше склон на концепцијата на философска практика, додека Попер ја негуваше философската теза. Неговата мисла беше дека научното сознание расте преку настојувањата да се побијат теориите до кој е дојдено, а Гомбрих ја адаптира оваа концепција во историјата на уметноста со неговата позната теза за „правење и ускладување“ (making and matching), според која формите на претставување се тестираат наспроти перцепцијата и



се модификуваат ако не успеат да се „ускладат“. Во овие есеи, ниту Хагел, ниту Шапиро ќе бидат запаметени по некоја слична влијателна теорија за науката или за уметноста. Нивната цел не беше да постават теза, туку да покажат дека нечија теза е неодржива.

Витгенштајн напиша: „Философијата не е теорија, туку дејствување“. Всушност, неговиот „Tractatus Logico-Philosophicus“ е полн со теории за светот, за јазикот и за нивниот однос. Но Витгенштајн чувствуваше дека тоа што оваа книга претставува ќе мора, порано или подоцна, да биде отфрлено во корист на философска практика што тој ја опиша на овој начин: „Философското дело во суштина се состои од објаснувања“ и „Резултатот на философијата не е збир на философски предлози, туку разјаснувањето на тие предлози“. Ниту Хагел ниту Шапиро беа Витгенштајнови следбеници во било кој поглед, но нивното дело навистина се состои од објаснувања и разјаснувања. Таков беше Хагел како философ: насочен кон ставовите на другите философи тој секогаш беше внимателен, прецизен, луциден, разумен и уништувачки критички, а посебно кога беше во прашање науката. Тоа е она што го прави Шапиро во доменот на ставовите за уметноста. И двајцата автори донесуваат едно гледиште со почит кон логиката и почит кон вистината, а сомневање во однос на развивањето сопствена теза. Тоа е она што ќе ви остане, а не нешто што ќе го запишете како слоган и ќе го закачите на ѕидот за инспирација.

Општо е познато дека Шапиро беше поканет да учес-

твува со есеј за историјата на уметноста (којшто тој веројатно ја разбра во специфичната смисла на зборот *Kunstwissenschaft*, или наука за уметноста) во „Енциклопедијата на обединетите науки“, којашто беше голем споменик на философијата на науките како што ја практикуваше Хагел. Можеби најблиску во постигнувањето на оваа цел е неговиот познат есеј за стилот од 1953 година. Тоа е пример за една скрупулозна анализа во која Шапиро ги надминува теориите за стилот - за кои денес малку размислуваме - на пример на еден Велфлин или Ригел („Оваа потрага по еден широк поглед е ретка во студиите за уметноста“) и кадешто неговите прекрасни концизни ставови за дифузните позиции се проследени со детално изнесена критика после која останува малку надеж дека некој ќе се осмели повторно да се зафати со теорија. Есејот е енциклопедиски заокружен, но самиот не поставува теза за стилот. Се чини авторот на тоа гледа слично како и Џон Лок, односно како на „амбиција достојна за еден работник кој се зафатил со мало расчистување на теренот и со отстранување на губрето што лежи на патот кон сознанието“.

Подеднакво познатиот есеј за текстот на Фројд за Леонардо е повозбудлив токму поради тоа што и самото „губре“ е повозбудливо, односно поради посочувањето на грешките од страна на Фројд. Меѓутоа, тука отсуствува намерата за бавење со психоанализа и е само едно предупредување за психоаналитичарите дека доколку сакаат да објаснат нешто за Леонардовата (или било чија) мисла ќе им биде „потребно

поголемо знаење за Леонардовиот живот, уметност и културата на тоа време“. Критиката на Хајдегеровата интерпретација на сликата „Чевли“ од Ван Гог е помалку импресивна, делумно бидејќи нејзината цел не е од научна, туку од философска природа и бидејќи повеќето од нејзините аргументи стојат (ако воопшто стојат) независно од каква и да е фактичка грешка што би ја направил Хајдегер. Во ремек делото на Хајдегер, „Време и битие“, малку се зборува за уметноста, но затоа во „Потеклото на уметничкото дело“ тој понуди философија на уметноста што е поврзана со главното тврдење во претходната книга, имено, дека човечките битија се поврзани со светот како систем на орудија, или на „алатки“ (*Zeug*). Уметноста го изнесува на виделина „алатниот“ карактер на нејзиниот субјект. Така, сликата со чевли на Ван Гог го открива нивното инструментално битие. Тоа можеби и не е многу добра теорија и можеби пропушта многу нешта за сликата за којашто зборува, но таа навистина не греша ако чевлите му припаѓаат на самиот Ван Гог (како што инсистира Шапиро), или ако и припаѓаат на некоја селанка, како што вели Хајдегер. Шапиро не се ни обидува да се справи со позначајните проблеми на она што Хајдегер го нарекува *Zuhandenheit*, а тој веројатно погрешно ја прочитал и подоцнешната забелешка на Хајдегер: „Од сликата на Ван Гог не може да се каже со сигурност каде стојат тие чевли и кому му припаѓаат“. Шапиро прашува „Дали тој сака да потврди дека неговата мета-физичка интерпретација е вистинита, дури и ако чевлите му припаѓале на Ван Гог?“ Јас би рекол да, но би отишол и пона-

таму: Хајдегер промислено велеше дека не постои внатрешен визуелен доказ што ќе го поткрепи тврдењето на историјата на уметноста за припадноста на чевлите.

Настрана од текстовите за Фројд и Хајдегер, сите останати се претходно објавени, главно во 60-те години. Воведниот есеј, во кој се зборува за немиметичките елементи во сликаните претстави е блескав и вреди за целата книга. За оние на кои во ушите сè уште им одзвонува гласот на авторот, овој текст е најблиску до она што ми е познато за Шапиро како предавач; богат со концизни мисли, изненадувачки поврзувања и огромни познавања. Останатите есеи го претставуваат како писател и иако се извонредно интересни, тие сепак не ни ја откриваат, како воведниот есеј, дарбата блиска до еден гениј.

\*\*\*

Артур Данто е професор по философија и историја на уметност на Универзитетот Колумбија и критичар за списанието *The Nation*. Насловот на неговата последна книга есеи е „Отелотворени значења: Критички есеи и естетски медитации“ (*Farar, Straus and Giroux*)

Artforum, Март 1995  
Превод: З.П.

## ПАРИЗ

Centre Georges Pompidou  
13.4.-21.8. 1995  
Во Центарот Жорж Помпиду се одржува ретроспективна изложба на дела од романскиот скулптор Константин Бранкузи (1876-1957)

Centre Georges Pompidou  
17.6.-4.9. 1995.  
Изложба на инсталации на украинскиот уметник Иља Кабаков.

Centre Georges Pompidou  
мај-септември 1995  
Ретроспективна изложба на дела од Наталија Гончарова (1881-1962) и Михаил Ларионов (1881-1964)

Grand Palais  
26.9. 1995-1.1. 1996.  
Голема изложба на дела од францускиот уметник Пол Сезан, (1839-1906)

Centre Georges Pompidou  
22.11. 1995-јануари 1996  
Ретроспективна изложба на англискиот скулптор Тони Крег

## МАРСЕЈ

Musée Cantini  
јуни-септември  
Прва целосна изложба на ликовни дела на францускиот надреалистички поет Антонен Арто, (1896-1948)

## ВЕНЕЦИЈА

Од 11.6. до 15.10. 1995. ќе се одржи 46. Биенале кое оваа година ја одбележува 100 годишнината од своето постоење. Славејќи го овој историски настан Биеналето ќе биде во знакот на историската изложба со наслов „Идентитет и Другост“. Оваа изложба чиј автор е Жан Клер, директор на одделот за визуелни уметности,

ќе биде поделена на два хронолошки делови што ќе се одржат во Palazzo Grassi и во Италијанскиот павилјон во Giardini. Во Palazzo Grassi ќе бидат прикажани околу 400 дела создадени во периодот од 1895. до 1965. Се работи за ремек дела од Матис, Бонар, Џакомети, Де Кирико, Пикасо и др. Во Италијанскиот павилјон ќе бидат преставени дела од периодот 1968. до денес.

## МАДРИД

Reina Sofia  
Изложбата „Варено и сурово“ (иронична инверзија на насловот на францускиот антрополог Клод Левис Строс „Сурово и варено“) ги обединува најновите дела на 50 уметници од 26 земји. Автор на изложбата е Ден Камерон, њујоршки критичар.

Во Центарот Хулио Гонзалес во Мадрид до 18 јули ќе биде прикажана ретроспективната изложба на Курт Швитерс

## БЕРЛИН

Berlinische Galerie  
септември 1995-јануари 1996  
Изложба Берлин-Москва/ Москва-Берлин 1900-1950. Ќе бидат изложени дела од Иван Пуни, Ел Лисицки, Александар Родченко, Паул Кле, Кети Колвиц и др.

Neue Nationalgalerie  
1.9.-19.11. 1995  
Ретроспективна изложба на Си Туомбли на која ќе бидат изложени околу 150 дела од овој познат американски уметник.

## МИНХЕН

Lenbachhaus/Kunstbau  
29.11.1995-25.2.1996  
Голема изложба со околу 500 дела од познатиот руски уметник Василиј Кандински (1866-1944)

## КЕЛН

Museum Ludvig  
10.11.1995-28.1.1996  
Изложба: Казимир Малевич и неговиот круг  
Museum Ludvig  
Во Музејот Лудвиг ќе биде отворена изложба на Ив Клајн „Скок во празно“. После Келн

изложбата ќе се прикаже во Диселдорф и во Мадрид.

## ФРАНКФУРТ НА МАЈНА

Schirn Kunsthalle  
3.6.-13.8. 1995  
Изложба: Окултизмот и авангардата 1900-1915

## ХАМБУРГ

Kunsthalle  
24.8.-22.10. 1995  
Ретроспективна изложба на цртежи на познатиот англиски уметник Дејвид Хокни на која ќе бидат прикажани околу 150 дела. Изложбата ќе се прикаже во Лондон и во Лос Анџелес.

Kunsthalle  
ноември 1995-јануари 1996  
Ретроспективна изложба на Јанис Кунелис

## ШВЕРИН

Staatliches Museum  
20.8.-19.11. 1995  
Изложба со наслов „Дишан во времето на механичката репродукција“. Ќе бидат изложени објекти, мултипли, работи од хартија и кутии од Марсел Дишан, 1887-1968.

## ТИБИНГЕН

Kunsthalle  
2.9.-10.12. 1995  
Голема изложба на австрискиот уметник Егон Шиле на која ќе бидат изложени околу 150 дела. Изложбата ќе се прикаже во Диселдорф и во Хамбург.

## ЛУЦЕРН

Kunstmuseum  
9.7.-24.9. 1995  
Изложба на Енди Ворхол (Andy Warhol, 1928-1987) на која ќе бидат изложени околу 50 дела од приватни колекции.

## ЖЕНЕВА

По 20 години подготовки на 22 септември 1994. во Женева е отворен новиот Музеј на современата уметност којшто претставува прв музеј од ваков вид во Женева. Директор на Музејот е Кристијан Бернар.

## ДЕН ХАГ

Museum Palais Lange  
30.9.-31.12.1995  
Голема изложба на францускиот скулптор Огист Роден (1840-1917), на која ќе

бидат изложени 100 скулптури, цртежи и акварели.

## ЧИКАГО

The Art Institute  
22.7.-26.11. 1995  
Голема изложба на дела од францускиот уметник Клод Моне (1840-1926)

## МОНТЕРАЛ

Musée de Beaux-Arts  
8.6.-15.10. 1995.  
Изложба „Изгубениот рај“ на која ќе биде претставена уметноста на симболизмот во Европа во времето од 1875 до 1914.

## ИДАХО, САД

Познатиот американски пост-апстрактен експресионистички уметник Едвард Кинхолц почина од срцев удар во Идахо, 1994. Кинхолц беше особен уметник кој во своето творештво користеше елементи од надреализмот, експресионизмот, поп-уметноста и сл., создавајќи индивидуално означени инсталации.

