

СПИСАНИЕ  
ЗА ВИЗУЕЛНИ  
УМЕТНОСТИ  
БРОЈ 3  
ГОДИНА 1996

Г О Л Е М О Т О



ISSN 1409-5823  
9 771409 582008







ПАБЛО ПИКАССО, ГЛАВА НА ЖЕНА, 1963, МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ СКОПЈЕ  
PABLO PICASSO, WOMAN'S HEAD, 1963, SKOPJE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART





## УВОДНИК

На насловните страници во повеќето списанија за визуелни уметности во се појавија ликовни дела излагани на 46. Венециско биенале. Иако во третиот број на „Големото стакло“ три текста се поврзани со оваа најзначајна ликовна манифестација во светот, редакцијата одлучи на корицата на списанието да го претстави делото „Убавицата и свертот“ на познатата скулпторка Анета Светиева. Токму таа требаше да биде македонскиот претставник во Венеција во 1995 година. Нејзиното можно учество пропадна во процепот на паралелните и независни еден од друг предлози од две значајни релевантни институции: и Музејот на современата уметност и Уметничката галерија во Скопје доставија до Министерството за култура проекти за Светиева. Како да се толкува отсуството на нашата земја на стогодишнината на Биеналето кога на претходното, за прв пат како самостоен државен ентитет, меѓу земјите учеснички се појави и Македонија? Како некоординираност на различни нивоа? Како немање на став по однос на приоритетите во ликовната и воопшто во културната сфера? Како незаинтересираност или како недефинираност на културната политика? Или како сè заедно? Без разлика на причините и на виновниците, фактите зборуваат дека остануваме сиромашни за едно неприсуство и за една неостварена средба на милионската публика со софистицираниот ликовен јазик на Анета Светиева. Она што го инициравме 1993 со Петре Николоски и Глигор Стефанов во Венеција требаше годинава да ја следи линијата на континуитет. Неговото прекинување е ненадоместливо.

\* \* \*

Насловната страница наведува и на други конотации. Неколкуче текстови за 46 Биенале во Венеција (на авторите Абацијева, Вилиќ и Милевска), како и толкувањето на Неделковска, нè вовлекуваат и во необичната реторика на сè поатрактивната и во последно време особено актуелната ликовност на жените - уметници. Бизарното будење на нивната творечка свест, напуштањето на конвенциите (често пожестокото, похрабро и поарогантно од она што се гледа во проседеата на мажите - уметници), замената на долговладечкиот „принцип на реалноста“ со „принципот на задоволството“, овој пат, во овој број, можеби е само антиципација на некое идно потемелно обмислување на оваа тема. Можеме ли да сметаме дека сме веќе во „времето на жената“ (Јулија Кристева) во ликовната уметност? 40% од учесниците на Биеналето во Истанбул во 1995 се припадници на другиот пол: не станува збор за нешто што доаѓа, туку за нешто во кое што сме.

## EDITORIAL

Works shown at the 46th Venice Biennale have appeared in recent months on the front pages of the majority of art magazines around the world. Even though *The Large Glass* No. 3 has three texts connected with this highly significant international art event, the editorial board has chosen to present *Beauty and the Beast* on its cover, a work by the distinguished sculptor Aneta Svetieva. She was supposed to be the Macedonian representative in Venice 1995, but failed to take part. She seems to have fallen out of sight despite the simultaneous and independent proposals by two important and relevant institutions: both the Museum of Contemporary Art and the Skopje Art Gallery have proposed projects on Svetieva to the Ministry of Culture. How should one interpret the absence of our country from this Biennale, when Macedonia took part at the previous one for the first time as an independent state? As a lack of coordination at different levels? As there being no clear position concerning the priorities in art or culture in general? As lack of interest or an undefined stance on cultural policy? Or as all of these together? Regardless of the reasons and culprits, it is a fact that we failed to participate and that an audience of millions did not get to know Aneta Svetieva's sophisticated expression. What we initiated in 1993 with Petre Nikoloski and Gligor Stefanov in Venice should have continued this year. The damage from the interruption is irreparable.

The front page has other connotations as well. The texts dealing with the 46th Venice Biennale (contributed by Abadžieva, Viliќ and Milevska) and Nedelkovska's interpretation introduce us to the unusual expression of the increasingly attractive and recently highly significant work by women artists. The bizarre awakening of their creative consciousness, the abandonment of conventions (often fiercer, more courageous and more arrogant than those seen in approaches by male artists), the replacement of the long-prevailing *reality principle* with the *pleasure principle*, this time, in this issue, is perhaps just an anticipation of some future, more profound treatment of this subject. Can we assume that we have already arrived at the "age of the woman" (Julia Kristeva) in fine art? Forty percent of the participants in the 1995 Istanbul Biennial were artists of the second sex: hence this is not a matter of something yet to come, but of something we are already in.



На корицата:  
Анета Светиева, Убавицата и  
сверот, детаљ, 1995, инсталација  
(бетонско железо, метална мрежа,  
новинска хартија, картон,  
дрвофикс), 250 x 40 x 100

Cover:  
Aneta Svetieva, The Beauty and the  
Beast, detail, 1995, installation (steel,  
metal net, newspapers, cardboard),  
250 x 40 x 100

## СОДРЖИНА / CONTENTS

### 46. БИЕНАЛЕ ВО ВЕНЕЦИЈА 46th VENICE BIENNALE

- 4** Соња Абаџиева, Et in Venezia Ego  
Sonja Abadžieva, Et in Venezia Ego
- 17** Сузана Милевска, Хистероскопија. Анатомијата како судбина  
Suzana Milevska, Hysteroscopy or the Anatomy as Destiny

### 4. ИНТЕРНАЦИОНАЛНО БИЕНАЛЕ ВО ИСТАНБУЛ 4th ISTANBUL BIENNIAL

- 24** Валентино Димитровски, Orientation, the Vision of Art in a Paradoxical World  
Valentino Dimitrovski, Orientation, the Vision of Art in a Paradoxical World

## АВТОРСКИ СТРАНИЦИ / AUTHOR'S PAGES

- 30** Душан Перчинков, Тест за светлоотпорност на боите  
Dušan Perčinkov, Test for the Light Resistance of Colours

## ТОЛКУВАЊА / INTERPRETATIONS

- 37** Лилјана Неделковска, „Другиот говор“ на Искра Димитрова  
Liljana Nedelkovska, Iskra Dimitrova's Other Speech
- 42** Небојша Вилиќ, Moving Images  
Nebojša Vilić, Moving Images

## ИНТЕРВЈУ / INTERVIEW

- 47** Сол Остроу, Разговор со Дејв Хики  
Saul Ostrow, Talks with Dave Hickey

## КНИГИ / BOOKS

- 54** Валентино Димитровски, Небојша Вилиќ: States of Changes?  
Valentino Dimitrovski, Nebojša Vilić: States of Changes?



Томас Мекевели, Симон Шемов

Валентино Димитровски, Ристо Лозаноски

Дејан Бугевац, Анри Картие Бресон

Лилјана Неделковска, 9 1/2: Нова Македонска уметност, Приказни за погледот

Марика Бочварова, Ристо Калчевски, Современа уметност од Дрезден, Благоја Маневски

Захаринка Алексоска, 26 графичка изложба на ДЛУМ

Леон де ла Грандвил, 12 современи македонски уметници

---

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

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



Министерство за култура



SOROS CENTER FOR CONTEMPORARY ARTS  
- SKOPJE, MACEDONIA

СОРОС ЦЕНТАР ЗА СОВРЕМЕНИ УМЕТНОСТИ  
- СКОПЈЕ, МАКЕДОНИЈА

„Големото стакло“ бр. 3 1996, Списание за визуелни уметности. Излегува два пати годишно. 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: 110-123. Директор: Зоран Петровски. Главен и одговорен уредник: Соња Абаџиева. Редакција: Владимир Бороевиќ, Бојан Иванов, Лилјана Неделковска, Лазо Плавевиќ, Златко Теодосиевски, Митко Хаџи Пуља и Јован Шумковски. Секретар на редакцијата: Јулијана Кралевска. Лого: Владимир Бороевиќ. Ликовно и графичко обликување: Ладислав Цветковски. Печат: Принт поинт, Скопје. Тираж: 1000 примероци.

„Големото стакло“ ("The Large Glass") № 3 1996, Art Magazine. Price: 200 denars or US\$5. 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) 110-123. Director: Zoran Petrovski. Editor: Sonja Abadžieva. Editorial Board: Vladimir Boroevik, Bojan Ivanov, Liljana Nedelkovska, Lazo Plavevski, Zlatko Teodosievski, Mitko Hadži Pulja and Jovan Šumkovski. Secretary: Julijana Krlevska. Logo: Vladimir Boroevik. Design: Ladislav Cvetkovski. Printed by: Printpoint, Skopje, 1,000 copies.

# ET IN VENEZIA EGO'

Соња Абаџиева

Насловот на овој текст (своевидна парафраза на Et in Arcadia Ego), се врзува за сложената антрополошка означеност на овој разновидно толкуван израз. Со неговото читање, растегнато меѓу половите на двете контрадикторни значења (**Дури и Јас - смртта - постојам во Венеција**, односно **И во мене - смртта - има убавина**), може да се артикулира и сублимираониот впечаток од годишната мостра во Венеција.

Единствената меѓународна ликовна манифестација во светот со толку долга традиција - Биеналето во Венеција - за прв пат е отворена на 30 април 1895 година, во присуство на нивните кралски величества Умберто и Маргарита ди Савоја. Познатата слика „Последна средба“ („Supremo convegno“) на Џакомо Гросо била веднаш исклучена од изложбата, на инсистирање на венецијскиот кардинал. Токму ова дело, во кое се интегрирани и персонифицирани темите на идентитетот и другоста, на смртта во љубовта и обратно, главниот комесар на годишното Биенале - Жан Клер - го зема како мото на својата и на другите изложби.

Во почетокот национално осмислено, Биеналето од 1910 година добива интернационален карактер. Со истекот на времето, бројот на земјите-учеснички, на застапените уметници и на делата е во постојан пораст (годинава учествуваат 50 земји со 900 дела од 300 автори). Оваа прогресија се однесува и на проширените тематски ориентации, на изложбите, на освоените простори за излагање. Екстензијата се одвива и на полето на нови и други дисциплини и области, и соодветно на тоа на нов вид профили на професионалци. Квантитетот на авторските изложби е проследуван и од сè посложени содржини што, за жал, не е секогаш аналогно и на квалитетот. Тоа има рефлексива и врз порастот на

потребниот интелектуален напор и време за да се дојде до суштественоста на делото/проектот/изложбата.

И годинава, потребни се страници само за да се набројат насловите/поднасловите на одржаните манифестации/настани/изложби. Од овие причини посочувам само на поголемите целини.

- Главната изложба ИДЕНТИТЕТОТ И ДРУГОСТА. ФИГУРИ НА ТЕЛОТО 1895 - 1995, посветена на стогодишнината од Биеналето во Венеција, во Palazzo Grassi, во музејот Correr („Реалното и виртуелното тело“) и во Централниот павилјон на Giardini di Castello („Отисоци од телото и душата“);

- Учеството на одделните земји, главно лоцирано во Giardini (33 земји) и на други локации во Венеција (цркви, палати, институти...);

- Изложбата ВЕНЕЦИЈА И БИЕНАЛЕТО: ПАТУВАЊА НА ВКУСОТ, во Palazzo Ducale (ликовниот дел) и во Ca' Pesaro (применетите уметности);

- 100 ГОДИНИ НА ПОРТРЕТНАТА ФОТОГРАФИЈА ВО ИТАЛИЈА, во Централниот павилјон, Giardini;

- АЗИЈАНА - авторска изложба на уметници од Кина, Јапонија и Кореја, во Palazzo Vendramin Calergi;

- APERTO оваа година не се одржа, на инсистирање на Жан Клер.

\*\*\*

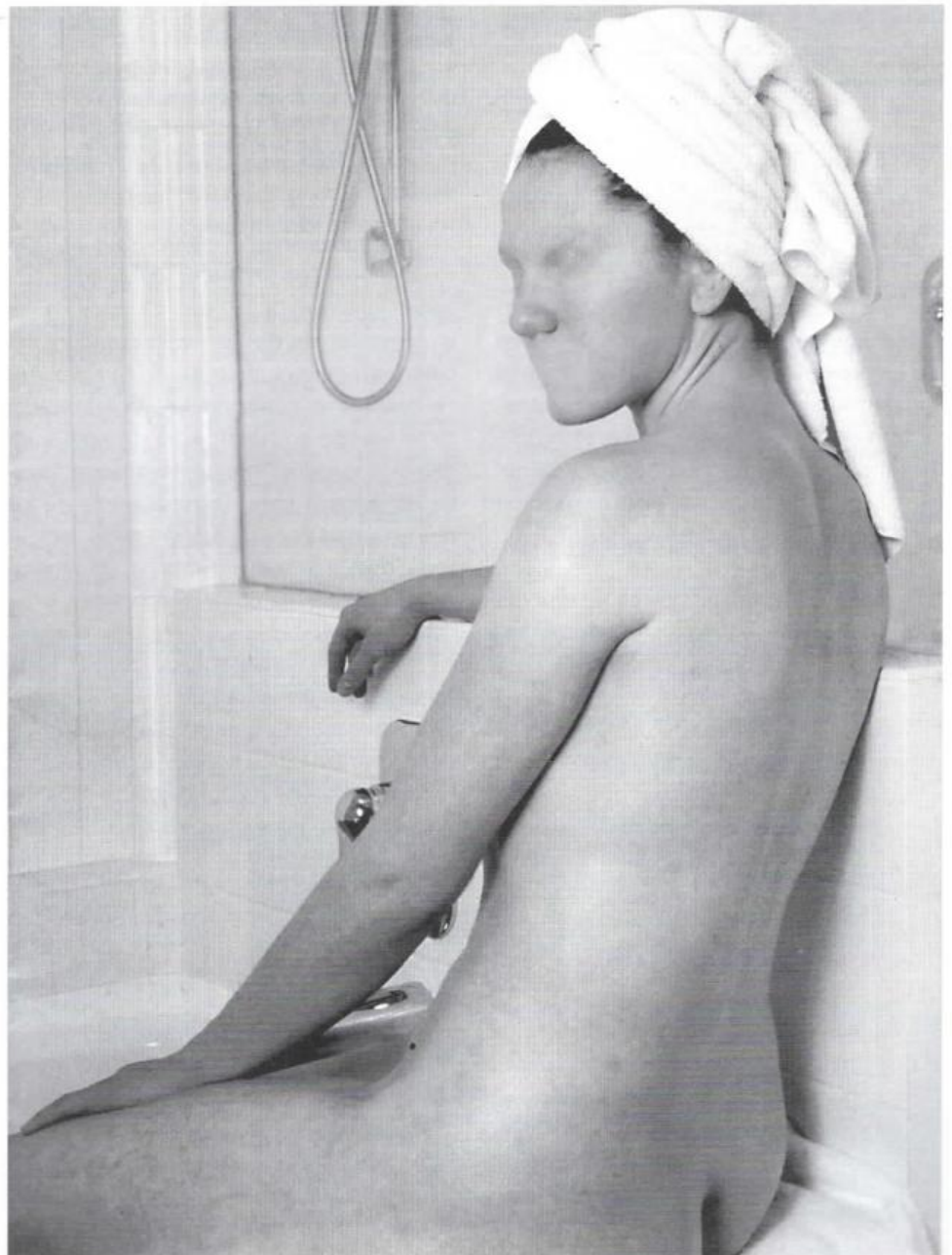


Ке го употребам зборот **стигмат**, од медицинската терминологија (белег/белези на заболување или на болна состојба), за да укажам на основната означеност на уметноста во, речиси, сите сегменти на 46 биенале. Дали констатацијата за ваквата слика на уметноста е одраз и резултат на општото расположение на времето? Можна ли е некаква друга визуелна аргументација на авторите, во екот на идеолошките, политичките, социјалните, религиските, етичките, естетските, филозофските, етничките итн. кризи, во времето на продолжителната *in infinitum* напрегнатост меѓу моќта и духот или меѓу она што се проповеда и самата прагма? Негативниот одговор ја повлекува со себе дилемата и за можното заведување од страна на главниот комесар/ главната тема, што *implicite* ја содржи запрашаноста: дали е сè во ред со човекот и светот? Ако ние и нашето опкружување се такви какви што се, дали кај одделни уметници постои посакувањето / потребата/ потрагата за про-менување, изменување на постоечкиот ред на нештата, дали тоа се чита/се насетува од купиштата материјали (ликовни и неликовни) сместени во сите можни агли на Венеција? Се јавуваат ли знаци на оттуѓување на уметниците/уметноста од кризата/болеста/смртта? Во интервјуата на Жан Клер јасно се открива неговата намера, да поставува прашања пред сè.

Творецот не живее во херметички простор иако неговата мисла се раѓа на територијата на осаменоста (било да создава во духот на хедонизмот или на зазорноста) и негова е одлуката креативно да се вклучи/приклучи на конфликтните ситуации на идентичен начин. Она што ни е дадено на читање во Венеција ја изразува најчесто потребата на авторите од ангажиран однос кон критичните збиднувања на нашата планета, односно инцидентното задржување на чисто феноменолошките / естетските полиња на ликовно истражување (ова, пред сè, се однесува на националните павилјони). Поголем број уметници/земји работат согласно еден концепт (што ја вклучува нарацијата во различни степени/начини на манифестирање). Оттука, додека за секое темелно «вле-

гување" во поставките на националните павилјони е потребна претходна информација (идејата на авторот), за значителниот дел на тематската изложба на Жан Клер (под претпоставка дека однапред се располага со податоците за неговата генерална концепција), за пристап на делата е доволна класичната историчарско-уметничка едукација. Од познатите ликовни жанрови и дисциплини, генералниот комесар можел да го извлече сето она што му било потребно за да ја потврди својата теза за перманентното едновековно доминирање - империјализмот - на фиг-

урацијата и тоа најчесто во нејзината патолошки означена осуетственост. Кога би настојувал да ја аргументира обратната теза (за апстракцијата), ликовната ризница на XX век тоа и би му го овозможила: со уметничките дела, дури и од исти автори, може да се «манипулира» на секакви начини (примерот на Раушенберг, изложен со една монохромна и со една натуралистичка претстава на рентгенска снимка на човечкото тело). Со другиот пристап на уметникот (експлицитен концепт и проширено поле на медиуми и области), тоа задоволство на историчарот на



Сами Кашер, Зое, 1995, фотографија направена низ процес на хроматска дигитализација, 140 x 110  
Sammy Cucher, Zoe, 1995, Photography made by the process of chromogenic digitalization



уметноста се укинува или во најдобар случај се стеснува. Делото / авторот се заштитуваат од импровизации и од ескалации/екстензии во толкувањата.

Делото се чита само така како што замислил авторот, а не и вака и така и онака. Времето на одбрана и интерпретација само на феноменолошката кауза е надминато. Концептот на творецот зазема позиција на *conditio sine qua non*, што го лимитира просторот на демократијата во толкувањето од страна на критичарот/историчарот на уметноста. Кога се имаат предвид комплексните и подеднакво во широчина и во вертикала насочени интересирања на денешните уметници, станува јасно со какво внимание, знаење и одговорност треба да се извршува чинот на „влегувањето“ во суштината на уметничките дела.

### СОСТОЈБАТА ВО ПАВИЛЈОНИТЕ: ОД НАТУРАЛИЗАМ ДО ЕУФЕМИЗАМ

Ако на главната изложба во Palazzo Grassi доминира другоста, тоа не може да се констатира и за националните презентации. Тие осцилираат меѓу двете точки на темата: Идентитетот и Другоста, со поголема наклонетост кон првиот дел, а има и случаи кога темата се заобиколува.

Во италијанскиот павилјон се чувствува учеството на Жан Клер, особено во делата насликани со сензибилитетот на веќе здодевната *pittura colta* (Лоренцо Бонеки), истоштениот надреализам и своевидниот соц.реализам (Вито Тонциани, Стефано Ди Стазио), театаралниот



Томас Руф, Други портрети, 1994/95, фотографија, детаљ од инсталација (Германски павилјон)  
Thomas Ruff, Andere Porträts, 1994/95, photography, detail from installation (German Pavilion)

декоративизам на Роберто Капучи, еротиката без Ерос (Паола Гандолфи), егзибиционизмот на Луизи Онтани... Она што отстапува од артифициелноста на овие автори се однесува на Нунцио. Антиномичното поврзување на материјалите (метал со дрво) е во функција на феноменолошко - концептуалната градба на делата (тие, материјалите не се претставуваат само самите себе: структура, боја, конзистентност...). Во нивната метафорички означена основа стои „соларно - сатурнската душа“ на авторот, што нè отуѓува од заклучокот дека естетизмот (понуден во крајно софистициран вид), е единствениот слој на делото. Паоло Галерани е близок до Нунцио во желбата да создаде „убави“

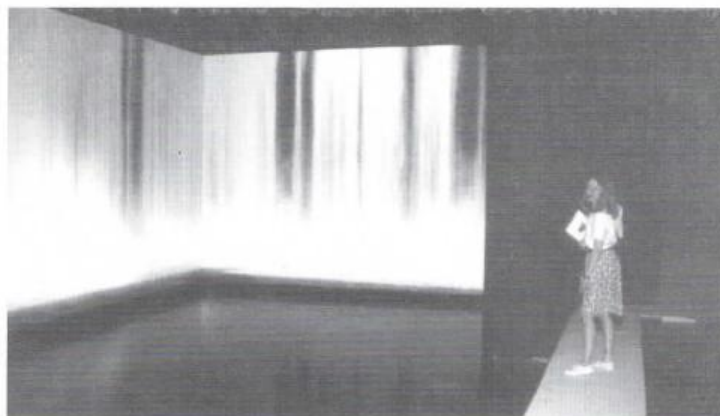
дела. Неговата концепција генерира од општата рамнотеженост во синтезата на елементи од сликарството, скулптурата, цртежот, архитектурата, *ready-made*-от, објектот. Границите на овие дисциплини се спојуваат/раздвојуваат без видливи шевови. Впечатокот е оригинален и загадочен, двосмислен и бизарен. Некрофилскиот поттекст збунувачки комуницира со еуфемизмите употребени за местата предвидени за прекинување на животот (жртвеник, одар, урна). Црно-бело-сивите објекти-направи настојуваат да го сугерираат убавото во умирањето.

Бил Хенсон (Австралија) претставува драматични и студени сцени на конвулзивен романтизам со еротска тензија *à la fin du siècle*: колажи - деколажи на фотографирани тела, простори, амбиенти, ситуации, необични визии на раскинати ентитети.

Непретенциозните но кохерентни дела на Дидие Вермерен (Белгија), разградени или конструирани, акумулирани или расфрлани, разработуваат една уметничко - критичарска идеја за опортуноста, значењето, смислата и начинот на постоењето на скулптурата кон крајот на веков.

Познатиот говор на Сезар во кристално звучниот простор на францускиот павилјон, ја продолжува во поставувањето и потоа, аналогно на тоа во доживувањето, традицијата на опседнувачкото лудило и апсурдност на Магритовиот „топ во соба“. *судеј со вода*

Англија, sukcesивно веќе неколку бие-



Хироши Сенџу, Водопад, 1994, инсталација (Јапонски павилјон)  
Hiroshi Senju, Waterfall, 1994, installation (Japanese Pavilion)



Јошуа Нојштајн, Ури Цајг и Давид Гросман, детаљ од инсталација, 1995 (Израелски павилјон)  
Joshua Neustein, Uri Zelig and David Grossman, detail from installation, 1995, (Israeli Pavilion)



нала, претставува постари, познати и авторитетни автори (Ауербах, Хамилтон, Кософ), на коишто однапред реагираме со сугерирана согласност но и без чувство на особен предизвик.

Суптилно растреперените полиња на раздвижување/изместување во фронтално фотографирани лица на Томас Руф (Германија) се единствените витални точки во строгата некролошка симетрија, ред и беспрекорен аранжман на целата инсталација. Овие означености делумно се однесуваат и на другите двајца учесници (Катерина Фрич и Мартин Хонерт) но со експлицитни елементи на евдемонизам.