## МЕЃУНАРОДНИ САЕМИ НА УМЕТНОСТА

**ПАРИЗ:** октомври 1995, во близината на Ајфеловата кула

**КЕЛН:** 11-19 ноември 1995, во Келнскиот изложбен центар

**ЦИРИХ:** 28-30 октомври 1995, во просторот на една напуштена фабрика

**РОТЕРДАМ:** Холандскиот електронски уметнички фестивал се одржува од 8-13 ноември

**БАЗЕЛ:** јуни, Art Fair  
**Лос Анџелес:** 4 декември 1995, во Универзалното студио во Холивуд

**ХОНГ КОНГ:** Арт Азија се одржува од 17 до 21 ноември во Хонг Конг изложбениот центар во соработка со Меѓународниот уметнички Азиски саем на ликовните уметности

# ET IN ARCADIA EGO

Ервин ПАНОВСКИ

## Пусен и елегичната традиција

I

Во 1769 година сер Џошуа Рејнолдс му ја покажува на пријателот Џонсон својата последна слика: заеднички портрет на госпоѓите Бувери и Кри, што денес се наоѓа во Кри холот во Англија. Претставени се две убави дами, седнати пред еден надгробен споменик, гледајќи го со патетична возбуда натписот врз него: едната ѝ го покажува епиграфот на другата, која во став на Муза на Меланхолијата или на Трагедијата (модерна поза за тоа време), размислува за текстот на споменикот:

### "Et in Arcadia Ego".

„Што би требало да значи ова? - извикнува доктор Џонсон." Звучи прилично бесмислено: „Јас сум во Аркадија". „Кралот би можел да ви каже" - одговара сер Џошуа. - Тој вчера ја виде сликата и веднаш без двоумење рече: „Аха, во задниот дел гледам еден надгробен камен: да, да, дури и во Аркадија има смрт".

Современиот читател е во двојна недоумица: прво поради збунетоста на доктор Џонсон, а не помалку и поради брзото сфаќање на кралот Џорџ III, кој веднаш ја

разбира латинската реченица, толкувајќи ја сосема различно од она што е очевидно за повеќето од нас. За разлика од доктор Џонсон, реченицата „Et in Arcadia Ego", за нас не претставува веќе проблем. Но за разлика од Џорџ III, ние сме навикнале поинаку да ја читаме, односно да откриваме друго значење во неа. За нас реченицата "Et in Arcadia Ego" е од редот на парафразите како што е на пример: „Et tu in Arcadia vixisti"; "I, too, was born in Arcadia"; "Auch ich war in Arcadia geboren"; "Moi aussi je fus pasteur en Arcadie" - сите овие, како и многу други слични верзии се сведуваат на една мисла, којашто госпоѓата Фелиша Хеманс ја изразува со бесмртните зборови: „И јас, о овчари, живеам во Аркадија". Овие зборови ја евоцираат ретроспективната визија на една ненадмината среќа, во којашто сме уживале во минатото и повеќе никогаш не сме ја пронашле, но којашто вечно живее во нашата меморија: една одмината среќа, прекината од смртта, а не според парафразата на Џорџ III, сегашна среќа на која смртта ѝ се заканува.

Ќе се обидам да докажам, дека последново толкување: „Дури и во Аркадија има смрт" - претставува и единствена граматички правилна интерпретација на латинска-

та реченица: "Et in Arcadia Ego" и, дека нашето современо толкување - „Јас исто така сум роден или живеам во Аркадија" е, всушност, погрешен превод. Потоа ќе се обидам да докажам, дека колку и да е неодбранлив од филолошка гледна точка, овој погрешен превод не е плод на „чисто незнаење", туку, напротив, тој изразува и санкционира за сметка на граматиката, но во интерес на вистината, една основна промена во толкувањето. На крајот, ќе се обидам да докажам, дека човекот, кој во крајна инстанца ја има предизвикано оваа промена со капитално значење за современата литература, не е писател, туку еден голем сликар.

Меѓутоа, пред да се обидеме да го направиме сето тоа, треба да се запрашаме: на што се должи тоа, што токму таа не особено богата област во Централна Грција, Аркадија, општо земено е сметана за идеално царство на совршеното блаженство и убавината, за инкарнација на сонот за бескрајната среќа, и покрај тоа што е опкружена со ореолот на благо - тајната меланхолија.

Уште на почетокот на античките размислувања, се оформиле две спротиставени сфаќања за природната состојба на човекот, а секое од нив претставува „Gegen

Konstruktion", антитеза на условите при коишто таа состојба се создала.

Едното од тие гледишта, наречено „мек" примитивизам во мошне значајната книга на Лавцој и Боас, го толкува примитивниот живот како златен век на изобилството, невиноста и среќата, со други зборови, како цивилизиран живот, пречистен од неговите пороци. Другата, „тврдата" форма на примитивизмот го сфаќа примитивниот живот речиси како животинско суштествување, исполнето со ужасни незгоди без било каква привлечност.

Претставата за Аркадија, онаква каква што ја среќаваме во целокупната современа литература и како што ја прифаќаме во разговорниот јазик, спаѓа во „мекиот" примитивизам или во примитивизмот на златниот век: вистината за Аркадија е речиси на спротивната страна - онаква каква што навистина постоела и каква што ни е опишана од страна на грчките писатели.

Несомнено, оваа вистинска Аркадија била царството на богот Пан, кој можеле да го чујат како свири на сиринга на планината Менал, а нејзините жители биле прочуени како по музичкиот талент, така и по нивното древно поклоно, строгите обичаи и

простото селанско госто-примство: но тие биле исто така познати и по нивното крајно незнаење и ниско ниво на егзистенција.

Од чисто географска гледна точка, оваа земја била лишена од повеќето привлечни црти, со коишто сме навикнале да ја поврзуваме нашата претстава за земјата на идеалното пасторално блаженство. Најпрочуениот син на Аркадија - Полибиј, ѝ оддава почит на својата земја со својата едноставна душа и со музичката дарба, но сепак, ја опишува како сиромашна, гола, песоклива и студена, лишена од сите животни пријатности, едвај способна да прехрани неколку ковчести кози. Оттука, не е чудно што грчките поети се воздржувале да ги ситуираат своите пасторали во Аркадија. Најпрочуените меѓу нив - „Идилите“ на Теокрит - се одигруваат на Сицилија, којашто во тоа време била богата со расцутени ливади и шумички и каде што ветерот нежно дувал, спротивно на „пустинските услови“ (Вилијам Литгој) во вистинската Аркадија. Самиот Пан е принуден од Аркадија да оди на Сицилија, кога Теокритовиот Дафнис посакал на умирање да му ја врати на Богот својата овчарска фрула.

Големото преобразување што ја става Аркадија на сцената на светската литература, не се случува во грчката, туку во латинската поезија. Но и овде можеме да разликуваме две спротиставени концепции: едната ја претставува Овидиј, а другата Виргилиј. Претставата за Аркадија и двајцата, до извесен степен, ја темелат врз Полибиј, но го користат на дијаметрално спротивен начин. Овидиј ги опишува Аркади-

јците како првобитни дивјаци кои, сè уште, го претставуваат оној период „пред раѓањето на Јупитер и создавањето на месечината“. Сосем логично, Овидиј не прави алузија ниту на нивната единствена карактеристична црта - чувството за музика. Тој ја претставува Полибиевата Аркадија уште полоша од колку што фактички била.

Наспроти него, Виргилиј, ја идеализира: тој не само што ги истакнува достоинствата што ги имала Аркадија (вклучувајќи ги сеприсутните песни и фрули, што Овидиј воопшто не ги споменува), туку и додава убавини што реалната Аркадија никогаш не ги имала: раскошна вегетација, вечна пролет и бескрајно време за љубов. Накусо, тој ги пренесува идилите на Теокрит во една фиктивна Аркадија. Во ова смисла, нимфата на изворите - Аретуза од Сиракуза - доаѓа да помогне во Аркадија, додека пак Теокритовиот Пан, како што видовме, бил замолен да се усмери во обратна насока.

На овој начин, Виргилиј постигнува многу повеќе од проста синтеза меѓу „тврдиот“ и „мекиот“ примитивизам, меѓу дивите борови на Аркадија и Сицилијанските шумички и полјани, меѓу строгата побожност на Аркадијците и шармирачката разблудност на Сицилијанците; тој обединува две реалности во една единствена утопија, во едно царство, доволно оддалечено од секојдневниот живот на Рим, за да ја избегне реалистичката интерпретација (самите имиња на личностите, растенијата и животните - кога грчките зборови се појавуваат во контекстот на латинските стихови - упатуваат на нереална, чудна атмосфера), но царство,

сепак, доволно исполнето со конкретни визуелни обележја, за да може непосредно да допре до внатрешниот живот на секој читател.

Значи, во имагинацијата на Виргилиј, се раѓа онаа претстава за Аркадија што ние ја имаме, и пред сè, на Виргилиј му го должиме тоа што една неблагородна и студена област на Грција се преобразува во фиктивно царство на совршеното блаженство. Но, само што се појавува оваа нова утописка Аркадија, започнува да се чувствува несоодветност меѓу неприродната совршеност на овој имагинарен свет и природните ограничувања на реалниот човечки живот. Неоспорно е, дека двете базични драми во човечката егзистенција - несподелената љубов и смртта - не само што се отсутни од „Идилите“ на Теокрит, туку, напротив, релјефно се потцртани и јасно опишани. Кој читател на Теокрит ќе ги заборава безутешните и монотони повикнувања на напуштената Симета, која среде ноќ го врти своето волшебено тркало за да си го врати одново љубениот; или трагичниот крај на Дафнис, погубен од Афродита поради неговата смелост да ја оспори силата на љубовта? Меѓутоа, кај Теокрит, овие човечки трагедии се реални - исто толку реални колку што е сицилијанскиот пејзаж - тие ѝ припаѓаат на стварноста. Ние навистина сме сведоци на очајувањето на убавата маѓепсничка; навистина ги слушаме посмртните зборови на Дафнис и покрај тоа што ѝ припаѓаат на една „пасторална песна“. Во Теокритовата реална Сицилија, радостите и маките на човечкото срце заемно се надополнуваат така природно и

неизбежно, како дождот и убавото време, денот и ноќта во животот на природата. Напротив, во идеалната Аркадија на Виргилиј, човечкото страдање и натприродното совршенство на природниот свет се во дисонанца. Еднаш почувствувана, оваа дисонанца бара веднаш да биде разрешена: таа се надминува со вечерното спојување на меланхолијата и спокојството, во што можеби се состои најсамобитниот придонес на Виргилиј во поезијата. Не би било многу претерано ако се каже, дека токму тој го „открил“ зајдисонцето. Кога овчарите на Теокрит, кон квечерина го привршуваат својот мелодичен разговор, тие сакаат да се разделат правејќи шеги за однесувањето на козите и јарците. А кога завршуваат „Еглогите“ на Виргилиј, речиси чувствуваме како ноќта тивко се спушта врз земјата: „Ite domum saturae, venit Hesperus, ite, capellae“ или „Majoresque cadunt altis de montibus umbrae“ („Прибирајте се презаситени козички, вечерната ѕвезда се спушта, ајде, кон дома“; „И облаците еднат спуштајќи се од високите планини“).

Виргилиј не ја исклучува несподелената љубов и смртта, но тој им ги одзема реалните особености. Кај него трагичното се проектира или во иднината или пак, како што претпочита, во минатото и на тој начин митската вистина се преобразува во елегично чувство. Ова откривање на елегичното што ја обелоденува вистинската димензија на минатото и на тој начин ја инаугурира долгата редица поетски творби со кулминантна точка во творештвото на Томас Греј, создава од Виргилиевите буколики дело на оригинален и бес-

мртен гениј и покрај нивната тесна поврзаност со грчките примери.

Виргилиј, на пример, мотивот на Дафнис го користи во две од „Еглогите“: во десеттата и во петтата. И во двата случаи трагичното не е реално, туку се навестува низ благо обоениот превез на чувството на антиципација или на ретроспекција.

Во десеттата „Еглога“, Дафнис (којшто е на умирање), смело и низ извесен хумор е преобразен во реална личност, во поетот Галиј - пријател на Виргилиј. И додека Теокритовиот Дафнис навистина умира бидејќи одбива да љуби, Виргилиевиот Галиј изјавува пред група овчари и шумски божества, дека умира поради неговата сакана Ликорија која го напуштила поради друг; таа живее на студениот север, но е среќна во преградките на нејзиниот убав воин Антониј; а тој, Галиј, е опкружен со сите убавини на Утопија, но гасне од мака, тешејќи се единствено со мислата, дека страдањата, по неговата смрт ќе станат сиче на некоја Аркадијска погребна песна.

Во петтата „Еглога“ Дафнис си ја запазува идентичноста, но - во тоа е и новината - неговата трагедија ни е претставена само низ елегичните спомени на пријателите што го надживеале и кои во негова чест организираат меморијална свеченост и се подготвуваат да му подигнат споменик:

"Et tumulum facite, et tumulo superaddite carmen:  
Daphnis ego in silvis hinc usque ad sidera notus,  
Formosi pecoris custos, formosior ipse".

(„Подигнете гробница и на неа натпис ставете:

„Дафнис бев јас познат од овие шуми до ѕвездите, чувар на прекрасните овци, самиот јас од нив попрекрасен бев“.)

## II

Во овие стихови за прв пат се јавува мотивот на „гробот во Аркадија“, што ќе стане, речиси задолжителна карактеристика на Аркадија во поезијата и ликовната уметност. По смртта на Виргилиј овој гроб, а со него и целата Виргилиева Аркадија тонат во заборавот на многу векови.

Во Средниот век, кога блаженството се бара од другата страна на реалноста, колку и таа да е совршена, пасторалната поезија добива реалистички, морализаторски и неутопијски карактер. *Dramatis personae* стануваат Робин и Марион наместо Дафнис и Клоа. Дејствувањето на „Амето“ од Бокачо, кадешто во повеќе од тринаесет векови од смртта на Виргилиј, повторно се споменува Аркадија, се одигрува во близината на Кортоната во Тоскана. Аркадија е претставена само преку еден нејзин пратеник и тој пратеник овчар, наречен Анчесто ди Аркадија - се задоволува, во духот на конвенционалните „дебати“, само да ги заштитува Полибиевиот и Овидиевиот идеал за здравата умереност, наспроти привлечното богатство и удобноста, со кои се гордее неговиот противник, Сицилијанецот Ахатен ди Академија.

Но за време на Ренесансата Виргилиевата Аркадија (а не онаа на Полибиј или на Овидиј), воскреснува од минатото како волшебна визија. Нејзиното значење е модифицирано за едно соврше-

но сфаќање; оваа Аркадија останува Утопија на блаженството и убавината, но оддалечена повеќе во просторот, отколку во времето. Како и во севкупниот антички свет во кој Аркадија е несомнено присутна таа се преобразува во објект на онаа носталгија, според која целата вистинска Ренесанса се разликува од сите псевдо и прото ренесанси на средновековието: таа станува прибежиште, заштита, не само на несовершената реалност, туку особено на една сомнителна сегашност.

Во расцутот на *Quattrocento* се јавува обид за премостување на процепот меѓу минатото и сегашноста, со посредство на една алегорична фикција. Лорензо де Медичи и Полициано, метафорично ја идентификуваат Вилата на Медичи во Фиезоле со Аркадија, а сопствениот хуманитички круг со аркадските овчари; токму таа заведничка фикција е содржана во прочуеното платно на Сињорели (за жал уништено), наречено „Царството на Пан“.

Меѓутоа, мошне брзо имагинарното царство на Аркадија се наметнува како суверена сфера. Во „Амато“ на Бокачо таа фигурира само како далечна татковина со едноставни селски обичаи; поетите на Медичите ја искористуваат само како античка трансформација на нивниот начин на живот во вилите на село. Во Аркадија на Јакопо Санасаро дејствувањето се одвива во самата Аркадија и таа се прославува заради самата неа; таа воскреснува како емотивно искуство *sui generis* и *sui iuris*, наместо да служи како антички псевдоним на кругот околу поетот и на неговите мецени. Ар-

кадијата на Санасаро, аналогно на Виргилиевата, е утописко царство. Но, освен тоа, таа е едно бесповратно изгубено царство, видено низ превезот на меланхоличните спомени. „*La musa vera del Sannazaro e la malinconia*“, како што рекол еден италијански ерудит. Изразувајќи го сензибилитетот на една епоха, во која за прв пат се осознава, дека Пан е мртов, Санасаро се втопува во овие погребни химни и прослави, песни исполнети со љубовен копнеж и меланхолични спомени, коишто кај Виргилиј се среќаваат инцидентно. И токму неговата слабост кон тројните рими, познати под техничкиот назив „*druciolio*“, им дава на неговите стихови еден благон и таковност. Преку него елегичното чувство, коешто во Виргилиевите „Еглоги“ останува, така речиси, на периферијата, се преобразува во главна карактеристика на аркадскиот свет,

Уште еден чекор и овој носталгичен, но сè уште безличен копнеж кон негибнатото спокојство и невиноста на едно идеализирано минато, ќе стане горчливо лично обвинување на реалната сегашност. Прочуената „*O bell'eta de l'oro*“ во „Аминта“ на Торквато Тасо (1573) не е толку пофалба на Аркадија, колку што е револт против стеснувањето и оневозможувањето на духот, во времето во кое создава самиот Тасо - епохата на контрареформацијата: разлеаните коси и голите тела се прибрани и сокриени, карактерите и однесувањата ја изгубиле врската со природата; самиот извор на насладата се заматил, самата дарба на љубовта се изродила во кражба. Тоа е бурниот изблик на еден автор, кој изле-

гува на просцениумот и во присуство на сите посочува на контрастот меѓу блескавоста на неговата сценска улога и неговиот мизерен реален живот.

### III

Речиси половина век подоцна, Џовани Франческо Гверчино, а не Бартоломео Скидоне (како што се тврди во сите реченици на прочуени цитати) ќе го наслика првото платно на тема „смртта во Аркадија“. Токму на оваа слика, работена во Рим меѓу 1621 и 1623, што денес се чува во Галеријата Корсини, ја среќаваме за прв пат реченицата „Et in Arcadia ego“. Има основа да се верува дека Џулио Роспиљози, идниот папа Климент IX, особено се интересирал за оваа тема; дворецот на неговата фамилија, кадешто се наоѓала „Аврора“ на Гвидо Рени, изгледа дека често бил посетуван од Гверчино во времето кога тој ја создавал сопствената помодерна „Аврора“ (која се наоѓа во Казино Лудовизи); а Џулио Роспиљози, хуманист, љубител на уметноста и прилично талентиран поет - може дури и да е автор на прочуената реченица, којашто не е античка и изгледа не се сретнува во литературата, пред да се појави платното на Гверчино. Каква е тогаш буквалната смисла на оваа реченица?

Како што веќе рековме во првиот дел, денес сме наклонети оваа реченица да ја преведуваме како: „Јас исто така сум роден, или живеам во Аркадија“. што ќе рече дека ние прифаќаме, дека *et* означува „исто така“ и дека се однесува на *ego*; освен тоа, прифаќаме дека глаго-

лот што се подразбира е во минато време и на овој начин, целата реченица ја припишуваме на некаков покоен жител на Аркадија. Сите овие хипотези се инкомпатибилни со латинската синтакса. „Et in Arcadia ego“ е еден од оние елиптички искази: „Summum jus summa iniuria“, „E pluribus unum“, „Nequid nimis“ или „Sic semper tyrannis“, во којшто читателот треба да го додаде соодветниот глагол. Поради тоа, овој „испуштен“ глагол треба да биде недвосмислено сугериран од контекстот, а тоа значи, дека тој никогаш не може да биде во минато време. Можно е да се сугерира и еден *subjunctif optatif* како во изразот „Nequid nimis“ („нека никогаш не се прави премногу“) или во „Sic semper tyrannis“ („Нека тоа биде судбина на сите тирани“); можно е исто така, иако е невообичаено, да се претскажува некакво идно дејствие, како во познатите зборови на Нептун „Quos ego“ („со овие јас ќе се пресметам“); но не е можна никаква форма во минато време. Нешто уште позначајно: сврзникот *et*, употребен како прилог, беспогрешно се однесува на името што оди во продолжение, како во „Et tu, Brute“; а тоа значи, дека во нашиот случај не се однесува на *ego*, туку на Аркадија. Интересно е да се напомене, дека некои модерни писатели, навикнати на веќе усвоената интерпретација, но меѓутоа надарени со чувството за добриот латински јазик, како на пример Балзак, германскиот романтичар Ј.К. Вебер и извонредниот Дороти Сирс - инстинктивно погрешно ја цитираат реченицата „Et in Arcadia ego“, како „Et ego in Arcadia“. Правилниот превод на реченицата во нејзината ортодоксна форма

не е „Јас исто така сум роден, или живеам во Аркадија“, туку „Дури во Аркадија постојам“, од што треба да заклучиме, дека тоа не се зборови на некој покоен аркадиски овчар или овчарка, туку на самата Смрт.

Накусо, толкувањето на кралот Џорџ III е апсолутно правилно од граматичка гледна точка. А кога ќе ја земеме предвид сликата на Гверчино, тоа е апсолутно правилно и од визуелна гледна точка. На ова платно двајца аркадиски овчари за време на нивната прошетка ненадејно застануваат, не пред надгробен споменик, туку пред еден огромен човечки череп; ставен на камено подножје, тој го привлекува вниманието на една мува и на едно глувче - популарни симболи на разурнувањето и на времето што голта сè. Врз подножјето се втиснати зборовите: „Et in Arcadia ego“, и без сомнение, дека тие треба да се примат како да се изговорени од черепот (во еден стар опис на ова платно, тие погрешно се толкувани како да се напишани на лента што излегува од вилцата на черепот). Знаеме, дека черепот е, и отсекогаш бил, општо-прифатен симбол на персонифицираната Смрт, што се потврдува со фактот, дека во англискиот јазик тој се наречува не „мртвечка глава“, туку „глава на смртта“. „Главата на смртта“ што зборува беше обичен мотив во ликовната уметност и во литературата на 16 и 17 век. Фалстаф прави алузија на неа („Хенри IV, дел II, сцена IV) кога одговара на добронамерните предупредувања на Дол Тиарсит во врска со неговото однесување: „Не ме предупредувај како мртвечка глава, не ми спомнувај за крајот“.

Тоа „потсетување дека сме смртни“ е токму пораката на Гверчиновото платно. Тоа е израз повеќе на предупредување, отколку на благи и меланхолични спомени. Во него нема или речиси нема ништо елегично и ако се обидеме да ги откриеме иконографските претходници на композицијата, ќе ги најдеме во такви моралистички творби како што е сликата „Легенда за тројцата живи и тројцата мртви“ (позната од Кампосанто во Пиза), кадешто тројца млади ритери, тргнувајќи на лов, се наоѓаат лице в лице со три трупови кои излегуваат од мртвечки сандаци за да ги предупредат елегантните млади мажи, поради нивната безгрижна животна радост. И како што овие средновековни контини се сопираат пред мртвечките сандаци, така Гверчиновите Аркадијци се сопираат пред мртвечката глава; во стариот опис, за којшто веќе стана збор, за нив се зборува како за „безгрижни весели луѓе што се сопнале од мртвечка глава“. И во двата случаја Смртта, такаречи, ја фаќа за гуша младоста и ја „тера да се потсети на крајот“. Накусо, платното на Гверчино е едно средновековно „*memento mori*“ во хуманистичка облека - драга тема на христијанската морална теорија, пренесена во идеализираниот свет на античките пасторали.

Знаеме, дека сер Џошуа Рејнолдс, не само што го познавал, туку и го скицирал платното на Гверчино (припишувајќи ја, впрочем, на вистинскиот автор, а не на Бартоломео Скидоне). Веројатно, тој се сетил за ова платно кога ја вклучил темата „Et in Arcadia ego“ кога го правел портретот на госпоѓите Кри и Бувери. Оваа директна

врска со изворот на епиграфот, можеби може да објасни, дека правилната граматичка интерпретација („Јас, Смртта, владеам дури и во Аркадија“) одамна забораена на европскиот континент, му била позната на кругот околу Рејнолдс и подоцна станала дел на една традиција, која може да се нарече специфично англиска или „островска“ традиција, настојувајќи во темата да ја зачува идејата за „memento mori“. Видовме, дека самиот Рејнолдс се придржува кон правилното толкување на латинската реченица и дека Џорџ III, исто така, веднаш го сфатил нејзиното значење. Има една композиција на тема „Et in Arcadia ego“ од Џовани Батиста Чиприани (се родил во Фиренца но работел во Англија од завршувањето на школувањето до неговата смрт во 1785 година) на која е насликан амблемот на Смртта - череп и коски - со натпис под него : „Ansoa in Arcadia morte“, што значи :„Дури и во Аркадија постои смртта“, точно онака како што го превел кралот Џорџ III. Оваа кобна прва интерпретација остава траги во Англија сè до ироничното иконоборство на нашиот век. Огастас Џон, кој обичајуваше да им дава на своите портрети на млади црнци аркадиски имиња како „Дафнис“, „Филида“ или дури „Аминта“, го користи насловот „Ataque in Arcadia ego“ (ова необично „ataque“ уште повеќе го нагласува значењето на „дури“, отколку вообичаеното „et“) за една страшна сцена во која Смртта се појавува како призречен гитарист. Во романот „Враќање во Брајдсхед“ на Ивлин Во, главната личност - начитан оксфордски студент си ја украсува собата во колеџот со „човечки череп, неодамна купен од

медицинскиот факултет; поставен до една вазна со рози, тој беше главниот украс на мојата маса. Врз челото на черепот стоеше епиграфот „Et in Arcadia ego“. И покрај тоа што при преводот на латинската реченица, Чиприани останува верен на „островската“ традиција, тој користи друг извор за својата композиција. Како типичен еkleктик, тој го проширува значењето на пејзажот, додава овци, кучиња, антички рушевини, го зголемува бројот на личностите со уште седум (од кои пет се женски), коишто општоземено се од рафаеловски тип и ја заменува едноставната стела и реалистичката мртвечка глава на Гверчино со високо уметнички елаборирана нео - античка гробница, на која баралјефно се обработени черепот и коските.