Одличниот и огромниот ready-made анвиронман на тројцата израелски автори: Ури Цајр, Цошуа Неуштајн и Давид Гросман, е еден вид омаж на цивилизацијата (книгата, текстот, библиотеката, печатницата), сугериран низ процесот на печатењето, пишувањето, електронското читање (меѓудругото, пренесен е и дел од националната библиотека во Ерусалим). Проектот е поставен во контекстот на широките и постојано отворени антрополошки запрашаности од типот на идентитетот и другоста, како дел од нерасчистените дилеми на човекот.

Рафинираната процесуална поставка на проектот на Роман Опалка (Полска) ги анимира прашањата за релативноста /флексибилноста/апсурдноста на формулациите на ликовните изразности од страна на историчарите/критичарите на уметноста. Опалка едновременно ни докажува дека со стандардните средства (акрилик/платно, број/знак, слика/претстава) неограничено е можно да се биде добар. Во случајов тој е одличен. Првиот контакт со неговите дела, наведува на проблематика од чисто феноменолошки карактер. Натомошните допири со делото ја откриваат суштествената тежина на неговиот говор. Низ крајно суптилно исликаните дела (слики со броеви и автопортрети, паралелно поставени), идејата на Опалка се сведува на целосната идентификација на делото со авторот: тој и сликата живеат во единство (своевидна парафраза на случајот со „Портретот на Дорјан Греј“). Претставата за вечноста е транс-

ферирана во полето на метонимијата: броевите ја соопштуваат идејата за бескрајот и бесмртноста.

Во јапонскиот павилјон двете „Микромакро“ инсталации на ТВ монитори (9 x 18 односно 2 x 9 метри) на Јае Еун Шои, со еден строго означен ред на движење на гледачот, неосетно нè намамуваат во просторот на совршената сугестија на „Водопадот“ во затворен/темен простор (Хироши Сенцу). Спонтаното и брзо реагирање на публиката (извици на изненадување и страв, вртоглавица) ја аргументираат илузијата соопштена со вештината и сензибилитетот на едноставната хаику или зен естетика.

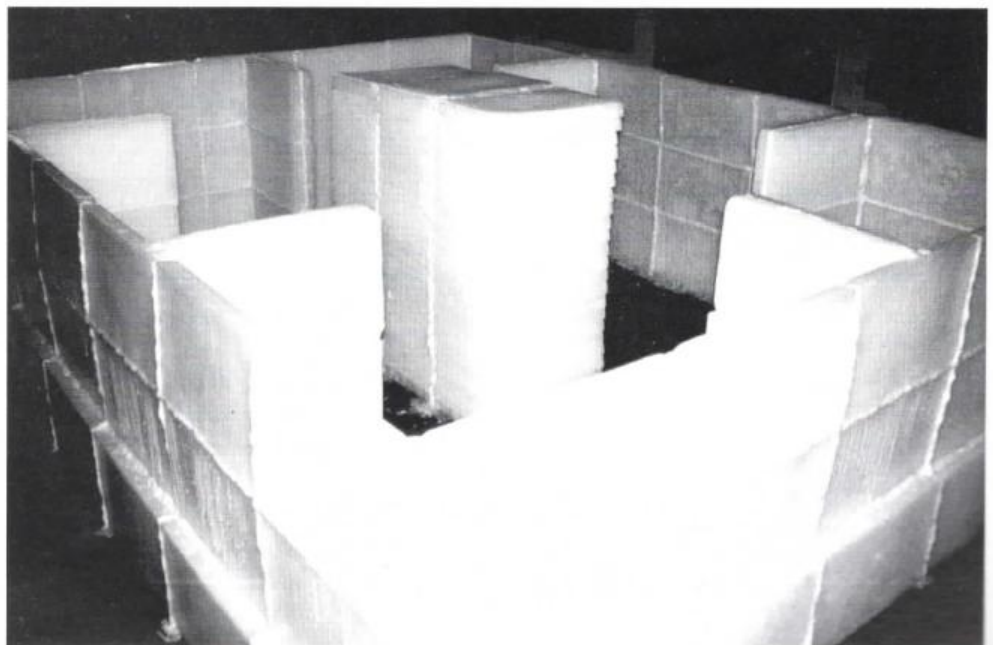
За да се видат „Закопаните тајни“ („Buried Secrets“, проект од 5 дела) на Бил Вајола (САД) имаше и зошто да се чека на ред пред американскиот павилјон. Фасцинантноста на целата поставка генерира од алхемијата: визуелната привлечност да се добие/извлече/ослободи од внимателната опсервација на обичноста. Будистичката едноставност на реториката, доведена до степен на сублимација и пофалбата на хедонизмот, се маска (зад која постои комплексната криза на индивидуата, растргната меѓу оневозможениот говор и поделеноста/раскршеноста). Вајола го завршува проектот со видеото „Честитање“, порачувајќи ни, дека допирот може да

биде волшебната прачка за реституција на изгубената блискост во меѓучовечките проникнувања.

## АЗИЈАНА: ЧИСТИ ЗВУЦИ

Најчистите звуци на ликовноста што не си робува исклучиво самата на себе си, туку постои на рамниште на хармоничен/едновремен дослук со мислата за нешто, ни доаѓаат од местото кадешто вистински изгрева сонцето. Проектот „Азијана“ во Palazzo Vendramin Calergi е презентација на инсталации од кинески, јапонски и кореански автори. Меѓу нив е и неизбежниот азијски (јин и јанг) тандем: Нам Џун Пајк и Шигеко Кубота, без кои, веќе неколку години на ред, Венецијското биенале можеби би изгубило од својата драж.

Основните обележја на далекуисточната филозофија (и на животот и на уметноста подеднакво): усредоточеност, промисленост, посакувано/постигнато ниво на свест, будистичка мудрост и елементарност, експлицитно се појавуваат во делата на Енокура Коџи, Секине Набуо, Суга Кишио, Мијунг Сеол, Сеол Хонг и големата звезда Ли Уфан. Оликовените претстави на нивните визији, во времето што доаѓа во ликовната сфера, можат да бидат некаква ориентација или парадигма за потрагата по совршената мера во транскрипцијата



Кишио Суга, Инсталација, 1995 (Азијана), фото: Н. Вилки  
Kishio Suga, Installation, 1995 (Asiana), photo: N. Viki





Бил Вајола, Ходник на шепотењата (детал), 1995, фото: Кира Перов  
 Bill Viola, Hall of Whispers (detail), 1995, photo: Kira Perov

на нештата што се дел од интересните и не-локално насочените нарации на секоја нивна индивидуална идеја одделно.

**Големата изложба:  
 Идентитетот и другоста.  
 Фигури на телото  
 1885 - 1995**

**КРИК**

**Рана во психата**

Две години пред да се оснива Биеналето во Венеција, сликата „Крик“ (1893) на *Е.Мунк* го посочи патот на патогенезата на идната уметност. „Сам, треперејќи од болка“, ќе рече тој, „станав свесен за бескрајниот крик на природата“. Човекот - хиероглиф редуциран на страдање - и грчот на амбиентот мислени како ентитет на оваа слика, ја дефи-

нираат инволуцијата и немоќта за приспособување, како нова состојба на нештата во светот.

Ако некое дело најсуштествено соодветствува на главната изложба на Жан Клер, тоа е тој „Крик“: прегнантност/кохерентност на модерниот ликовен исказ, на заедничкото психотичко постоење на личноста и нејзиниот контекст. Нивото на избалансираноста меѓу содржината и говорот, астенијата на фигурата што ја пречекорува компактната на формата како пречка, се антиципација на преминот во светот на де-формноста. „Крикот“ го земам како парадигма во натамошниот осврт на изложбата/делата, без разлика што проектот на Жан Клер го заобиколува ова дело.

Кога ќе се „прелистаат“ сите експонати на изложбата, доаѓаме до еден друг

вид на крик: „Сидот на шепотењата“ на Бил Вајола (10) life size видео-звук проекции. Сто и двете години се временско растојание меѓу кристално чисто артикулираниот „извик“ на Мунк и бандажираните усти на Вајоловата мултиплицирана жена што шепоти (што ја нагласува нејзината внатрешна потреба/нагон за викање).

Постојаноста на длабоката вознемиреност/осаменост/болест на телото и душата, sleep, смрт..., менувањето што тие го предизвикуваат и нагонот тоа да се соопшти како состојба на континуирано траење сè до овој миг, е основната линија на движење во концептот на изложбата.

**Историја на идејата<sup>2</sup>**

Назначувајќи еден foresto за главен комесар, Италијаните годинава направија



гест на потврда на националната широчина на духот. Првиот туѓинец комесар во историјата на Венецијското биенале - Французинот Жан Клер - во осмислувањето на ова јубилејно издание, ги синтетизирал искуствата од неговите познати историски проекти (Дишан, Де Кирико, Балтус, Бонар, Виена 1880 - 1938, „Реализмите“, "L' Ame au Corps", „Уметноста и науките"...). Овие искуства се рефлексии на неговата наклонетост кон фигурацијата. Човечкото тело како средба на психата со телото, библиските теми (живот-болест-старост-смрт), претпочитувањето на стандардните ликовни техники/медиуми, се уште попрецизни аргументи за неговиот афинитет /вкус/ориентација и оттука произлегува неговата неможност да исчекори од конвенциите во уметноста. Тоа што е актуелен директор на Музејот Пикасо во Париз, го објаснува и енормното присуство на дела од овој автор во различните сегменти на главната изложба.

Како да се даде обележје на стогодишнината од Венецијското биенале? Ж. Клер ја одбива идејата за ретроспекција на веќе одржаните биенала во градот на лагуните. Неговиот предлог, како што навествив, е пресек на општите теми/содржини/идеи/ предизвици што ги раздвигувале уметниците, научниците и другите, во текот на еден век, кои низ синхрон процес го менувале ликовниот јазик. Метаморфозите на уметноста/уметниците во потрага по идентитетот се сугерирани во еден проширен регистар на појавности генерирани од културните, хуманистичките, политичките, етничките, етичките, психичките, религиските, расните итн. домени. Едновременото живеење во нив довело до промени во статусот и начинот на ликовните транскрипции. Морфогенезата Ж. Клер ја задржува на рамниште, пред сè, на телото со лицето како фокус. Тезата за идентитетот и другоста не се одвива на голем план - на колективното како субјект-, туку на микро ниво на постоење: vis a vis самата единка - рас-цепување, од-делување од себе, во смисла на от-стапување од нормалата (ab-normal), а локусот на трансферот од себе во другоста е најчесто самата човечка психа.

Комплексната и тешка за читање изложба, заснована на митските затегна-



Едвард Мунк, Крик, 1895, литографија, 35 x 25,2  
Edvard Munch, The Scream, 1895, lithograph

тости меѓу личноста и отуѓувањето од самата себе (а не од реалноста), ја исчитува на свој начин хронологијата на ликовната уметност на XX век, низ девет главни и 24 помошни поделби. Според него процесот на движењето на историјата на уметноста е едновремена интерференција на сите сфери на постоење односно аподиктичен одраз на расположението на времето (од опседнатоста кон крајот на 19 и почетокот на 20 век со процесот на постигнувањата во науката - времето на позитивизмот - преку анатомијата на војната, лудниц-

ите и концентрационите логори, до скепсата во напредокот и преминот во пара-просторите на окултизмот, спиритуализмот и магијата. Прашањата од видот на видливото - духовното ги засегаало подеднакво и научниците (Фројд, Ламброзо, Шарко, Рентген) и уметниците (Кандински, Малевич, Мондријан, Дишан, Клајн). Љубопитството на лоботомистите, анатомите, психоаналитичарите, рентгенолозите, фотографите... за човечкото тело, имало свој пандан и кај ликовните уметници. Сите тие го следат пулсирањето на времето.