На овој начин, овој осреден уметник, докажува дека му е должник на новаторските достигнувања на мајсторот, чишто платна значат пресвртница во историското толкување на темата „Et in Arcadia ego“ - на големиот француски сликар Никола Пусен.

#### IV

Пусен доаѓа во Рим во 1625 (или 1624) година, т.е. една или две години откако Гверчино го напушта овој град. Неколку години подоцна (веројатно околу 1630), тој ја создава првата од неговите две композиции „Et in Arcadia ego“ (колекција Девоншар во Чатсворт). Предводен од својот класичен вкус (еден особено индивидуален класицизам) и можеби добар познавач на Виргилиј, Пусен ја преработува композицијата на Гверчино додавајќи го аркадискиот речен бог Алфеј и го транс-

фоирмира оштетениот гроб во антички саркофаг со натпис „Et in Arcadia ego“; и уште повеќе, тој го нагласува релевантниот на Аркадија љубовен мотив, додавајќи кон двајцата овчари на Гверчино и една овчарка. Но и покрај овие подобрувања, платното на Пусен јасно зборува за влијанието од Гверчино.

Пред сè, тоа го запазува до извесен степен драматичниот елемент на изненадувањето: групата овчари кои доаѓаат од лево, наеднаш застапува пред гробот. Второ, тука, сè уште, черепот е поставен врз саркофагот, над зборот „Аркадија“ и покрај тоа што е намален и не го привлекува вниманието на овчарите (коишто изгледаат повеќе погодени од натписот, отколку што се исплашени од мртвечката глава), тој е мошне индикативен знак за индивидуалните наклоности на Пусен. Најпосле, платното сè уште носи, иаку не толку наметливо како кај Гверчино, една морална и предупредувачка порака.

Во почетокот ова платно било замислено како пандан на сликата „Мидас си го мие лицето во реката Пактол“ (Метрополитен музеј, Њујорк), на која од иконографска гледна точка, е суштествена фигурата на речниот бог Пактол, којшто во оваа слика на тема Аркадија го објаснува вклучувањето на неговиот двојник, помалку значајниот речен бог Алфеј.

Двете композиции земени заедно содржат двозначна поука - првата е предупредување во однос на алчноста за богатство наспроти на пореалните вредности на животот, а втората е предупредување во однос на неразумните задоволства коишто се

веќе при крај. Реченицата „Et in Arcadia ego“, сè уште, може да се прими како да е изречена од персонифицираната Смрт и сè уште може да се преведе: „Дури и во Аркадија, јас, смртта, владеам“, без да биде во противречност со она што е претставено на самата слика. Но петтест години подоцна, Пусен ја создава втората и конечна верзија на темата „Et in Arcadia ego“, познатото платно во Лувр. На оваа слика не се работи повеќе за memento mori паралелно со cave di avaritiam и двете претставени во антички дух. Во ова дело бележиме драстично раскинување со средновековната морализаторска традиција. Драматичниот елемент на изненадување исчезнува. Наместо двајца или тројца Аркадијци, кои се приближуваат од левата страна, овде има четири фигури симетрично поставени од двете страни на надгробниот споменик. Патот на овчарите не го препречува неочекувана застрашувачка глетка; тие се втопени во мирен разговор и во мисловна усредоточеност. Едниот од овчарите коленичи на земја, како да сака повторно да го прочита натписот за себе. Другиот, како да ѝ го коментира натписот на една убава млада жена, којашто размислува со спокојна прибраност. Третиот изгледа потонат во сочувствена мрачна меланхолија. Формата на гробот е редуцирана на едноставен правоаголен блок, без орнаменти, кој не е поставен во ракурс, туку паралелно на плошноста на сликата. Мртвечката глава е наполно отстранета.

Без сомнение е дека овде интерпретацијата претрпела радикални промени. На Аркадијците не им се заканува толку неумоливата иднина,

колку што се задлабочени со блага носталгија во убавото минато. Тие како да мислат помалку на себеси, отколку на човечкото суштество што некогаш ги уживало радостите, коишто сега тие ги уживаат и чијшто споменик, до толку „ги потсетува на нивниот крај“, доколку го разбудува споменот за човекот, којшто некогаш бил тоа што се сега тие. Накусо, платното на Пусен во Лувр не изразува повеќе драматична средба со Смртта, туку контемплативна медитација врз идејата за смртноста. Една просирна морална лекција се претвора во отворено елегично чувство.

Можат да се наведат многу причини за оваа целосна промена на содржината, до која е дојдено преку спомнатите промени на формата и на мотивите и таа е многу сложена, за да може да се објасни само со специфичната навика на Пусен: кога работи врз едно и исто сие, да ја стабилизира и до извесна мерка да ја ублажи втората верзија *vis à vis* првата. Промената е во сооднос со поспокојниот и не толку плашлив дух на епохата што излегла како победник во борбите, во Контрареформацијата и е во согласност со принципите на класицистичката теорија на уметноста, „која ги отфрла „бизарните предмети“ и особено оние мрачни места какви што се мртвечките глави. Таа е олеснета, ако не и предизвикана од блискоста на Пусен со аркадијската литература, веќе манифестирана блискост врз платното во Чатсворт, кадешто замената на безобличната Гверчинова стела со антички саркофаг можеби била сугерирана од гробот на Дафнис, спомнат во петтата „Еглога“ на Виргилиј. Меѓутоа, и меланхо-

личната атмосфера на луврското платно и детаљот што се однесува на едноставната правоаголна форма на гробот како да зборуваат за нов контакт со Санасаро. Неговото опишување на „Гробот во Аркадија“ - согласно на сознанието дека, не го вклучува повеќе овчарот Дафнис - верен на љубовта, туку една не помалку верна овчарка наречена Филида - всушност ја навестува ситуацијата, претставена во подоцнешната композиција на Пусен:

.....faro fra questi rustici  
La sepoltura tua famosa e celebre.  
E da monti Toscani et da Liguistici  
Verran pastori ad venerar questo angulo...

(„Јас ќе го направам твојот гроб славен меѓу овие селани. Од бреговите на Тоскана и Лигурија овчари ќе доаѓаат на поклонување во ова катче на земјата, само затоа што ти некогаш си живеела овде. И ќе го читаат епитафот врз овој убав четириаголен споменик, којшто постојано ми го заледува срцето и којшто предизвикува мачно грчење на моите гради: „Онаа којашто пред Мелисеј секогаш беше толку горда и безмислосна, почива под овој студен камен, кротка и покорна“).

Овие стихови не се само предвесник на едноставната правоаголна форма на гробот во луврското платно на Пусен, што ни изгледа како зачудувачка илустрација на Санасаровото *bel sasso quadrangulo*; тие исто така се зачудувачки во хармонија со чудната атмосфера, со мрач-

ното размислување за пораката што ја упатува едно покое човечко суштество: „Јас исто така живеам во Аркадија, кадешто ти денес живееш; јас исто така ги уживам задоволствата што ти денес ги уживаш; јас исто така бев немилосрдна кога требаше да бидам милостива и ете сега сум мртва и погребана“. Кога го парафразирам, согласно на Санасаро, значењето што Пусен му го дава на „*Et in Arcadia ego*“ во луврското платно, јас правам нешто што веќе го направиле речиси сите толкувачи на континентална Европа: го изопачувам оригиналното значење на натписот, за да го приспособам кон новиот облик и новата содржина на платното. Зошто, нема сомнение, дека правилниот превод на овој натпис не одговора на она што го гледаме со очите.

Согласно правилата на латинската граматика („Дури и во Аркадија постојам“), оваа реченица била кохерентна и лесно разбирлива само дотогаш, додека зборовите се однесувале на мртвечката глава и додека овчарите можеле ненадејно да бидат исплашени за време на нивната прошетка. Тоа очевидно се однесува на платното на Гверчино, кадешто черепот е носечкиот елемент во композицијата и кадешто неговото психолошко дејство уште не е ослабнато поради контрастот што го создава убавината на саркофагот или на гробот. Ова се однесува, макар и во значително помала мерка и на постарото платно на Пусен, кадешто черепот сè уште се гледа (и покрај тоа што е намален и што е веќе потчинет на новововедениот мотив на саркофагот) и кадешто сè уште е зачувана идејата на

ненадејно прекинатата прошетка на овчарите.

Напротив, гледајќи го платното на Пусен во Лувр, гледачот не може да го прифати епитафот во неговата буквална, граматички правилна смисла. Бидејќи недостасува мртвечката глава зборот *ego* во реченицата „*Et in Arcadia ego*“, би требало сега да се однесува на самиот гроб. И покрај тоа што во погребната поезија на тоа време „гробот што зборува“ не е непознат, таа мисла била толку необична, што Микеланџело којшто ја искористил во три од педесетте епитафи напишани во чест на еден привлечен младич, сметал за потребно да му дообјасни на читателот (со една дополнителна белешка), дека овде инцидентно „гробот се однесува на оној кој ги чита стиховите“. Далеку поприродно е зборовите да му се припишат не на гробот, туку на лицето кое е погребано во него. Таков е случајот со деведесет и девет проценти од сите епитафи, вклучително и натписите врз гробот на Дафнис кај Виргилиј и врз гробот на Филида кај Санасаро; и платното на Пусен во Лувр го сугерира ова познато толкување (коешто на извесен начин, пораката на латинската реченица ја проектира од сегашноста во минатото), толку поубедливо што однесувањето на личностите не изразува повеќе ниту ужас ниту изненаденост, туку спокојна размисла потоната во спомени. На овој начин, самиот Пусен, без воопшто да го менува натписот, нè поканува, да не речеме нè принудува, да го преведеме погрешно, бидејќи го поврзува *ego* со мртвецот наместо со гробот, односно го поврзува зборот *et co ego*, наместо со



Аркадија, дополнувајќи го изоставениот глагол со формата *vixi* или *fui* наместо *co sum*. Разработувајќи ја својата пиктурална визија, тој ја надминал литературната формула и со право можеме да кажеме, дека оние што под влијание на луврската слика ја преведуваат реченицата „*Et in Arcadia ego*“ како „Јас исто така живеам во Аркадија“, наместо „Дури и во Аркадија јас постојам“, тие навистина вршат насилство врз латинската синтакса, но го признаваат новото значење на Пусеновата композиција. Можно е да се докаже дека оваа „среќна грешка“ - „*felix culpa*“ - е направена во кругот на самиот Пусен. Неговиот пријател и прв биограф Џовани Пиетро Белари во 1672 година совршено точно и правилно го толкува натписот кога пишува: „*Et in Arcadia ego, sive, che il sepolcro si trova ancora in Arcadia e la Morte a luogo in mezzo le felicità*“ („*Et in Arcadia ego*“, што значи, дека гробот може да се наоѓа (сегашно време) дури во Аркадија и дека Смртта може да го изненади човекот токму во моментот кога е среќен“). Меѓутоа, само неколку години подоцна (1685), вториот биограф на Пусен - Андре Фелибиен - којшто исто така го познавал, го прави првиот и решителен чекор кон лошиот латински јазик и добрата ликовна анализа: „*Par cette inscription - вели тој, - on a voulu marquer que celui qui est dans cette sepulture a vecu en Arcadie et que la mort se rencontre parmi les plus grandes félicités*“ („Со овој натпис се нагласува фактот, дека лицето погребано во овој гроб живеело (минато време) во Аркадија и, дека Смртта се среќава и во најголемата среќа“). Тука гробот е заменет со оној што лежи во него

и целата реченица се проектира во минатото: она што било предупредување се претворило во спомен.

Од овој момент настаните се развиваат со логичен расплет. Филибиен не се грижи за зборот *et*, туку едноставно го става на страна, и оваа скусена верзија, преведена на чуден начин, спротивно на латинскиот јазик, е зачувана во натписот на едно платно насликано во Рим во 1755 година од Ричард Вилсон: „*Ego fui in Arcadia*“. Околу триесеттина години по Филибиен (1719), свештеникот Дибо го преведува *et co serpendant*: „*Je vivais serpendant en Arcadie*“ („Сепак јас живеам во Аркадија“). Изгледа дека последниот удар го задава големиот Дидро кој во 1758 година го поврзува *et co ego* и го преведува со *aussi*: „*Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie*“ („Јас исто така живеам во прекрасната Аркадија“). Без сомнение, неговиот превод треба да се смета за литературен извор на сите идни варијанти што се, сè уште, во употреба, почнувајќи од Жак Делил, Јохан Георг Јакоби, Гете, Шилер, па сè до Фелиша Хеманс.