Џејмс Енсор, Маските и смртта, 1897, масло на платно  
James Ensor, Les masques et la mort, 1897, oil on canvas

Изложбата на Ж.Клер, оптоварена со фазите на отцепување на индивидуата од себе си, е во совршена корелација со неговото песимистичко чувствување на ова време. Оттука произлегува доминантноста на другоста во селектирањето на делата: пре-топување/де-генерирање/пре-творање на здравото ткиво/тело во болка, де-форми-тет, де-градација: проекција на една безнадежна слика на постоење. „Навистина мислам дека основната атмосфера на изложбата, ризикува да биде прилично тешка. Посетителот ќе ја напушта малку зашеметен/потресен. Можеби тоа е затоа што, кон крајот на овој век, уметничката клима, како и онаа воопшто во општеството е ликовно морбидна“<sup>3</sup>. Дури и кон одделот „Враќање кон редот“ остануваме крајно сомничави: редот што го предлага може терминологски да се означи како стерилитет: сув, традиционален, затворен.

Немаме право да му се лутиме на комесарот за црните визији на времето и на уметноста како негов производ. Тие се индивидуално резиме на изминатата и мислење за сегашната уметност, поставени во вид на дилеми и прашалници. Зад неговиот есхатолошки означен паноптикум не стои дефинитивен став, туку став на запрашаност. Веројатно и сите авторитетни имиња кои се согласиле со проектот се во најголемиот број негови истомисленици. И кој може да ја одрече моќта на негативната енергија

што е основа за пато-психо-лошката слика на денешното човештво. Отуѓувањето од секојдневниот контекст за творецот, евентуално, може да се очекува само во вид на сведување на уметничкиот чин на неговото чисто феноменолошко поле. Но, како што веќе реков, сè помалку време се инвестира во голиот естетизизам.

Проектот ја опфаќа и расправата за иконоборството и иконоклазмата, што отвора уште едно поле за размисла. Во Венеција - парадигматичното место на средба на контроверзата меѓу иконата (исток) и сликата (запад), Клер ги соочува (преку)бројните дела на *Алексеј вон Јавленски* со непомалку бројните на *Казимир Малевич*. Првиот сукцесивно го прето-пува ликот во спиритуелност, вториот го следи обратниот процес. Останува нејасно зошто закоравениот реалист Клер го претпочита проседето на *Јавленски* (одбран и за тотал дизајн на Биеналето), пред она на Малевич. Дали неговото претчувство за дефинитивното исчезнување на човечкото лице за него значи и смрт на уметноста воопшто?

(минус)

Концепцијата на Клер беше жестоко спорувана речиси во сите текстови објавени по повод на годинешната мостра (особено предничеа француските ме-

диуми). „За да ја нападне авангардата што веќе не постои“, пишува Катрин Миле, „Жан Клер се служи со оружјата со кои се бореа најекстремните авангардисти“<sup>4</sup>. Нападите се фокусирани врз селекцијата темпирана да предизвика пред сè, шок и сензација. Големи забелешки му се припишуваат и за заобиколувањето на некои значајни уметници или дела, односно за пренагласувањето или минимизирањето на други, со ироничен поттекст.

Можат да се надоврзат и недоумиците околу диспропорцијата меѓу некрофилското и спротивно конотираното (идентитетот не мора да се изедначува исклучиво со отуѓувањето од себе во просторот на грдоста/грубоста и смртта). Во конкретната изложба, да повторам, доминантата е ставена на патолошкото, натуралистичкото и одбивното.

Приодот кон уметноста по шеесеттите години исто така е згорничен (особено имајќи ги предвид американските/англиските поп уметници, уметноста на телото, концептуалата итн.). Демистификацијата на творечкиот чин на места е доведен на гранична линија (изедначување на научниците, умоболните, аматерите, истражувачите и уметниците): уметноста се приземјува и се сведува на пандан на другите неуметнички активности на човекот. Пренагласен е и материјалот црпен од архивите на институтите, болниците, азилите, полицијата, библиотеките и неуметничките музеи, употребен со цел да посочи на патот кон алиенацијата на индивидуата од самата себе. Во иста смисла може да се приговори и за прекубројните дела на *Арнолд Шонберг*, *Пикасо*, *Малевич*, *Јавленски*, *Едгар Дега*, *Огист Роден*, *Жан Елион*, *Дејвид Хокни*. И обратно, за згорничното учество на *Марсел Дишан*, *Жан Дибифе*, *Ив Клајн*, *Енди Ворхол*, *Вилем Де Куниг*, *Кики Смит*, а да не зборуваме за отсуството на *Ван Гог*, *Тулуз Лотрек*, *Жорж Руо*, *Кис ван Донген*, *Емил Нолде*, *Салвадор Дали*... Колку и да се истрошени од гледање, сепак на ова изложба недостасуваат, покрај спомениот „Крик“ од *Мунк* и „Чашата со пелинковец“ од *Дега*. „Автопортретот“ на *Егон Шиле*; „Јас и селото“ од *Шагал* (прототипот на *Геспр Базелиц*); „Голе-



мото стакло", "Etant donnees" и "Автопортретот" на *Марсел Дишан* алиас Роз Селави; "Жената во црвено" на *Хаим Сутин*. *Ман Реј*, без "Споменикот на Маркиз де Сад" е неуверлив, како што е случајот со *Френсис Бејкон* (Портретот на Инокентие X, како парафраза на Мунковиот "Крик"). "Делот од стриптиз" на *Кристо*, гномите на *Антес Хорст*, "Белото раѓање" на *Ники де Сен Фал*, силуета-сериите на *Ана Мендиета*, реалистичните анвиронмани на *Едвард Кинхолц* (прото *Луиз Буржоа*), чудесните огледални инсталации на *Јајои Кусама*.

Жан Клер сака да биде патолог, а да не го помине потребниот процес на истражување: физиолошкиот пат (проучување на подобностите за болеста на уметноста/уметникот), етиолошката анализа (согледување причините за болеста), патогенезата (испитување на настанувањето на болеста). Од неговите истражувања се гледаат само трагите на семиотичкото: симптомите/знаците на болеста. Тоа ниво на пато-графија (описите на заболувањата во уметноста/уметниците/делата) е најексплицитно постигнато.

+ ?

### (плус со прашалник)

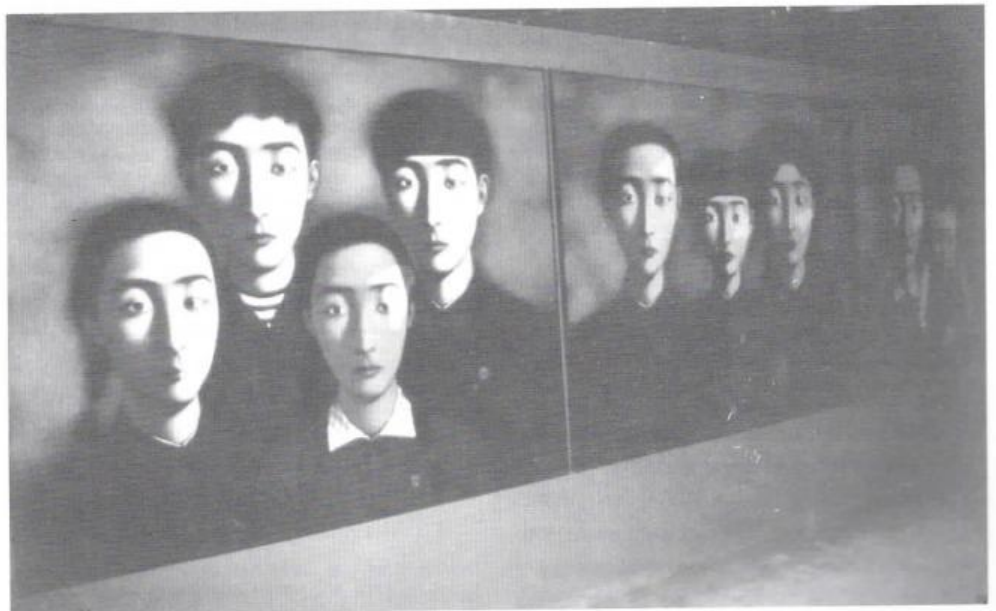
Само автор со толку широка ерудиција и со провениенција од најпопуларната метропола на уметноста, од типот на Жан Клер, можел да си дозволи толку екстензивно полидисциплинарно соопштување на генезата на ликовната уметност на XX век. Трагите од континуираните и сестрани опсервации на човекот низ музеите, библиотеките, архивите... се видливи во одлично поставената/дизајнираната тематска изложба во Palazzo Grassi и Музејот Correr. Клер направил музеј од музеи, нешто што досега не е видно ниту на парадигматичните изложби поставени во споменатите простори: Футуризам-футуризми, Сецесија, Марсел Дишан.

Во име на аргументацијата на тезата се изнесувани материјали од досега недопирнатите агли на медицинските, полициските, затворските итн. документации. Но, колку што импресионира фактот, нивото и широчината на споредбите на овие (често и драстично потрес-

ни) материјали со уметничките дела (на едно место се ставени аматерските фотографии на Пјер Луис, на лекарот-скулптор Пол Рише, на умоболната Катерина и скулпторката *Луиз Буржоа*), толку и вознемирува сознанието дека сите тие ставени во заеднички контекст, како ентитет во функција на една замисла, можат да бидат сфатени и како постапка на изедначување. Оттука, веројатно и за овој комесар, се појавуваат контурите на дилемите за почетокот и крајот, за полето на припадноста. Недоумиците поексплицитно и поагресивно се наметнуваат кога е во прашање неупатен гледач. Драстичноста на опортуноста од поделбите од видот уметност - неуметност, кулминира во одделот *Ars Moriendi*. Грдиот мртовец од моргата (*Џефри Силверторн*), убавите раце на жената -жртва на сидата (*Андрес Серано*), минуциозното ликовно бележење на етапите на умирање на Валентин Года-Дориел (*Фердинанд Ходлер*), естетицизмот во отсликување на трите возрасти на човекот (*Густав Климт*), самоубиецот фотографиран од анонимен фотограф и восочниот одлив од жената што му подлегнала на акутниот ревматизам (*Пол Рише*) - сите тие ставени наедно во затемнет простор, едновременно зборуваат без предрасуди и за убавината и за грдоста на умирањето. Но од грубиот натурализам на Самоубиецот до маестралниот симулакрум на Серановите мртви нозе /

раце/лица, степените на доживувањето кај гледачот варираат. Останува стравот и запрашаноста, до каде се можностите на толеранцијата, на маргините и на оддалеченоста меѓу уметноста и другото. Ако сè може да биде третирано (со оглед на контекстот) како уметност; ако е уметноста и наука, а науката и уметност; ако и аматерот и шизофреничарот и уметникот се творци едновременно; ако има *Thanatos* во уметноста и уметност во смртта; ако со еден збор сè е дозволено и можно (а Ж. Клер нè уверува во тоа, или и тој се прашува?), стануваат депласирани сите поделби, расцепи и напади и на состојбите во денешното време и во уметноста и на оваа изложба и на главниот комесар.

Серијата запрашаности имаат и одредени конотации од морален карактер. Дали паѓаат и последните забранети сфери на интересирање/претставување(самоубиствата, перверзиите, сексуалните амбиваленции, обелоденувањето на најскриените сегменти, извлекувањето на патолошките случаи на увид на окото - апсолутно и бескомпромисно разоткривање на сите отвори на душата/телото)? Чинот на демистификацијата Ж.Клер го изведува со намерно предизвикувачка ослободеност: само отворено зборувајќи со епска широчина за најголемите и вечни тајни, може да се скроти стравот од нив. Ако е расчистено сознанието дека нема недозво-



Ксиаоганг Жанг, Големото семејство, 1995,масло на платно, фото: Н.Вилик  
Xiaogang Zhang, The Big Family, 1995, oil on canvas, photo: N.Vilik



лени зони за допир на уметниковата перцепција останува отворено и препуштено на судот на секој субјект одделно да го прима/мисли/оцени уметничкото дело.

### Истерување на гаволот од телото

Акциите на нелицемерно раз-тајнување, на целосно ослободување на теми-те од товарот на конвенциите, се нај-специфични во делата на авторките. Стаписувачката амбиентација на хистеричната подоба (*Л. Буржоа*), сондите што се „шетаат“ во утробата на човечкото тело (*Мона Хатум*), компјутерската тератологија или генетски инженеринг (*Ненси Брсон*), перфектно симулираните „ренесансни“ мајки со зама-тен поглед (*Синди Шерман*), телата крпи од воал или целулоза (*Мери Карлсон*), патографијата на мозокот и еротицизмот (*Хелен Чедвик*), месеците тајни вдлабнатини (*Џини Данинг*) - без предрасуди го ослободуваат гаволот од телото. Недостасуваат *Анет Месаже*, *Ана Мендиета*, *Орлан*, за да се комплетира сликата на освојување на сите можни територии на телото/мислата/душата. Нивниот посебен пристап кон различните сфери на постоење, со нагласка врз сексуалноста, е во контекстот на размислите и на Јулија Кристева: „Феминизмот е една нова религија како супституција на времето без религија“.<sup>5</sup>

Во „времето на жената“ ослободувањето на сите нивоа може да антиципира омекнување на ентропијата застаната (со јасни контури на појавност) на хоризонтот на човечката сегашност, а можеби и иднина. Но дали само во принципот на женскиот сензибилитет е содржан нуклеусот на другото можно?

### Терапија

Сите досегашни размислувања околу изложбата „Идентитет и другост“ ја потврдуваат дијагнозата не само за болеста/смртта како уметнички претекст, туку за лошата здравствена состојба и на самата уметност, како резултат на сеопштите кризи во светот. Тие на уметникот му доаѓаат однадвор, не како органски заболувања, туку како

психози на времето. Како да оздрави патолошкото тело на уметноста и на нејзиното опкружување - општеството/природата- поради која и „Крикет“ на Мунк го проби просторот? Медицинската прага има разработен систем на можни терапевтски методи. Една од нив е лекување на микро план: користење на индивидуалниот терапијски потенцијал, што го има *per se* самиот автор (сугестија, желба за успех, верба во себе). Лекувањето на општеството како национален сегмент на микро и на макро план (збир на општествата на целата човечка заедница): брак, морал, семејство, систем.... Перманентното лекување со ликовни средства (особено применувано кај децата и душевно болните); со проучувањето на проблемите на однесувањето, говорот, мислењето, свеста (теориите на бихејворизмот); со психотерапијата на охрабрување што го отстранува стравот воопшто, со автотениот тренинг, индивидуалната редукација, релаксацијата, длабинската психотерапија, сè до определувањето на методите на лекување на секоја индивидуа посебно - со психоанализата - една од најголемите зарази од почетокот на векот. Како од времето на утврдувањето на главниот виновник за сите несреќи на човечката душа/тело-антагонизмот меѓу „принципот на реалноста“ и „принципот на задоволството“ - да застанале десетици децении. Пред сто години човештвото страдаше од *spleen* (одвратност кон животот и предаденост на идејата за смртта). Жан Клер нè убедува дека и во оваа кота времето

не поминало. За оштрење на критериумот во уметноста повремено е потребен и тој *spleen*, но само како поттик на кој ќе се надоврзе желбата за отцепување од *Thanatos*.

- 1 Види: Ервин Панофски, *ET IN ARCADIA EGO*, Големото стакло, бр. 2, МСУ, Скопје, 1995, стр. 73-79. Преводот на насловот согласно јазичко - значенските интерпретации што ги соопштува Панофски, би требало да гласи: Дури и јас (смртта) постојам во Венеција, односно со инверзија: Дури и во мене (смртта) има Венеција (убавина). Венеција е замена за Аркадија, а Его за смртта.
- 2 Честата употреба на медицинската терминологија е земена како пандан на нејзиното обилно користење во сите аспекти на изложбата (дела, поставка, каталози).
- 3 *Venice 95, Exposition ouverte, Interview de Jean Clair par Catherine Millet, Art Press, Paris, бр. 203, 1995, стр. 36*
- 4 *Catherine Millet, Le dernier des avant-gardistes, Art Press, Paris, бр. 205, 1995, стр. 21*
- 5 *Julia Kristeva, Le temps des femmes, Art Press, Paris, бр. 205, 1995, стр. 33.*



Sonja Abadžieva

ET IN VENEZIA EGO<sup>1</sup>

The title of this text (a paraphrase of *Et in Arcadia Ego*) is linked with the complex anthropological signification of this expression interpreted in various ways. The overall impression of this Venice exhibition may be articulated through the interpretation which is stretched between the poles of two contradictory meanings (*Even I — death — exist in Venice*, and *There is beauty in me — death — as well*).

This international art event, the only one in the world with such a long tradition — the Venice Biennale — was opened for the first time on April 30, 1895, in Venice, in the presence of their Majesties Humbert and Marghereta of Savoy. The famous painting 'The Supreme Encounter' (*Supremo convegno*) by Giacomo Grosso was immediately removed from the exhibition at the insistence of the Cardinal of Venice. It is this work, integrating and personifying the subjects of identity and alterity, of death in love and vice versa, that the curator and director of this year's Biennale — Jean Clair — took as the motto of his and other exhibitions.

In the beginning the Biennale was intended as a national event, but since 1910 it has acquired an international character. With the course of time the number of participating countries, artists and works has constantly risen (in 1995 there were 50 countries showing 900 works by 300 artists). There has been a similar progress in broadening the content and orientation of exhibitions and conquering new territories. The field of new and alternative disciplines and realms has also expanded, and the work of new kinds of professionals has been displayed. The quantity of exhibitions has been accompanied by ever more complex contents which, unfortunately, have not always maintained the appropriate quality. This has also been reflected in the growing intellectual effort and time given in order to arrive at the essence of the work/project/exhibition.

The 1995 Biennale was no exception. We would need many pages just to enumerate the titles and subtitles of events and exhibitions held there. For this reason, I will point only to the major events.

- The main exhibition, entitled **IDENTITY AND ALTERITY — FIGURES OF THE BODY 1895/1995**, devoted to the one hundredth anniversary of the Venice Biennale, in Palazzo Grassi, Museo Correr (*The Real and Virtual Body*) and in the Central Pavilion of Giardini di Castello (*Imprints of Body and Mind*).

- The participation of individual countries, chiefly in the Giardini (33 countries) and other locations in Venice (churches, palaces, institutions, etc).

- The exhibition **VENICE AND THE BIENNALE: JOURNEYS OF TASTE**, in Palazzo Ducale (fine art) and in Ca' Pesaro (applied art).

- **A CENTURY OF PHOTOGRAPHY PORTRAITURE IN ITALY**, in the Central Pavilion, Giardini;

- **ASIANA**, an exhibition of artists from China, Japan and Korea, in Palazzo Vendramin Calergi;

- **APERTO** was not held this year, at Jean Clair's insistence.

\*\*\*

I will use the word *stigma* in its plural form as it is used in medicine (*stigmata* of a disease or disorder) in order to describe the basic characteristics of the art exhibited in almost all the sections of the 46th Biennale. To assume such a picture of art, is it a reflection and result of the general mood of our age? Is any other visual reasoning by artists possible now at the height of ideological, political, social, religious, ethical, aesthetic, philosophical, ethnic, etc. crises, at a time of continuous tension *ad infinitum* between power and spirit, or between what is preached and practised? The negative answer raises the problem of whether the curator or the main subject are possibly misleading us, which implicitly brings up the question: is everything all right with mankind and the world? If we and what surrounds us are as they are, is there a desire/need/search by certain artists to change the existing order of things, and can this be read in, or guessed from, the heaps of material (artistic and non-artistic) to be found in all the possible corners of Venice? Are there signs of an alienation of artists and art from the crisis/disease/death? Jean Clair's interviews clearly reveal his intention, above all, to ask questions.

The creator does not live in a hermetic space even though his thought is born within the realm of solitude (whether he creates in the spirit of hedonism or abjection) and it is up to him whether he will creatively take part in conflict situations in the same way. What was offered for reading in Venice most often expressed the artists' need for a committed attitude towards critical events on our planet or an incidental treatment of purely phenomenological/aesthetic fields of artistic exploration (this refers primarily to national pavilions). A large number of artists and countries adhered to a specific concept (which includes narration in various degrees/ways of manifestation). Hence, while for any more profound 'delving' into the exhibits of the national pavilions we may need preliminary information (the artist's idea), classical instruction in art history is sufficient for the most part of Jean Clair's thematic exhibition (presuming that we have preliminary information of his general concept). The curator could extract from the established artistic genres and disciplines what he needed in order to corroborate his thesis about the permanent century-long domination — imperialism — of the figurative, most often in its pathologically designated essence. Had he attempted to offer arguments in favour of the contrary thesis (abstraction), the 20th-century treasury of art would have made this possible for him too: with works of art, even by the same artists, one can 'manipulate' in various ways (Rauschenberg's example, presented in a monochrome and naturalist representation of an X-ray image of the human body). The alternative approach by the artist (explicit concept and expanded field of media and fields) eliminates, or at least narrows, any similar pleasure for the art historian. The work and the artist seem to protect themselves both from improvisations and from extended interpretations.

The reading of works of art is now mainly directed towards the artist's idea. The age of defence and interpretation of one's phenomenological cause alone is behind us. The creator's concept takes an ever more emphatic position,

limiting the area for democracy of interpretation by the critic/art historian. Bearing in mind the complex interests of present-day artists in terms of both depth and breadth, it becomes clear with what attention, knowledge and responsibility one must 'delve' into the essence of works of art.

#### The Situation in the Pavilions: From Naturalism to Euphemism

If alterity dominated the main exhibition in Palazzo Grassi, this was not the case with the national presentations. They oscillated between the two elements of the theme: Identity and Alterity, with a greater inclination towards the former, and there were also instances of bypassing the subject.

Jean Clair's participation was felt in the Italian pavilion, particularly in the works painted in the style of the already tedious *pittura colta* (**Lorenzo Bonechi**), fatigued surrealism and particular social realism (**Vito Tongiani**, **Stefano Di Stasio**), (the theatrical decorativeness of **Roberto Capucci**, eroticism without Eros (**Paola Gandolfi**), **Luigi Ontani's** exhibitionism...). Only Nunzio differed from the artificiality of these artists. The antithetic combination of materials (metal and wood) serves the phenomenological element — the conceptual structure of the works (the materials do not represent only themselves: structure, colour, consistency...). In their metaphorically designated basis there is the 'Solar-Saturnian soul' of the artist, which estranges us from the conclusion that aestheticism (offered in an extremely sophisticated way) is the only layer of the work. **Paolo Gallerani** is close to Nunzio in his desire to create 'beautiful' works. His concept is a result of the general balance in the synthesis of elements from painting, sculpture, drawing, architecture, the ready-made and the object. The borders of these disciplines meet/divide without visible seams. The impression they make is original and mysterious, ambiguous and bizarre. The necrophiliac subtext communicates embarrassingly with euphemisms used for objects connected with the end of life (altar, deathbed, urn). The black-and-white-and-grey object-gauges attempt to suggest beauty in dying.

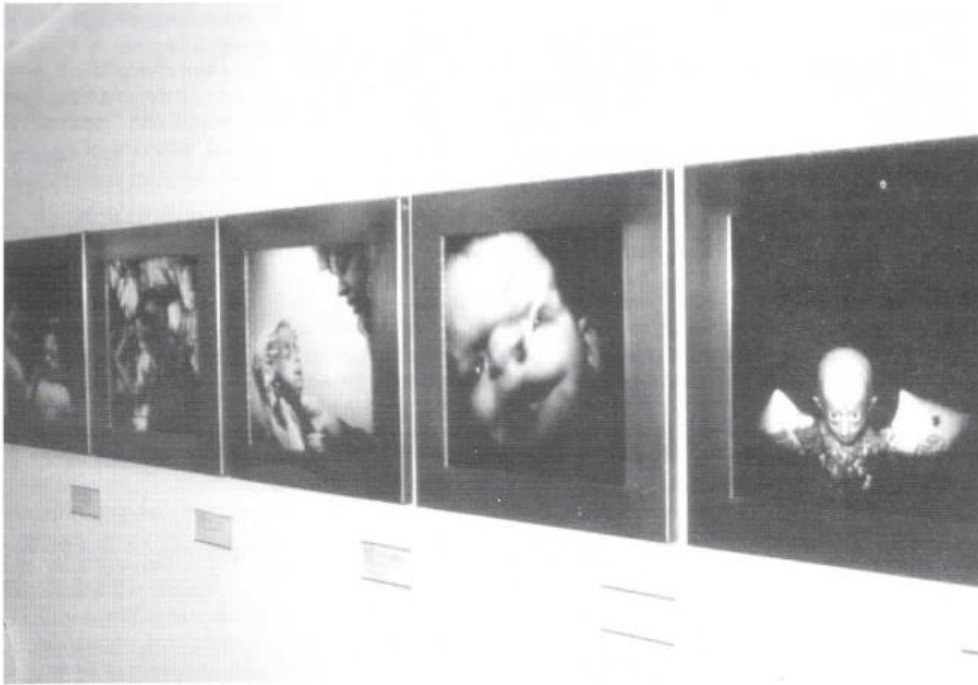
**Bill Henson** (Australia) presents dramatic and cold scenes of convulsive romanticism with erotic tension *à la fin du siècle*: collages-de-collages of photographed bodies, spaces, environments, situations, unusual visions of dismembered entities.