И така, како што веќе видовме, додека оригиналното значење на „*Et in Arcadia ego*“ одвај преживуваше на британските острови, неговата општа еволуција надвор од Англија доведува речиси до прифаќање на едно, би рекле, елегично толкување, што произлегува од луврското платно на Пусен. Во самата татковина на Пусен - Франција - хуманистичката традиција во текот на 19 век е толку затемнета, што Гистав Флобер, познатиот современик на првите импресионисти, веќе воопшто не е во состојба да го разбере

значењето на познатата реченица. Во својот прекрасен опис на Боа де ла Гарен - „*parc très beau malgré ses beautés factices*“ („еден убав парк и покрај неговите вештачки убавини“), тој ги споменува, покрај храмот на Веста и храмот на пријателството и голем број на вештачки рушевини: „*sur une pierre taillée en forme de tombe, In Arcadia ego, non sens, dont je n'ai pu découvrir l'intention*“ („врз еден камен извајан во форма на гроб, се чита „*Et in Arcadia ego*“ - попс - чијашто намера не можев да ја откријам“).

Лесно е да се разбере, дека новата концепција на „Гробот во Аркадија“, што потекнува од луврската слика на Пусен и утврдена од погрешниот превод на натписот, довела, речиси, до дијаметрално различни размислувања - жални и меланхолични од една, утешувачки и смирувачки, од друга страна, и во повеќето случаи, до вистинско романтично соединување на двете. Во предмалку споменатото платно на Ричард Вилсон, овчарите и надгробниот споменик (овде е една благо оштетена стебла) - се сведени на едноставно дополнување, за да ја нагласат тивката ведрина на патување“ на Јохан Георг Јакоби (1769), кадешто, изгледа, за прв пат во германската литература се споменува „Гробот во Аркадија“, читаеме: „Секогаш, кога во некој убав пејзаж ќе сретнам гроб со натпис: „*Auch ich war in Arkadien*“ („И јас бев во Аркадија“), јас им го посочувам на пријателите, за момент застануваме, се ракуваме и го продолжуваме патот. Во чудно привлечната графика на германскиот романтичар Карл Вилхелм Колбе, којшто умеел мајсторски да прет-

ставува чудесни џунгли и шуми, преку зголемување на тревата, растенијата и лисјата од зелка, до размери на дрвја - гробот и неговиот натпис (овде предаден правилно како „*Et in Arcadia ego*“, и покрај тоа што врз легендата под графиката е напишано погрешно: „*Auch ich war in Arkadien*“), служи само за да ја нагласи нежната возбуда на двајца вљубени. Кога Гете ја користи реченицата „*Et in Arcadia ego*“, идејата за смртта на полно е елиминирана. Тој ја користи кусата верзија „*Auch ich in Arkadien*“, како мото за прочуениот опис на неговото среќно патување во Италија, така што оваа реченица овде означува само: „Јас исто така бев во земјата на радоста и убавината“.

Фрагонар, напротив, ја задржува идејата за смртта но врши инверзија на изворната морална поука. Тој црта две прегрнати аморчиња во еден скршен саркофаг (веројатно души на починати љубовници), додека други, уште помали аморчиња летаат околу, а еден заштитнички гениј ја осветлува целата сцена со венчален факел. Овде циклусот се затвора. На Гверчиновото: „Дури и во Аркадија има смрт“, Фрагонар одговара со својот цртеж: „Дури и во смртта може да има Аркадија“.

Превод С.А. од книгата:

Erwin PANOWSKY,

L'oeuvre d'art et ses significations

Gallimard, Paris

Nebojša Vilić

## INSTALLATION: CHALLENGE OR NECESSITY?

*What happens when an artist (who has explored and searched for his own poetics, sign or handwriting for ten years, using the experience of classical art disciplines) begins to contemplate working on installations?*

The installation and its frequency in recent artistic production calls for a classification of its forms. Moreover, the installation has re-emerged after all those "Cupids and children painted neoexpressionistally", or *neo-isms* and *post-isms* of geometry, abstraction, *informel*, etc. Neoconceptualism and postconceptualism have announced their return with the installation. This return involves re-employment of logic and philosophy of art through reducing the participation of the personal. It seems that the introduction of the concept of the spatial is attempting to break the newly imposed restraints of 'gallery art' common in the first presentations of postmodernist art. The installation once again uses the material quality of objective reality.

It is the conceptual background of such a use that determines the classification of the forms of the installation at this time.

### A DIARY OF INSTALLATIONS

*May 1994, Mirna Arsovska, 'Installation'*

The installation consists of four elements shown in the Gallery of the Youth Cultural Centre, Skopje: two of them are carried out as a combination of forms of welded sheet metal and coal; one is a composition of parts of a broken rotational steel brush, and the last one is composed of a thick layer of coal, part of the brush, two forms of sheet metal and a raised mass of ice which melts over one of these forms. The forms of the sheet metal are associative: once it is a flame, another time it is an arch-like or irregular surface for the accumulation of drops from the ice, and still another it is a wave. The juxtaposition of the black colour of the coal with the grey of the metal emphasizes the impression even more — which results from the artificial relationship and associativeness of forms (balancing between the free abstraction and references to nature) — that Arsovska's interest is directed towards working on a solution outside the spheres of any committed, ideological, philosophical or existential attitudes. The use of ice (with its temporary nature), coal (with its natural quality), sheet metal (with its transformability) and parts of a steel brush (with their suggestion of industrial production) points to a pleasure in exploring the tactility of materials, their psychological effect, or composition as purely problems of fine art.

*Hence this installation may be defined as a relationship between the aesthetic and fine art.*

*June 1994, Žaneta Vangeli, 'Gate'*

The installation consists of 30 pieces of linen canvas spread on individual pairs of wooden supports and placed along the corridor of the Museum of Contemporary Art, Skopje. The following is drawn on the canvases (from the beginning to the end): runes, Glagolitic signs, Christograms, words such as VISVERBUM, LOGOS - SOPHIA, CECI N'EST PAS UNE PEINTURE, INITIATOR, NEOROMANTISMUS, PRINCEPS, BERLIN - BENEDICTION, COCA - COLA, MADONNA, BMW - SONY - TOYOTA - ADIDAS - ALDI - MULTIPLE STARS, PLUMBUM, EGOMETAR, APOKALIPSA, and finally there is a drawing of a spatial square.

Avoiding a deeper analysis, we can say that Vangeli's installation is a conclusion of her long explorations into finding a synthesis between the aesthetic and the notional. The posing of this problem defines Vangeli's installation as deeply linked with the conceptual precisely because of the reduction of the elements used (such as the multiple sequence of identical canvases, the use of selected words and terms as ideograms represented with letters) and their re-designation as codes for reading intertextuality from which they originally arise. Universal notions (the general) are used for designating the concept (the individual). On the other hand, by such a designation the concept is raised to a universal level. The reversibility of this process when working with the conceptual is transposed through fine-art elements outside the artificial. The referentiality of this non-artificiality moves into the realm of the material, or more precisely, the object-quality.

*It is precisely here, at the point where the conceptual becomes incarnated through the object-quality (with the help of the aforementioned procedure of reduction), that the artistic is realized. Such an incarnation defines this installation as a relationship between the aesthetic and the ideational.*

*July 1994, Zlatko Trajkovski: "qui sait, lorsque le ciel nous frappe de ses coups, si le plus grand malheur n'est pas un bien pour nous." d.a.e. de sade*

The installation consists of three groups of objects placed in six places in the central exhibition room of the Museum of the City of Skopje. The main characteristic of these objects is that the majority of them are ready-made and, moreover, used objects. These groups are in fact an accumulation of objects from the artist's surroundings: various pieces of clothes, canvases, figurines, pictures, newspaper clippings, catalogues, old photographs; now it is an old bedside table, a mended shirt, a piano, next it is a canvas with sprayed crosses, wooden frames with collages of photographs and clippings or arrangements of Coca-Cola bottle-caps inside. A quotation from Marquis de Sade (the installation title) is printed (on a large format composed of several sheets of paper) in front of them, and in the middle there are three monitors on which a video-recording is played in deconstructed sequences.

This kind of context created as the positioning of accumulated objects undoubtedly leads us to the point where the used objects are raised to the level of fetishes. These objects are, for Trajkovski, his concrete reality, his surroundings; he lives with them and beside them; they are his interpretations of the

world in which he lives. These interpretations convey and describe the state which is observed through the prism of a rock 'n' roll fan, and the observed is constantly directed towards the seriousness of its consequences, the use of the 'icons' of middle-class taste, totalitarianism, pornography...

*The fact that Trajkovski personally lives all of them and transposes them artistically defines this installation as a relationship between the aesthetic and the existential.*

### INSTALLATION THROUGH NUMBERS

These three examples essentially define three forms of the installation. The aforementioned dyads resulting from the analysis of these forms are in fact connected to the analysis of the used object-quality and the artist's exploration of the way to transpose his concept through that quality. The connotations drawn from it (in the first example fine art, in the second the ideational, and in the third the existential) further define this object-quality as an element of fine art. The equivalence between the elements treated in this way (connotations and object-quality) lead us to the following interpretation of the forms of the installation:

**installation as fine art:** the installation as fine art results from the relationship of the artist towards artistic problems that is shared with the category of the disinterestedness. In this relationship the artist remains on the level of preoccupation with elements of a purely fine-art nature. Starting from the attempt at transposing his idea, he tackles the problems of moulding, composition, material, technology of working and

performance. In so doing he constantly examines values, or categories, of fine art, letting the form, material and composition speak for his views. The artist is concerned with the pleasure of investigating the material's tactility, its psychological effect or work on its composition. Therefore the installation as fine art borders on the logic of sculptural creation [cf. Anish Kapoor, *Black Fire*, installation at the Venice Biennale 1990].

#### **installation as conceptuality:**

the installation as conceptuality results from the relationship of the artist towards artistic problems that is shared with the category of the ideational. In this relationship the artist remains on the level of preoccupation with elements of a philosophical, metaphysical or ideological nature, which very often (but not necessarily) step into the committed. This form of the installation acts through a reduction of the used elements to the level of their meaning, or more precisely, they act with those meanings. Re-designation of the designating codes takes place through a re-coding of the intertextuality from which these codes come from. Therefore universal notions (the general) are used for designating the concept (the individual). On the other hand, by such designation the concept is raised to a universal level. The reversibility of this process when working with the conceptual is transposed through elements outside the artificial. Thus the referentiality of this non-artificiality moves into the realm of the material, or more precisely, the object-quality. [cf. Gerhard Merz, *MCMLXXXVII Vittoria del Sole*, 1987, installation at Documenta 8, Kassel 1987].

**installation as narrativity:** the

installation as narrativity results from the relationship of the artist towards artistic problems which is shared with the category of the existential. In this relationship the artist remains on the level of preoccupation with elements of the existing reality, most often of his surroundings. Taking them out of the context of their existence or usefulness and placing them within a situation differentiated by its aestheticism, turns them into — narratives. The element of retelling is the fundamental characteristic for all of them; only the narrative is changed. Therefore, the banality of these elements, or more precisely objects, is emphasized and raised up to the level of iconicity. Yet this iconicity does not involve substitution through designation (reduction) but contains rhetoric (explication) — and hence narrativity. On the other hand, the fact that all of them define a certain position (either affirmative or negative) — and consequently a certain attitude towards the reality from which they come from — they move into the sphere of the committed [cf. Ilya Kabakov, *Red Pavilion*, installation at the Venice Biennale 1993].

### INSTALLATION — HOW PROUD IT SOUNDS!

#### *Installation or Deconstruction of the Sculptural*

The examination of the aspect of the installation as a deconstruction of the sculptural starts from the point where the focus refers to form. In this case it means an expansion of the concept of sculpture which acts not as expansion of the expressive possibilities of sculpture as an artistic discipline but as a substitution of the compactness of the sculptural form (as its foremost determining char-

acteristic) with its deconstruction. This deconstruction does not designate the dismemberment of the form (decomposition) so that it may later be incorporated into another structure (recomposition); deconstruction does not designate the disintegration of the coherence of the representation, but, rather, the coherence which is achieved refers to bringing the disintegrated or incoherent elements of the representation into coherence in a non-physical sense.

Hence the installation as fine art is very close to the sculptural logic of creation. What sets it apart from the sculptural is the egress/penetration/conquest of space. The break-up of the sculpture's compactness in favour of making it spatial results in a number of elements (sometimes independent entities) which build their unity solely through their totality.

Thus the deconstruction of the sculptural becomes a construction of the spatial.

#### *Installation or Deconstruction of the Material*

The substitution of the categories of the material with meta-meanings in this type of installation acts as a feature which yields access to the realms of the material from the aspect of its deconstruction. The deconstruction of the material is carried out through a shift in its initial meanings, chiefly linked to an a priori purpose. This shift points to the setting of the material (as object-quality) within the context of being a bearer of meta-meanings that eventually neglect the initial ones. The moment when the material structure is substituted by the semantic structure from which the means arise for decoding

the semantic but not the material, constitutes the turning point at which the material is surpassed (or neglected). The degree of surpassing the material determines the level of the conceptual: it determines the level of the conceptual as philosophical, metaphysical or ideological, i.e. the intensity of these three categories.

This moment of surpassing imposes on the material a role which is intended to eliminate it as an element of fine art. In fact, the substitution of the meanings is a substitution of the bearer of the fine-art element: in this case that bearer is the conceptual. Only as such, the conceptual may be valid for analysis in the field of the aesthetic. This means that it may be interpreted as aesthetic only if it involves the categories of artistic moulding. The methods of deconstruction (of the material) and substitution (of the meanings) place the concept and meaning above the plastic form or moulding.

Thus the deconstruction of the material becomes a construction of the conceptual.

#### ***Installation or Deconstruction of the Individual***

The premise from which the presence of the individual in installations of this type starts refers to the introduction of aspects of the existential. The approach to artistic creation which acts together with the individual in an artist can be of the following categories: *a-individual*, when the artist establishes his individuality as his other Self, *meta-individual*, when the individual is set up as a parable, and *trans-individual*, when the individual is set up as a disinterested presence. Regardless of the differences be-

tween these categories, the very positioning of the individual as a centre (or source) of the conceptual basis defines the interpretation as existential. The views resulting from the perception of the world and their transposition through objects of that world convey the artist's own view, not as subjective but as individual. These objects drawn out of the surroundings of the artist's natural reality into the setting of the installation become iconic representation; precisely because of the element of a shift in the realities — they become artistic reality: by being iconic, they explain the position of the artist, i.e. they become his expressive necessity.

When the artist's internal reality is made profane, when it becomes public, it has two possibilities: if it touches the universal categories of existence it becomes conceptuality, and if it touches the individual categories it becomes narrativity (rhetoric). Considering the referentiality of the second possibility for this type of installations, we are led to the conclusion that it is a deconstruction of the individual, or self-deconstruction.

Thus the deconstruction of the individual becomes a construction of the narrative.

#### **INSTALLATION — A RIDDLE: WHAT COMES FIRST?**

If the installation as fine art is defined as a relationship between the aesthetic and fine art, if the installation as conceptuality is defined as a relationship between the aesthetic and the ideational, and if the installation as narrativity is defined as a relationship between the aesthetic and the existential, then, can we single out any priorities relevant for this mo-

ment between these three forms of the installation?

Are priorities today determined according to the prevalence of disinterestedness in fine art, universal nature of conceptuality, or commitment to narrativity?

Is the positioning of the principle of deconstruction, as a methodological procedure, sufficient to cover all the aspects of these multistructural forms?

The answer to these questions (regardless of the relationships mentioned above, prevalence or methodological procedures) is to be found in all those forms of the installation which involve the category of the subjective.

Sonja Abadžieva

## **NARCISSUS, JANUS... SEARCH FOR IDENTITY**

### **The Fairy Tale in Installations**

*Through total installation I could  
attract viewers inside my story*  
Ilya Kabakov

The organization of exhibitions in museums is becoming increasingly difficult from the aspect of professional, staff, technical, economic and other problems. In addition to the professions who usually participate (art historians, critics, artists), now other people are becoming involved, such as civil, electrical and sound engineers, architects, experts in statics, electronics, etc., who are also supposed to 'understand' art. This is the case particularly during the preparation and presentation of installations. So much for the practical and technical sides.

WITH REGARD TO CONCEPT, the field of narration is being expanded and there is a return to an interest in the story. WITH REGARD TO LANGUAGE, artists are exploring ever newer and more radically personalized expression. This has its own repercussions WITH REGARD TO THE READING of the artistic material (it is always necessary to find new methods for interpreting the essence/content and new codes for decoding it).

From August 20 to October 9, 1994, in Cetinje, under the patronage of His Majesty The Prince Nikola Petrović Njegoš, the Second Cetinje International Biennial entitled *To See in the Dark (Vidjeti u mraku)* was held in several museums, galleries, former embassies and other buildings. The building of the former British Embassy housed the exhibition *Artists from the West*, prepared by the distinguished French art historian and critic, Jean-Hubert Martin. Contemporary Moscow artists exhibited in the Russian Embassy within the framework of the exhibition *Russian Mission*; the exhibition *Five Artists from Georgia* took place in the Blue Castle (*Plavi dvorac*). There was a presentation, under the title *Festival Off*, of artists from Bosnia-Herzegovina, FR Yugoslavia, Slovenia and Macedonia (video and video-installations by Aleksandar Stankovski, Zlatko Trajkovski and Dragan Abjanik). The most significant among these art events in Cetinje was certainly the exhibition *In the Rooms (V izbah)* in the Government Building which was organized in cooperation with the Tsaritsino Museum, Moscow. Its author, the critic Andrey Yerofeyev, conceived it as a retrospective of Soviet underground art of the seventies and eighties.

Among the 36 installations which were produced for this exhibition (executed in the spirit of the Russian formalist school, soc-art, apt-art, op-art...), I will single out those of Larissa Zvezdochotova (1958), Irina Nakhova (1953), Olga Chernishova (1962) and Timur Novikov (1958). This selection is not a result of an act of axiological categorization. The balanced transposition from eve-

ryday life (life as it is, a 'bare' reality) into another life (the life of illusion, fairy tale, art) has enabled the creation of installations lying beyond reality (although reality is their principal generator). This constellation may perhaps have appeared unusual if a world constellation of installations as individual artistic expressions was in question, but in this particular case I consider it logical.

The exhibition *In the Rooms* most often reiterated political and social critical views (Dmitry Prigov, Mikhail Roginsky, Ilya Kabakov, Vladimir Nemukhin, Dmitry Plavinsky, Leonid Sokov, Konstantin Zvezdochotov, Boris Orlov, Aleksandr Kosolapov, Anton Olyshvang). The formalism of the Russian neo-tradition type was less present but was still there (Ivan Chuikov, Irina Nakhova with her installation 'Room No. 5', Vladimir Weissberg). I can locate the variant which I have singled out of the context of *In the Rooms* somewhere between Sokov's hard diction and Chuikov's soft language. The artists mentioned above take a central position on an imaginary line at the ends of which we can notice: (1) concern of the artists for what is happening to them in political and everyday life, on the one hand, and (2) escape from that situation into the field of indifference as far as politics is concerned, or to use critical terminology: into phenomenology.

The room is a uniting, common focus of all exhibitors: a place for family and personal realization, but at the same time it is a place where the intimate starts to fall apart. The Russian notion of a room covers the intrigue between: (a) the room as a place of closed individual, top-secret situations, and (b) the room as a place from which

that interiority is uprooted and *a posteriori* incorporated within the act of the destruction of personality (denunciation, degradation...). The Russian room is simultaneously contained by a wall of joy and a wailing wall.

The two faces of the room (Janus) are an object of artistic curiosity for Nemukhin, Kosolapov, Kabakov or Plavinsky. More specifically, this exterior/interior character ranges from a feeling of absolute nihilism (Plavinsky) to tendentious decorativism (Zvezdochotov), from hyperrealism with a mild irony to de-ideologized minimalism, from ironic optimism to narrative paranoia and patheticalness.

These *from-to* oscillations acquire balance in Larissa, Olga, Irina and Timur. Their poetic eyes raise the room to a place of magic, fairy tale or illusion — everyday life promoted into art. Moreover, the four of them abstract the human being (the man but most often the woman). Their presence is provided through replacements or substitutes: Larissa uses bridal accessories, Olga — ritual 'dolls' of bread, Irina — painted plastic mannequins, Timur — velvet and colours.

Larissa Zvezdochotova devotes her room to brides. Their bodies are absent; they are not in the space but the room itself embodies the spirit of the bride: there are huge tents made of white lace hiding the bridal bouquet and the apparel of the woman whose status changes from that of a girl into a wife/woman. The bridal dress covers the invisible body of the woman who exists only at the level of metaphysics. The broken mirror on the floor depicts the presence of this phantom-like representation of the bride, from whom only the dress/sym-

bols of the new status have remained. As her figure/body are invisible, they cannot be reflected in the mirror. Instead of a true representation, it remains for the substitute of her idea (accessories, objects) to be reflected into the pieces of the broken mirror. The bride in Larissa's fairy tale has no face. Neither is there a bridegroom beside her. There is no happy ending: the broken mirror is a sign of the disappearance of the prince — perhaps a story transferred from personal life into the stories of art, where the mirror has long ago been broken. Narcissus does not want to see his reflection, to see his real appearance, but he wants, to put it figuratively, to see his other face(s): he hesitates between his own definition as Narcissus and the definition of Janus. This rhetoric lies within the context of the symbolic announcement of the end of one view on the art of this century.

The human representation is absent in Olga Chernishova's work, too. She offers us instead a 'doll' made of dough, or a kind of ritual bread. The truly existent room/kitchen/studio for kneading bread of this subtle sculptress produces pagan/archetypal forms (two-dimensional photographs + three-dimensional sculptures = installation). Working with dough (a banal housewife's work) can be interpreted in one sense as an anticipation of her artistic expression. The kitchen is transformed into a sculptor's studio (white plaster forms suggesting dough/pasta, large black-and-white photographs fixed one upon another on the walls like enormous pastry sheets for making *pita* on which hands 'in the first person singular' and their products made of flour and water are imprinted). Here too, the act of depersonaliza-

tion is conceived tendentiously: transformation of the 'dolls' made of dough into 'beyondness' — transformation of Cinderella into a Princess.

The example of Irina Nakhova's installation is another confirmation of the absence, or substitution, thesis. The bodies of men and women to be found in her room are decapitated and without limbs: de-individualized bodies of workers, models and nudes (simultaneously dressed and undressed). These corpses stand as black-and-white apparitions in the bright-dark space of the room, representing people without heads, arms or legs — dressed cadavers, impaled on mannequin supports, through which X-rays seem to pass. The search for identity continues in a phantasmagoric atmosphere. The thesis concerning the unnecessary mirror in the language of art is once again confirmed in this example.

We can say that the smallest installation in the aforementioned 36 within the context of the exhibition *In the Rooms* is the work of the artist Timur Novikov from St. Petersburg. In the soft/soothing texture of the green-blue colours of the velvet from which the room has been 'built' there is a tiny red sun towards whose mild illusion of a promised utopia any individual optimism is directed as if towards the climax of a fairy tale. As if upon a scene or panorama, similar to the dioramas of natural history museums, it is in this seemingly unpretentious installation of Novikov's that the transition from trivial everyday life into the field of transcendence takes place. There is definitely no trace of human existence (not even in the form of an object-symbol/substitute). There is only a metonymic designation of the landscape. The

smooth velvet which coats all five sides of the cube of the room is the only but sufficiently striking sign of the existence of a certain kind of a civilized, human individual. Otherwise, one may experience the landscape as an existence of nature only, devoid of Man's presence. Is this the point from which the search for identity should begin, for who knows how many times, either through the examples of mythical characters (Narcissus, Janus), *homo duplex* or the schizoid behaviour of Man in this century?

I have made no attempt to suggest that the four artists considered above are free from narration. It was a given constant in the majority of those presenting their works at the exhibition *In the Rooms*. Yet, unlike the rest, the storytelling technique of these four was rather subdued, more subtle and not as explicit. By shifting the level of communication between the artist/work and the observer into the esoteric fields of art as an illusion/fairy tale, the installations of these artists seem to alienate us from reality.

Liljana Nedelkovska

## *Sponsus and Sponsa:* Blagoja MANEVSKI

Kasim Prohić begins his introduction to Theodor Adorno's *Aesthetic Theory* with the following conclusion: "The time when one could live and think in harmony and harmoniously has irrevocably passed. Besides, the make-up of inhibitions is no longer of a psychological nature, but of an existential-spiritual-moral one. To live harmoniously today would mean to agree to one's own betrayal even at the first, initial step, to a kind of literal identification of the internal and external for which, in the critical projection of the practice of everyday life, we use a customary descriptive terminology: uncritical participation, conformism, or absence of spiritual subversiveness."<sup>1</sup> This conclusion is in accord with Adorno's basic philosophical-aesthetic view of the non-identical as a critique of the identifying thinking, as a denial of synthesis. According to Adorno, art can survive as authentic only if it succeeds in articulating the denial of synthesis as an aesthetic meaning; otherwise, art is an illusion because it is unable to "oppose the suggestion of sense amid nonsense".