The unpretentious but coherent works of **Dieder Vermeiren** (Belgium) — deconstructed or constructed, accumulated or scattered — develop an artistic/critical idea about the pertinence, significance, meaning and way of existence of sculpture at the end of this century.

**César's** well-known script in the crystal-sounding space of the French pavilion has continued the staging — and accordingly experiencing — the tradition of the obsessive madness and absurdity of Magritte's 'cannon in the room'.

For several Biennali in a row the United Kingdom has presented eminent and established artists (Auerbach, Hamilton, **Kossoff**), and our reaction has always been an implied approval though without any feeling of a particular challenge.





Ненси Брсон, Еволуција 2, 1984, силверпринт, фото: Н.Вилиќ  
 Nancy Burson, Evolution 2, 1984, silverprint, photo: N.Vilik

The trembling fields of commotion/perturbation in the frontally photographed faces by **Thomas Ruff** (Germany) are the only vital points in the strict necrological symmetry, order and impeccable arrangement of the entire installation. These characteristics may apply in part to the other two participants (**Katharina Fritsch** and **Martin Honert**), but with explicit elements of eudaemonism.

The huge and excellent ready-made environment of the three Israeli artists (**Uri Tzaig**, **Joshua Neustein** and **David Grossman**) is a unique homage to civilization (book, text, library, printing press) suggested through the process of printing, writing, electronic reading (among other things, a section of the Jerusalem National Library was taken there). The project is set within the context of broad and constantly open anthropological queries — such as that of identity and alterity — as a part of all the unresolved dilemmas of Man.

The sophisticated process setting of **Roman Opalka** (Poland) animates questions about the relativity/flexibility/absurdity of formulations concerning artistic expression by art historians and art critics. At the same time Opalka proves that it is possible to be infinitely good using only standard means (acrylic — canvas, number — sign, painting — representation). The first contact with his work points to subjects of a purely phenomenological character. Further exploration reveals the essential weight of his expression. Through his very subtly painted works (paintings with numbers and self-portraits, set side by side) Opalka's idea develops into a total identification of the work with the artist: his painting and he himself live in unity (a kind of paraphrase of the case of *The Picture of Dorian Gray*). The representation of eternity is transferred into the field of metonymy: the numbers expound the idea of endlessness and immortality.

In the Japanese pavilion the two *Micro-Macro* installations of TV monitors (9x18 and 2x9 metres) by **Jan Eun Choi**, with their strict indications for the movement of the viewer, imperceptibly allure us into the space of the perfect

suggestion of a 'Waterfall' in a closed and dark space (**Hiroshi Senju**). The spontaneous and swift reaction of the audience (exclamations of surprise and fear, dizziness) support the illusion expressed through the skill and sensibility of simple haiku or zen aesthetics.

To see 'Buried Secrets', a project consisting of five parts by **Bill Viola** (United States), we had to wait our turn in front of the American pavilion, and justifiably so. The fascinating quality of the entire setting stems from alchemy: the visual attraction to parry/escape/shun the observant eye of usualness. The Buddhist simplicity of the rhetoric brought to a degree of sublimation and praise of hedonism are but a mask (behind which there lies the complex crisis of the individual, torn apart between the speech made impossible and separation/dissolution). Viola ends his project with the video entitled 'The Greeting', telling us that touch can be the magic wand for the restitution of the lost contact in communication between human beings.

#### Asiana: Pure Strains

The purest strains of fine art which is not only its own slave but exists at the level of a harmonious/simultaneous contact with the thought of *something* come from the lands where the sun rises. The 'Asiana' project in Palazzo Vendramin Calergi is a presentation of installations by Chinese, Japanese and Korean artists. There we find the inescapable Asian (Yin and Yang) tandem: **Nam June Paik** and **Shigeko Kubota**, without whom the Venice Biennale would certainly have lost something of its appeal over the past years.

The basic characteristics of far-eastern philosophy (of both life and art) — concentration, thought, desired/attained levels of consciousness, Buddhist wisdom and elementariness — appear explicitly in the works of **Enokura Koyi**, **Sekine Nabuo**, **Suga Kishio**, **Miyung Seop**, **Seop Hong** and the new star, **Li Ufan**. The de-

picture of their visions at the present moment in the artistic scene can be a kind of orientation or paradigm of the search for the perfect measure in the transcription of things which are part of an interesting and non-locally directed narration of each of their individual ideas.

#### The Main Exhibition Identity and Alterity — Figures of the Body 1895/1995

#### THE SCREAM Wound in the Psyche

Two years prior to the establishment of the Venice Biennale, Munch's painting 'The Scream' pointed the way for the pathogenesis of art in the future. "Alone and trembling from pain," he said, "I became aware of the endless scream of nature." The Hieroglyphic Man reduced to suffering — and the convulsion of the environment conceived as the entity of this painting — define involution and impotence to adapt as a new situation in the world.

If there is a work which best reflects Jean Clair's main exhibition it is 'The Scream': pregnant/coherence of the modern artistic expression, of the simultaneous psychotic existence of the person and his context. The level of balance between content and speech, the asthenia of the figure which surmounts the compactness of form as a hindrance, are an anticipation of the transition into the world of de-formity. I will take 'The Scream' as a paradigm in my further examination of the exhibition and works on display, even though Jean Clair's project disregards this work.

If we 'leaf over' all the exhibits we come to another kind of scream: 'Hall of Whispers' by Bill Viola (10), life-size video-sound projections. One hundred and two years divide Munch's crystal-clearly articulated 'exclamation' and the bandaged mouths of Viola's multiplied woman who whispers (emphasizing her inner need or instinct to shout).

The constancy of deep agitation, solitude, disease of the body and soul, spleen, death..., the changes they cause and the urge to announce this as a state of uninterrupted continuation up to the present moment, is the basic thread of movement in the exhibition's concept.

#### History of the Idea<sup>2</sup>

Appointing a *foresto* as curator, the Italians have this time made a gesture confirming the breadth of their national spirit. The first foreign curator in the history of the Venice Biennale — Jean Clair, a Frenchman — synthesized, in the preparation of the event's jubilee edition, the experiences of other famous historical projects (Duchamp, De Chirico, Balthus, Bonnard, Vienna 1880-1938, 'Realisms', 'L'Âme au Corps', 'The Arts and Sciences', etc). These experiences reflect his inclination towards the figurative. The human body as the meeting point of the psyche and body, biblical subjects (life, disease, old age, death) and the preference of standard artistic techniques and media are the more precise characteristics of his affinity, taste and orientation; hence the impossibility for him of moving away from conventions in art. His post as manager of the Picasso Museum, Paris, explains the enormous presence of works by this artist in various sections of the main exhibition.



How to give a trademark to the Centenary of the Venice Biennale? Jean Clair rejects the idea of a retrospective of the previous Biennali held in the City on the Lagoon. His proposition, as I have already indicated, is a cross-section of general subjects and challenges that have stimulated artists, scientists and others in the course of a century, changing their artistic expression in a synchronous process. Metamorphoses of art and artists in search of identity are suggested by an extended register of appearances generated by cultural, humanist, political, ethnic, ethical, psychological, religious, racial and other domains. Simultaneous living within them has led to changes in the status and manner of fine art transcription. Clair keeps the event's morphogenesis, above all, at the level of the body with the face as a focus. The thesis of identity and alterity does not evolve on a larger plane — of the collective as a subject — but on a micro-level of existence: *vis à vis* the individual — a split, separation from oneself in the sense of deviation from the normal (*abnormal*), whereas the place of transfer from oneself into alterity is most often the human psyche itself.

This complex exhibition, difficult to read, based on the mythical tension between oneself and alienation from oneself (and not from reality), in a way recapitulates the chronology of 20th century fine art through 9 basic and 24 accessory subdivisions. According to Clair, the process of development of art history is a simultaneous interference in all the spheres of existence, i.e. an apodictic reflection of the mood of the age: starting from the obsession, towards the end of the 19th and the beginning of the 20th century, with achievements in science — the age of positivism — through the anatomy of war, asylums and concentration camps, up to scepticism towards progress and transition into the para-spaces of occultism, spiritualism and mysticism. Questions dealing with the 'visible and spiritual' concerned equally scientists (Freud, Lambroso, Charcot, Röntgen) and artists (**Kandinsky, Malevich, Mondrian, Duchamp, Klein**). The curiosity of lobotomists, anatomists, psychoanalysts, radiographers, photographers... concerning the human body was also shared by artists. They all followed the pulsation of time.

Jean Clair's exhibition, preoccupied with the stages of alienation of the individual from itself, is in perfect correlation with his pessimistic view of this age. Hence the predominance of alterity in his selection of works: de-generation, transformation of healthy tissue into pain, de-formity, de-gradation: the projection of a hopeless picture of life. "I really think that the prevailing atmosphere of the exhibition risks being rather dismal. The visitor will leave it somewhat stunned and shaken. This is perhaps because, towards the end of this century, the artistic climate, just like that of society in general, tends to be visually morbid."<sup>3</sup> We remain very suspicious even towards the section entitled 'Return to Order': the order Clair proposes may be terminologically designated as *sterility*: dry, traditional, closed.

We have no right to be angry with the curator for the gloomy vision of our age and of art as its product. They are an individual summary of the past and an opinion about present-day art, set out in the form of dilemmas and question marks. Behind his eschatological panopticon there is no definite position, only a position of in-

Хелен Чедвик, *Enfleshings 1*, 1989, фотографија, стакло, челик, електронска опрема  
Helen Chadwick, *Enfleshings 1*, 1989, cibachrome, glass, steel, electronic equipment



quiry. Probably most of the famous names who have agreed to take part in his project are of the same opinion. And who can deny the power of negative energy, which is the basis of the patho-psycho-logical picture of modern mankind? Alienation from the everyday context for a creative person may perhaps be expected only in the form of a reduction of the artistic act to its purely phenomenological level. But, as I have already said, less and less time is today invested in bare aestheticism.

The project also involves the debate over the iconoclasts, which opens up still another field for analysis. In Venice — the paradigmatic meeting point of the controversy between the icon (East) and image (West) — Clair confronts the (excessively) numerous works of **Alexei von Jawlensky** with those no less numerous of **Kasimir Malevich**. The former artist successively melts down the face into spirituality, the latter follows the opposite direction. It remains unclear why the intractable realist Clair prefers Jawlensky's approach (also chosen as an overall design for the Biennale) to that of Malevich. Does his premonition of the final disappearance of the human face mean for him the death of art in general?

—  
(minus sign)

Clair's concept was strongly criticized in almost all the commentaries (led by the French media) published on the occasion of the 1995 exhibition. "In order to attack the avant-garde

which no longer exists," says Catherine Millet, "Jean Clair uses the weapons the most extreme avant-gardists have used in their struggle."<sup>4</sup> The attacks focussed on the selection which was calculated to cause, above all, shock and sensation. Many critics strongly objected to the neglect of some important artists or works and overemphasis or minimization of others, with ironic subtexts.

Here we can also mention the confusion over the disproportion between the necrophiliac and that which has opposite connotations (identity does not necessarily have to be identified with alienation from oneself in the realm of ugliness/crudeness and death). In this exhibition, let me repeat once again, the emphasis was put on the pathological, naturalistic and repulsive.

The approach to the art of the 1960s is also perfunctory (in particular with regard to American and British pop-artists, body art, conceptualism, etc.). The demystification of the creative act is occasionally radicalized (identification of scientists, the mentally ill, amateurs, researchers and artists): art is brought down to earth and degraded to a counterpart of other non-artistic activities of Man. Overemphasis is also given to the material drawn from the archives of institutes, hospitals, asylums, police, libraries and museums not devoted to art, used with the purpose of describing the process of alienation of the individual from itself. In like fashion we may object to the excessive number of works by **Arnold Schönberg, Picasso, Malevich, Jawlensky, Edgar Degas, Auguste Rodin, Jean Hélion or David Hockney**. And vice versa, the



superficial inclusion of Marcel Duchamp, Jean Dubuffet, Yves Klein, Andy Warhol, Willem de Kooning or Kiki Smith, not to mention the absence of Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Georges Rousseau, Kees van Dongen, Emil Nolde, Salvador Dali... Even though some may consider them trite, this exhibition could have included, in addition to the aforementioned 'Scream' by Munch, 'A Glass of Vermouth' by Degas, 'Self-Portrait' by Egon Schiele, 'Me and My Village' by Chagall (Georg Baselitz' prototype); 'The Large Glass', 'État donné' and 'Self-Portrait' by Marcel Duchamp alias Rose Sélavy; 'The Woman in Red' by Chaim Soutine. Man Ray without 'The Monument to the Marquis de Sade' is unconvincing, as is Francis Bacon ('Portrait of Innocent X', as a paraphrase of Munch's 'Scream'). The same goes for 'Part of a Striptease' by Christo, Antes Horst's 'gnomes', 'White Birth' by Niki de Saint Phalle, the silhouette-series of Ana Mendieta, the realistic environments of Edward Kienholz (proto-Louise Bourgeois), the marvellous mirror installations by Yayoi Kusama.

Jean Clair wishes to be a pathologist without going through the necessary process of examination: the physiological path (study of the details of the disease of the art/artist), etiologic analysis (study of the causes of the disease), pathogenesis (investigation of the development of the disease). Only traces of semiotics are visible in his investigations. This level of pathology (description of disorders of art/artists/works) is the one achieved most explicitly.

+ ?

(plus sign and question mark)

Only a person of great erudition and coming from the most popular metropolis of art like Jean Clair could have dared to make such an extensive and multidisciplinary account of the genesis of 20th century fine art. The layers of continuous and comprehensive observation of Man in museums, libraries and archives are visible in the excellently set/designed thematic exhibition in Palazzo Grassi and Museo Correr. Clair has made a museum of museums, something as yet unseen even in the paradigmatic exhibitions organized in the previously mentioned areas: Futurism/Futurisms, Secession, Marcel Duchamp.

To support the thesis materials have been brought from yet untouched caches of documentation from medical, police, prison and other such institutions. But, however impressed one may be by the facts, level and breadth of comparison of these (often drastically moving) materials with works of art (you can find in one place the amateur photographs by Pierre Louÿs, next to the sculptor/physician Paul Richer, the mentally ill Catherine and the sculptress Louise Bourgeois), just as disconcerting is the awareness that all of them have been placed in a joint context, as an entity serving an idea which may be taken as a procedure of identification. And therefore the contours of the dilemmas this curator probably had about the beginning and the end, about the field of pertinence, emerge. The confusion is more explicit and more aggressive in the case of an inexperienced viewer. The justification for classification of the art/non-art type drastically culminates in the *Ars moriendi* section. The ugly corpse from the morgue (Jeffrey Silverthorne), the beautiful hands of the wom-

an, victim of AIDS (Andres Serrano), the careful artistic recording of the stages of the death of Valentine Godé-Darel (Ferdinand Hodler), the aestheticism in the depiction of the three ages of Man (Gustav Klimt), the suicide photographed by an anonymous photographer, and the wax model of a woman who died of acute rheumatism (Paul Richer) — all of them put together in the dark space speak with no prejudice about the beauty and ugliness of dying. But from the crude naturalism of the Suicide to the remarkable simulacrum of Serrano's dead legs/arms/faces, the degrees of experience in the viewer vary. What remains is fear and the question of where the limits of tolerance are, of the margins and differences between art and the other. If everything can be interpreted as art (considering the context); if art is science, and science art; if the amateur and the schizophrenic and the artist are all alike creative people; if there is *thanatos* in art and art in death; if, in a word, anything is permitted and possible (and Jean Clair assures us of that, or perhaps he is asking us, too?) then all disputes, factions and attacks concerning the situation of the present moment in art and of this exhibition and of its curator are out of place.

The above series of questions has certain connotations of a moral character. Have the last forbidden spheres of interest/presentation been falling (suicide, perversion, sexual ambivalence, disclosure of the most intimate areas, display of pathological cases before the eye — absolute and uncompromising exposure of all the recesses of the soul/body)? Clair carries out the act of demystification with a deliberately challenging liberty: only by talking openly and at epic length about the greatest and eternal secrets, can we tame fear of them. Once it is clear that there are no prohibited zones of contact with the artist's perception it is up to the judgement of each particular person to accept/consider/evaluate any particular work of art.

#### Expelling the Devil from the Body

The actions of non-hypocritical disclosure, of complete liberation of topics from the burden of convention, are most distinct in the works executed by women. The bewildering environmentalization of the hysteric form (L. Bourgeois), the probes 'walking' through the viscera of the human body (Mona Hatoum), the computer teratology or genetic engineering (Nancy Burson), the perfectly stimulated 'renaissance' mothers with a vague gaze (Cindy Sherman), the rag-bodies of voile or cellulose (Mary Carlson), the pathography of the brain and eroticism (Helen Chadwick), the meaty secret crevices (Jeanne Dunning) — all of them liberate the devil from the body with no prejudice. Missing were Annette Messager, Ana Mendieta and Orlan in order to complete the picture of the conquest of all the possible territories of the body/thought/soul. Their special access to the different spheres of existence — with an emphasis on sexuality — is within the context of the ideas of Julia Kristeva: "Feminism is a new religion coming as a substitute in an age with no religion."<sup>5</sup>

In the 'age of the woman' liberation at all levels can anticipate a softening of the entropy standing (with clear contours) on the horizon of the human present and perhaps future. But is

the nucleus of the possible otherness contained solely in the principle of female sensibility?

#### Therapy

What has been said so far about the exhibition 'Identity and Alterity' confirms the diagnosis not only of disease/death as the artistic keystone, but also about the bad health of art itself as a result of the general crisis in the world. This crisis comes to the artist from the outside, not as an organic disorder, but as a psychosis of the age. How can one heal the pathological body of art and what surrounds it — society or nature — which results in Munch's 'Scream' piercing the air? Medical practice has an elaborate system of possible therapeutic methods. One of them is treatment on the micro-level: the use of the individual therapeutic potential which the artist has *per se* (suggestion, desire for success, faith in oneself). Treatment of society as a national matter both on the micro- and macro-level (a sum total of the societies from the entire human community): marriage, morals, family, system, etc; ongoing treatment with artistic means (particularly applied to children and the mentally ill); the study of problems of behaviour, speech, thought and consciousness (theories of behaviourism); the psychotherapy of encouragement which eliminates fear in general, through autosuggestive training, individual re-education, relaxation, in-depth psychotherapy, all these up to devising methods of treatment for each particular individual through psychoanalysis — one of the greatest infections from the beginning of this century. As if tens of decades have not elapsed since the time of the discovery of (that greatest culprit for all the misfortunes of the human soul/body) the antagonism between the *reality principle* and the *pleasure principle*. One hundred years ago humankind suffered from *spleen* (disgust with life and dedication to the idea of death). Jean Clair convinces us that time has not moved forward in this respect. To sharpen criteria in art *spleen* may occasionally be needed, but only as a stimulus to be superseded by a desire to break away from *thanatos*.

#### NOTES

1. See: Ervin Panofski (Erwin Panofsky), *Et in Arcadia Ego, Golemoto staklo*, No. 2, MSU, Skopje, 1995, pp. 73-79. The translation of the title in accordance with the linguistic and semiotic interpretation put forward by Panofsky should be read as: *Even I (death) exist in Venice, or after the inversion: There is beauty (Venice) in me (death) as well*. Venice is a substitution for Arcadia, and Ego for death.
2. The frequent use of medical terms is aimed to reflect their widespread use in all aspects of the exhibition (works, setting, catalogues).
3. 'Venice 95. Exposition ouverte', interview de Jean Clair par Catherine Millet, *Art Press*, Paris, No. 203, 1995, p. 36.
4. Catherine Millet, 'Le dernier des avant-gardistes', *Art Press*, Paris, No. 205, 1995, p. 21.
5. Julia Kristeva, 'Le temps des femmes', *Art Press*, Paris, No. 205, 1995, p. 33.



# ХИСТЕРОСКОПИЈА ИЛИ АНАТОМИЈАТА КАКО СУДБИНА

Сузана МИЛЕВСКА

**ТЕНОР:** ЖАК ЛАКАН<sup>1</sup>, теоретичар на психоанализата кој тврдејќи дека сака да ја исчисти теориската психоанализа од сите искривени интерпретации и да ја врати на изворното Фројдово учење, всушност го враќа на сцена заведувањето како важен принцип. Меѓутоа, агресивноста е уште поважна за Лакан - доказ за тоа тој наоѓа уште во детството кога детето ја крши куклата или во „примитивните општества“, во праксата на тетовирање и инцизија.

**БАРИТОН:** ЖИЛ ДЕЛЕЗ И ФЕЛИКС ГАТАРИ, лево ориентираните философи кои прават спој меѓу марксизмот, критичката теорија и психоанализата. Во своите дела „АНТИ-ЕДИП“ и „ИЛЈАДА ПЛАТОА“<sup>2</sup> тие се спротиставуваат на Лакановиот термин „тело на парчиња“ и воведуваат нов, според нив, погоден термин: „Тело без Органи“ (ТБО). Телото без органи е едно јајце: тоа е вкрстено со оски и прагови, со географски ширини и должини, испресечено со степени што означуваат транзиции и настанувања. Ништо во ТБО не е репрезентативно, напротив сè е животно преживеано искуство: актуелностите, доживеаната емоција на имање гради не ги претставува градите, не повеќе отколку што предестинираната зона на јајцето го означува органот што ќе биде стимулиран да продуцира во самиот себе“.<sup>3</sup> ТБО не е спротивно на органите туку на организмите. Тоа не е фрагментарно, кастрирано или исцепкано тело-органи без тело туку спротивно, орган без организам.<sup>4</sup>

**БАС:** ЖАН БОДРИЈАР, психоанализата ја прогласува за мртва бидејќи го запоставила заведувањето - Фројд го отфрлил како небитен проблемот на заведувањето кога во 1897 година почнал да ги истражува фантазмите.<sup>5</sup>

**СОПРАН:** ЈУЛИЈА КРИСТЕВА, наследничка на Лакан и на неговите теории за „тело на парчиња“ и агресивноста и отфрлувањето како важни моменти при субјективизацијата. Според неа, Фројд не им посветил доволно внимание на овие проблеми, како и на проблемот на зазорност (*abject*) што игра пресудна улога во формирањето на нашата култура и идентификацијата на субјектот.<sup>6</sup>

**МЕЦОСОПРАН:** ЛИС ИРИГАРИ, феминистички определена теоретичарка на психоанализата која поради своите радикални критики на патријархалниот концепт са Симболичкиот поредок била отпуштена од Отсекот за психоанализа на Парискиот универзитет и исфрлена од Лакановиот семинар. Позната е нејзината теорија за поливалентноста и полисексуалноста на Жената („Женскиот пол не е еден“) и интерпретацијата на Платоновитиот мит за пештерата како излегување од Женското тело.<sup>7</sup>

**КОНТРААЛТ:** ЏЕЈН ГАЛОП, често пишувала за проблемот на погрешното сфаќање на Лакановите боромејски јазли и површното изедначување на Симболичкиот фалус со Реалниот пенис. Посебно ја истражува конфузијата околу овие термини во текстовите на Лис Иригари и Е. Р. Саливен.\*