Avant-garde art of the radical abstraction of Malevich and Rodchenko has reached that point of ecstatic projection where the liberating denial appears as a principle of creation. Through the denial of the refer-

ential relation between the work of art and the world they have brought art to "the border of language", to the border where language withdraws in total silence with regard to the world. For Malevich, "in suprematism, painting is out of the question", while for Rodchenko, "the attainment of monochromatic intensity within the boundaries of one colour — of homogeneity where nothing is either too strong or too weak — represents the final stage..."<sup>2</sup>

Today we are again confronting the problem of "the border of the language", but now, of course, in entirely different spiritual and cultural relations. After all, what does it mean today to be at "the border of the language", to be "totally" abstract within the boundaries of one colour? Can we look here again for the same ecstatic projection of the spirit to sacrifice the language of art precisely in the attempt to fathom its deepest meaning? Or it is an abstraction with a "ready and completed message, calculated and controlled in its elements, predictable aesthetic experience conveyed impersonally."<sup>3</sup> These are the extreme speculative positions between which the problem of abstract art today comes to particular prominence. Yet these speculations, put in the context of postmodernism, reduce some of its weight as a problem, acquire a strong rhetorical dimension and can serve as figures telling us about how much sensitivity of the soul the artist needs in order to create abstractions in their "pure" or "total" form.

*Sponsus and Sponsa* (1990), by Blagoja Manevski, is a work which, analysed within the framework of the questions posed above, can easily lead

us astray. The monumental and concrete form of the work and the intensity of its black surface, upon which there seems to be nothing else but the feeling for the material quality of colour, make it appear as a strong and solid body that expresses itself exclusively through its inviolable presence — as the presence of a black body. And to be present means to fill completely the moment of appearance with the unique experience that "something exists", that it is "here" in front of us, a certain silent sign of the desire to communicate without circumvention and without mediation. The desire for immediate presence awakens the feeling of our own presence. It is the feeling which Barnett Newman attempted to attain, to initiate in his paintings; it is the feeling which he described as "absolute": "I came to the idea of making the observer present, to the idea that Man is present."<sup>4</sup> Lyotard designates this idea of presence as mystical, because according to him "a mystery of the being is in question".<sup>5</sup>

*Sponsus and Sponsa* initiates, or to be more precise, it manages to encourage that same feeling of presence. Yet, unlike Newman, for whom this feeling is structured within the ontological meaning of the work and is of an ontological nature ("The work appears in an instant, but the flash of the moment is discharged above it as the briefest commandment: Be."),<sup>6</sup> for Blagoja Manevski it is structured within the meaning of the play of values, where presence is understood only as a figure of speech. In order for something to be present, it must be free of any differences or discontinuity. Nothing should upset its interior and homogeneity. And *Sponsus and Sponsa* is a work which contains the paradox of

presentation: it is offered as a compact and homogeneous body on the one hand, but it stresses the very differences and the play of relations on the other. If Newman's paintings are huge and vast surfaces, "large simple objects" whose boundaries the eye cannot encompass easily, *Sponsus and Sponsa* is monumental but its boundaries can be easily conquered. If the vastness of Newman's paintings isolates the observer and directs him towards himself, *Sponsus and Sponsa* achieves this through its full and concrete form, through the 'radiance' of its black body. If Newman's desire to Be has its own ontological significance, here it is expressed rather as a gesture: as a gesture of the desire to Be. It is some kind of a theatrical gesture: it stimulates the feeling and at the same time it denies it. Hence the paradox in experiencing this work. Seen from a distance it looks monumental, solid and strong, it looks like a self-sufficient, self-identifiable object; at close range it is a work of discontinuity and differences. Here the eye is compelled to look for a central support from which it can encompass the continuity of the surface, but it is precisely in this attempt that the eye is beguiled and blocked. This is a result of the eccentric structure of the work: there are active diagonals and acute-angled lines, but the focus of the work is set lower than the geometrical centre (which, in its own turn, gives the work a certain baroque expression). In addition, the work is not expressed as a consistent, self-identifiable object, but as an object of compounds; it is created by mounting twelve triangles combined in three rhombs, producing this unusual form (it reminds one of an eccentrically cut-out section of a potentially

symmetrical space, as is the space of the rhombus) whose structure is stressed by the copper construction at the edge, placed in the lower central part of the work. This eccentric structure presupposes a shaped canvas structure, but here it is not a condition for its transformation into a totality (as in Newman), nor does it presuppose a purely objective significance in the work (in the form we encounter in Frank Stella's works), but it is a space which opens itself up for a free play of meanings.

There is another paradox which arises in the way of experiencing the black surface of the work: instead of a dense, opaque and empty surface (black surfaces always evoke that, or as Michel Serres would put it, deserts without soul are black), here a play of optical effects emerges — a play of light and shadow. This play is made possible through the even, successive application of black paint in various mutually opposite directions, creating a surface of smooth and relief geometrical fields; the opposite directions of these fields and their contrast cause an internal pulsation interwoven with an atmosphere of light which gives the space an innate, harmonious movement. Within the unreachable silence of the work this harmony and optical rhythm looks fascinating and lucid in its ironic insight.

We are within the phenomenon of play with historical models. The basic intention is not the articulation of the presence as an emanation of the being (nor is it presence without meaning); it does not mean an evocative inclination towards the designated, but rather an emphatic appropriation of an artistic practice as the only 'being' where we encounter the mod-

els of tradition and the impossibility of avoiding them through a decisive step outside the work of the language, or at least we come near the "border" of that language in some "revelation" or supposed "identity". Hence *Sponsus and Sponsa* embodies the view of *pietas* (Vattimo).<sup>7</sup> The silence in which this view is realized is a silence suggestive of the play with historical models. In this context, the artist is not a subject who expresses or points to some non-contradictory "Object", but a spot without a centre where the pious and poetic circulation of artistic language takes place. Yet there are no signs of regret or catastrophe: it is rather an encouragement for self-examination, for self-understanding, an encouragement which is possible only through the articulation of experience. And experience, as Rovatti says, means to have a view: through it, "we can learn a kind of attention, to train ourselves in the state of attentiveness, in the effective modulation of concern, and simultaneously doubt immovability, our reflection in the mirror, the narcissistic culture of vacuum."<sup>8</sup> For otherwise, any suggestion of sense amid nonsense would be illusion.

#### Notes

1. Kasim Prohić, *Estetička teorija — Work in Progress*. In: Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, (Aesthetic Theory — Work in Progress; Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*), Nolit, Belgrade, 1979.
2. Andrzej Turowski, *Na granici jezika* (On the Border of Language), Moment 1, Belgrade, 1984.
3. Donald Kuspit, 'Concerning the Spiritual in Contemporary Art', *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, 1986.

4. Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, The Tate Gallery, London, 1972.

5. Jean François Lyotard, *Trenutak — Newman* (A Moment — Newman), Polja, 377-379, Novi Sad, 1990.

6. *Ibid.*

7. Đani Vattimo, *Kraj Moderne* (Gianni Vattimo, The End of Modernism), Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1991.

8. Pier Aldo Rovatti, *Preobrazbe u toku iskustva* (Transformations during Experience), Republika 10-12, Zagreb, 1985.

## Sonja Abadžieva

# THE FIVE FROM GEORGIA

I consider the exhibition of these five artists from Georgia a central event of the Cetinje Biennial 1994:

MAMUKA TSEHLADZE (b. 1960) — installation: 'East Salon';

NIKO TSEHLADZE (b. 1961) — installation: 'Bitumen Room' and 'Persons of Caucasian Nationality';

OLEG TIMCHENKO (b. 1957) — installation: 'Iron Wedges, White Room';

KETI KAPANADZE (b. 1962) — installation on the spot;

KOKA RAMISHVILI — 'Hall of the Summit of the Six', installation.

Everything was exclusive: the space where they exhibited — the Blue Castle (*Plavi dvorac*), the choice of artists, the manner of approaching artistic problems and their interpretation. The otherness of their views made me ask for an interview on August 23, 1994 in Cetinje. We conducted our conversation in several Slavonic languages and partly in English. The limited time we had also made the range of questions narrower and prevented a more profound analysis of the questions that interested me. This is the reason for the moderate scope of the interview. Yet, owing to the scanty information on Georgian art I be-

lieve that the answers can be useful. The fact that this is a first-hand report has strengthened my decision to publish it.

My collocutors were Mamuka Tsehladze, Niko Tsehladze and Oleg Timchenko. I was unable to meet Ketikapanadze, and Koka Ramishvili was not at Cetinje.

\*

"I include myself among those artists who were born in the vacuum of the 20th century, having no history and no prospects."

Koka RAMISHVILI

"For me art is repetition of life. Repetition is a chance to fixate yourself in time, moving away from death."

Keti KAPANADZE

"Born 1957. Fell in love 1973. Not married 1991. Did not die 1992. Did not fall in love 1992. Married 1992. Failed to sell his chandelier 1992."

Oleg TIMCHENKO

"I believe that the 60s and 70s, taken as a whole, were indeed wonderful years because of their beauty and calmness, not only in Tbilisi and Georgia but also in the whole Soviet Union. Perhaps I am wrong, but they were my childhood years, and childhood cannot be wrong."

Mamuka TSEHLADZE

"I like travelling. Travelling is an art, and art is a fairy tale, it is a dream, it is reality."

"P.S.

"Travelling is pleasant if you have comfortable shoes."

Niko TSEHLADZE

**SONJA ABADŽIEVA:** In Macedonia, especially in the nine-

ties, we received very limited information on the art in your country. We were rather oriented towards events in Western Europe and North America. What are the characteristics of fine art in Georgia? Compared to Russian art, where we can notice emphatic narrativity and commitment, I have the impression that the art of your country fosters a clearer phenomenological approach.

**OLEG TIMCHENKO:** There is no involvement of politics in our art as there is in Russian art. We are rather aloof from daily political issues, which means that we are closer to artistic problems. Georgian art has always had closer links with Western art.

**S.A:** Even during Stalin's regime?

**O.T:** That's right. Socialism was also present in Georgia, but the freedom was far greater. In the former Soviet Union, the eyes of everyone (both foreigners and our people) were directed towards artists in Moscow, in Russia. Almost no one was interested in us here in Georgia, we were left alone, no pressure was brought to bear on us, and therefore we developed more naturally, more normally. We followed events in Western art and manifested our inclination towards abstract art. Russian art cherished a more realist style, and relations with reality, with life, were more expressed. Even the programme of the Georgian Art Academy was different from that of the Russian Academy. The Russian school in painting, and in fine art in general, was predominant even in the academic art education of St. Petersburg. Each class had to work according to extremely strict rules: 30 people worked as one man. There was no such uniformity in Georgia;



on the contrary, there were opportunities for various types of expression.

**S.A:** I believe that it is precisely this situation — you in Georgia being left aside from the major events in the centre (Moscow) — that had a favourable influence on your art, that it turned into your advantage, an opportunity for a free development. But is it true that you had far fewer opportunities to exhibit your works at group or one-man shows abroad than Russian artists did? They seem to be more energetic, perhaps more aggressive. Judging by your installations in the Cetinje Blue Castle, you are a highly impressive group of artists with a strong individuality and originality. Yet we have so far not received any information about you, at least not in Macedonia.

As far as the Russian artists are concerned, another confirmation of their more frequent contacts with the world is the fact that a large number of well-known Russian artists now live outside Russia, for instance Kabakov, Komar and Melamid, Chuiikov...

**O.T:** Yes, you are quite right. But this is rather a political question, that is, such was the policy of presentation of artists from the former Soviet Union abroad. As a matter of fact, the accent was put on Moscow artists. All artists, from Kazakhstan, Turkestan, Georgia, etc., tried to come to Moscow as the major political, economic, cultural and administrative centre. Outside the capital there were no opportunities for a breakthrough or development abroad. Moscow artists took part in exhibitions, it was they who sold their works, they received awards. They created the *soc-art* which was in demand. The organization of all exhibitions depended on Moscow.

When talking about artists who live outside Russia, I would also like to mention Kosolapov, Zvezdochotov, Kopistiansky, Sokov and others who are now part of the world artistic scene.

**S.A:** How do you come to information about what is going on in the world and how does the world come to know you?

**NIKO TSEHLADZE:** The news is chiefly distributed in both directions via the national (Georgian) section of AICA (International Association of Art Critics). A great deal of information on our art is passed through this association to America, Britain, Germany. A number of art critics from abroad come to Tbilisi, write about the new Georgian art and publish their comments in foreign magazines.

**S.A:** Your installations at Cetinje do not seem to involve a strict political context such as can be seen in the Russian exhibition *In the Rooms*, do they? I interpret them as a kind of *soc-art* but with a different manner. I like your works because they move mainly within the framework of the medium, they treat artistic problems in a unique way, they follow the spirit of art itself.

**N.T:** We insist on the artistic as an elementary quality, we avoid the political dimension. All of us have had enough of politics. I do not want to copy life on my canvas. I am trying to do something different in my works of art. I want a major change or changes, something different, an alternative to reality.

**S.A:** This is evident in your installations. They look simple, pregnant and coherent. One of your commissioners told me that the five of you work together all the time. I can see, however, that each of you has pre-

served the *tonus* of individual expression. How do you manage to remain original within a group?

**O.T:** A highly significant element is to have the same feeling when you work together. It is not enough only to understand something. For me, what matters more is to feel it. We have made an agreement that the individuality of each of us is an inviolable field; you see, everyone decides alone on his expression, no one makes any adjustments or compromises. Mamuka is different from me, and I myself am different from Niko, etc.

I stress once again, we avoid politics and we have devoted ourselves to the essentials of art. In this context, I would like to say that the Montenegrin artists who we have seen here are very close and interesting to us. They are not concrete, but we understand them.

**S.A:** What do you think about the European exhibition (*Artists from the West*) in the building of the former British Embassy?

**O.T:** It is uninteresting.

**S.A:** I have a feeling that Western art is worn out, exhausted. Behind the interest in and presentation of the art of less well-known countries, which is evident in the developed part of the world, there seems to be a desire for self-renewal.

**O.T:** I agree. The artists from the eastern parts of Europe, especially from Russia, have something different, but only up to the point where they maintain relations with their autonomous national being. When they lose these connotations (staying in Western Europe or the USA as naturalized citizens), when they break their

ties with the roots of their native land, they join the game of uniformity.

**S.A:** Your works reveal to me a fine balance between new artistic expression and national individuality, in contrast, for example, to the overemphasized significance of folklore (even its distortion) in the works of the Russian artist Zvezdochotov. This is difficult to achieve, I mean the balance, but it is very striking in your works.

**O.T:** Our art is timeless. And we wrote that in our catalogue.

**MAMUKA TSEHLADZE:** I consider as artistic what Malevich, Goncharova or Larionov have to offer in their work. They are highly modern today and they will always be, because their basic quality coincides with the artistic. It is art without the spectacular, an art which is not grossly or directly linked to life itself.

**S.A:** Does the critic Evgenia Kikodze, who worked with you on this project in Cetinje, have any plans to show your work in another country?

**M.T:** At the moment, as far as she has told us, there is a possibility of exhibiting in your country, in the Skopje Museum of Contemporary Art in 1996. We have heard that it is a very good museum.

**S.A:** I believe you are going to carry out new projects on that occasion.

**M.T:** Yes, of course it will be something new. It is more interesting for us to work on something different.

**S.A:** So we can hope to see you by the year 2000.

# МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ СКОПЈЕ

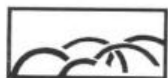
Самоилова бб,п.ф.482,91000 Скопје,Република Македонија  
тел.(389-91) 11 77 34,11 77 35,факс (389-91) 23 63 72



Samoilova bb P.O.Box 482,91000 Skopje,Republic of Macedonia  
tel.(389-91)11 77 34,11 77 35 tel/fax (389-9) 23 63 72

## SKOPJE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

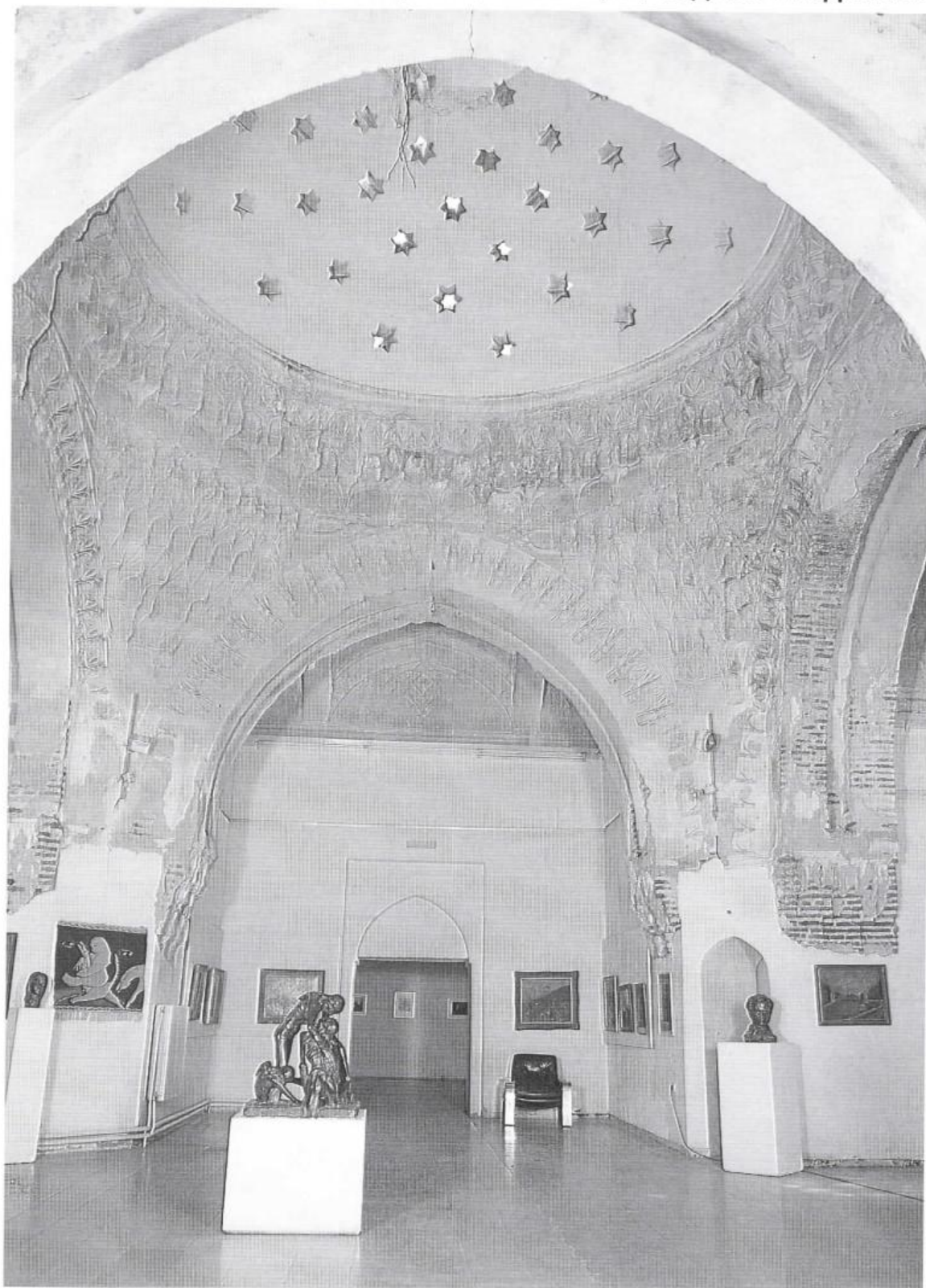
Александар Калдер, "Црвениот полигон", 1961, метал, (мобиле) сопственост на МСУ, Скопје \ Aleksandar Calder, "Red polygon", 1961, metal, (mobile) collection Museum of Contemporary Art, Skopje



# УМЕТНИЧКА ГАЛЕРИЈА СКОПЈЕ

Крушевска 1а - Даут Пашин Амам П.Ф. 278 91000 Скопје, Република Македонија; тел/факс: (389 - 91) 233 904

МЕЃУНАРОДНА ЗБИРКА  
ИЗЛОЖБИ, ПРЕДАВАЊА, КОНЦЕРТИ, ПРОМОЦИИ, ИЗДАВАЧКА ДЕЈНОСТ



## ART GALLERY SKOPJE

Krusevska 1a - Daut Pasha Hamam P.O.Box 278 91000 Skopje, Republic of Macedonia tel/fax: (389 - 91) 233 904

# СИГУРНА ПЛОВИДБА ВО РАЗБРАНЕТИТЕ ВОДИ НА ПЕЧАТАРСТВОТО

*Доџер*



*Dogger*

РЕКЛАМА, ЕКОНОМСКА ПРОПАГАНДА, ИЗДАВАЧКА ДЕЈНОСТ - ADVERTISING, MARKETING, PUBLISHING.  
РЕКЛАМА, ЕКОНОМСКА ПРОПАГАНДА, ИЗДАВАЧКА ДЕЈНОСТ - ADVERTISING, MARKETING, PUBLISHING.  
РЕКЛАМА, ЕКОНОМСКА ПРОПАГАНДА, ИЗДАВАЧКА ДЕЈНОСТ - ADVERTISING, MARKETING, PUBLISHING.



*наша работа  
за існуючі речі*

SKENPOINT

---

---

---

ПАРФИМЕРИЈА



Д И О Н И С

Т. Ц. "БУЊАКОВЕЦ" и Т. Ц. "МАВРОВКА", ТЕЛ./ФАКС 118 703



# СТОПАНСКА БАНКА а. д.

СТОПАНСКА БАНКА А.Д.-СКОПЈЕ Е ПРВА МАКЕДОНСКА БАНКА. ВО СВОЈОТ КОНТИНУИРАН 50-ГОДИШЕН РАЗВОЈ ТАА ИЗРАСНА ВО НАЈЗНАЧАЕН БАНКАРСКИ СУБЈЕКТ ОД УНИВЕРЗАЛЕН КАРАКТЕР И ДАДЕ ЗНАЧАЕН ПРИДОНЕС ВО СЕВКУПНИОТ РАЗВОЈ НА РЕПУБЛИКАТА.

СТОПАНСКА БАНКА ГИ ВРШИ СИТЕ ВИДОВИ НА ДЕПОЗИТИ, КРЕДИТИ И ГАРАНЦИСКИ РАБОТИ СО КОМИТЕНТИ ВО ЗЕМЈАТА И СТРАНСТВО, ПРИМЕНУВАЈЌИ ГИ ОСНОВНИТЕ БАНКАРСКИ ПРИНЦИПИ НА СИГУРНОСТ, ЛИКВИДНОСТ И ПРОФИТАБИЛНОСТ ВО РАБОТЕЊЕТО.

ЗА СИТЕ РАБОТИ ОД СФЕРАТА НА БАНКАРСТВОТО И ФИНАНСИСКОТО РАБОТЕЊЕ ДОБРОДОЈДЕНИ СТЕ ВО СТОПАНСКА БАНКА А.Д.-СКОПЈЕ, ВО ДЕЛОВНИОТ СВЕТ ПОЗНАТА КАКО ПАРТНЕР СО ПРОВЕРЕНИ МОЖНОСТИ.

ТЕЛ. +389 91 115-322 ФАКС +389 91 114-503



# ЏОКЕР



ЏОКЕР	***100 СТО	****30 ТРИЕСЕТ
***500 ПЕТСТО	ЏОКЕР	ЏОКЕР

НЕ ГРЕБИ!

ОТКРИЈТЕ ГИ ПОЛИЊАТА, ТРИ ИСТИ ИЗНОСИ  
ГО ДОНЕСУВААТ ТОЈ ИЗНОС ЕДНАШ – СО ТРИ  
ЏОКЕРА ДОБИВАТЕ ГЛАВНА ПРЕМИЈА ПО  
ИЗВЛАКУВАЊЕТО НА ТВ.

# “Македонија туристи”

ХОТЕЛСКО - УГОСТИТЕЛСКО АКЦИОНЕРСКО ДРУШТВО Ц.О. СКОПЈЕ



Во нашите хотели само најдоброто!

Хотел "ГРАНД", тел. 114-466, факс 115-503, телекс 51169

Хотел "ТУРИСТ", тел. 114-434, факс 114-753

Хотел "БРИСТОЛ", тел. 114-883

Хотел "ЈАДРАН", тел. 118-427, факс 118-334

Хотел "САРАЈ", тел. 310-633

Хотел "БЕЛВИ", тел. 751-100, 751-058

Хотел "ВОДНО", тел. 235-105

Хотел "КАРПОШ", тел. 238-218

Мотел "ТУРИСТ", тел. 115-614

Ресторан "ПИВНИЦА", тел. 221-173

Ресторан "МАКЕДОНИЈА" Катланово, тел. 721-051