Во средината на деветнаесеттиот век францускиот доктор Жозеф Рекамие за прв пат се сетил конкавното огледало да го употреби како инструмент со кој ќе ја истражува дотогаш мистериозната внатрешност на женскиот полов орган. За Лис Иригари таа „хистероскопска желба“ на мажот имала и позитивни ефекти :

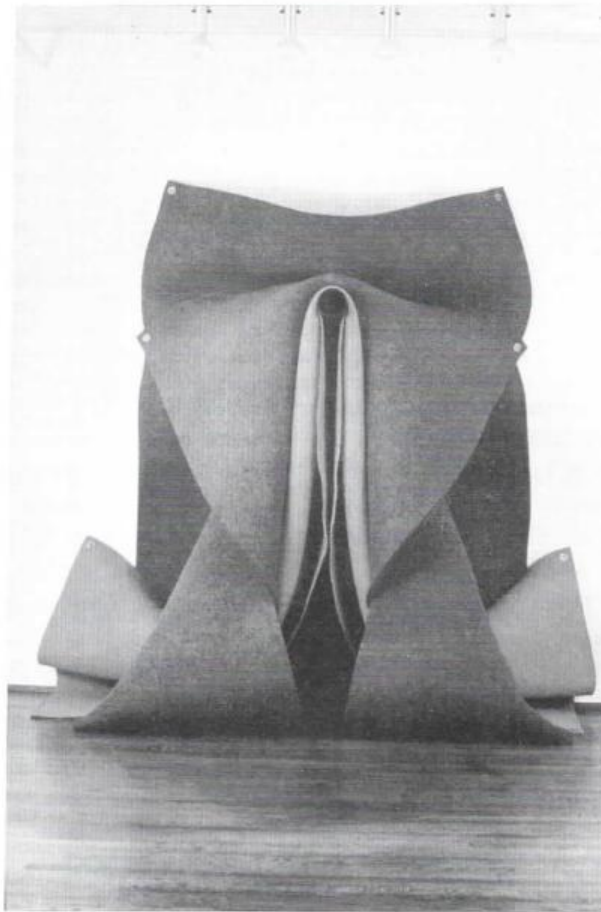
<sup>1</sup>Оваа поделба на машки и женски гласови е алузија на Фројдовата реченица „Анатомијата е судбина“ и на фактот дека височината и јачината на гласот е детерминирана од разликата во дебелината и должината на гласните жици кај машките и женските оперски пејачи. Исклучок од ова правило претставува појавата на контраалтот кај кастратите од 18 век кои со кастрацијата успеваат да го задржат детскиот регистар. В. Цвејк, Н., Савремени белканто, Универзитет уметности, Београд, 1980

1. -откритието дека женските гениталии се нешто повеќе од отсуство, празнина, негативен простор во однос на видливата машкост
2. -дисрупцијата на спекуларната mimesis поради закривената површина: жената веќе секогаш во состојба на анаморфоза, формата е замаглена, помалку замаглена, помалку унифицирана и цврста од машката, поблиску до флуид.

Психоанализата отсекогаш била упатена на истражување на длабочината, било на телото, или на душата: висцералната логистика е во тесна врска со длабочините во кое се крие несвесното.<sup>9</sup> Токму затоа и уметноста која континуирано била опседната од репрезентацијата на телото (со исклучок на модернистичкиот обид за деантропоморфизација на ликовниот медиум), често била предмет на истражување на психоаналитичарите.<sup>9</sup> Опасноста во која запаѓале не само психоаналитичарите туку и историчарите на уметноста кои го користеле овој метод, најчесто се сведува на непрецизно идентификување на предметот на истражување: интерпретацијата на уметничкото дело се идентификува со интерпретацијата на личноста на уметникот<sup>10</sup>, што може, но и не мора да биде во заемна поврзаност, особено не денес кога постмодернистичките постапки на цитатност, концептуализација и иронична реинтерпретација, зборуваат за огромна дистанцираност на уметникот од темата и нарацијата на сопственото дело.

Овој текст има за цел да понуди неколку можни интерпретации на делата изложени на 46 Венециско Биенале кои истражувајќи го проблемот на репрезентацијата на женското тело и на друг начин покажуваат дека психоаналитичката проблематика им е позната на нивните автори што одиграло улога при одбирањето на насловите, медиумот и третманот на проблемот.

*„Секогаш станува збор за тело, ако не за анатомско, тогаш за органско и ерогено, функционално тело чија цел, дури и во таа разложена и метафоричка форма, би било уживање и природно покажување на желбите. Секогаш мора да се одбере едно од двете: или телото во сето тоа ќе биде само една метафора (но за што тогаш раскажува сексуалната револуција, и целата наша култура станувајќи култура на телото?) или пак, со тој говор за телото, со тој говор на жена, неповратно сме навлегле во анатомската судбина, во анатомијата како судбина.“<sup>11</sup>*



Роберт Морис, Куќата Вети, 1983, инсталација  
Robert Morris, House of Vetti, 1983, installation

Фројдовиот афоризам „анатомијата е судбина“, како и Лакановата изјава „жената не постои како таква“, испровоцирале многу критички реакции од страната на феминистичката психоаналитичка школа која класичната психоанализа ја толкува како шовинистичка поради патријархалниот „Закон на Таткото“. Една поблага интерпретативна варијанта<sup>12</sup>, е онаа што се обидува грешката на овие „заслепени“ феминистки да ја пронајде во нивното наводно превидување на Лакановата суптилна поделба на боромејските јазли на Символички, Имагинерен и Реален, што доведува и до превидување на разликата меѓу Символичкиот фалус и реалниот penis.

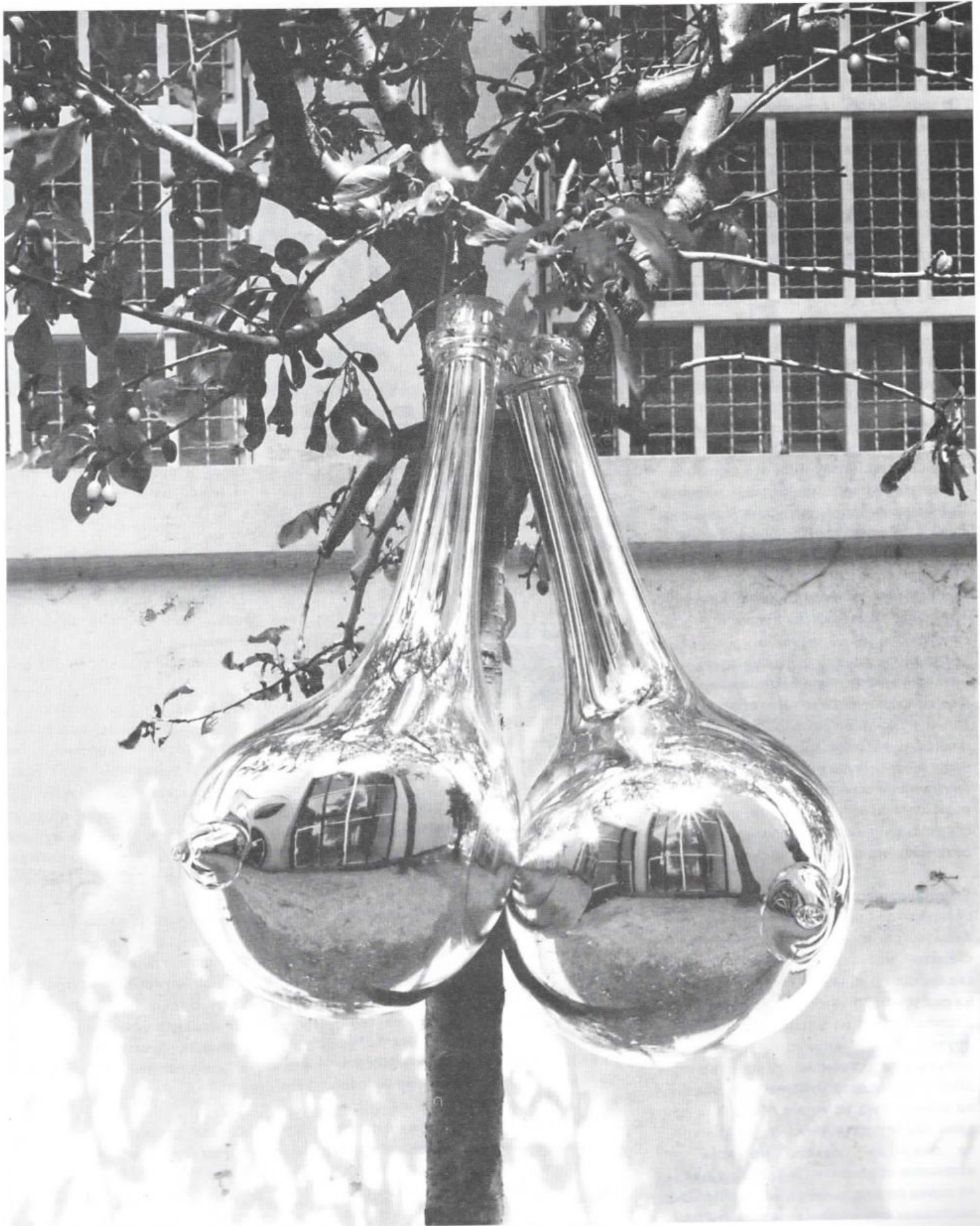
Сложеноста на полемиката околу важноста на пре-Едипалната фаза - „фазата на огледалото“, Едипалната фаза, Лакановиот проблем на „тело на парчиња“ што ја означува првобитната приврзаност на детето за фрагмент од телото на родителот, зазорноста што го зачувува архаизмот на пред-објектниот однос како насилство со кое телото било одделено од друго тело за да се оствари како такво, „монструозното женско“ и „женската гротескност“<sup>13</sup>, поливалентната половост на распрнатото женско уживање на Лис Иригари, „телото без органи“ со кое Делез и Гатари се спротиставуваат на психоаналитичката опседнатост од регресија, фантазми проекции, а не со позитивното континуирано себе-конструирање (настанување тело, настанување жена), сè се тоа концепти кои кураторот на овогоднешното Биенале ги зел предвид.

Најдиректното поврзување меѓу психоанализата и уметноста се случува во Надреализмот кога колку што надреалистите се ин-

спирирале од истражувањата на Фројд и Лакан, толку и психоаналитичарите ги проучувале надреалистичките метафори и претстави на соништата (најпознат таков пример е влијанието што Дали го извршил врз Лакан при пишувањето на неговата докторска теза за паранојата). Токму деловите на изложбата на Жан Клер „Куса историја на човековото тело (презентирана во Палатата Граси, Музејот Корер и Италијанскиот Павилјон) кои се однесуваат на тој период ги носат насловите „Ерос и телото на парчиња“ и „Надреализмот и конвулзивната убавина“.

Во овој дел посебно впечатливо поврзани со психоаналитичките проблеми се бронзените скулптури на Гастон Лашез („Апстрактни фигури“ (1930-34) и „Динамо мајка“ (1933), сликите на Виктор Браунер („Мала морфологија“ (1934), фотогра-





Марија Розен, Стаклени гради, 1995, овошно дрво, огледало - стакло, фото: Боб Геденвагер  
Maria Roosen, Glass Breasts, 1995, fruit tree, mirror and glass, photo: Bob Goedewasger



фиите на Ханс Белмер и неговата кукла со два пара нозе, „Дисторзиите“ на Андре Кертеш (фотографии од 1933 и 1976) како и цртежите на Пикасо.

Според Клер, психоанализата, која коинцидирала со најголемото научно откритие за изучување на човековото тело - пронаоѓањето на рентгенскиот апарат, почнала анатомијата да ја третира како несамостојна и лесно заобиколлива од психата заболена од хистеријата. Хистеријата создава дотогаш непознато тело што истовремено е манифестација на јазикот и говорот но и продуцира физички ефекти. Така за Фројд не е телото тоа што ги произведува проблемите на душата туку обратно, душата ги избегнува законите на анатомијата. Токму уметниците што се обидуваат да навлезат во невидливото поле на „несвесното“ почнале да експериментираат и со новите технолошки достигнувања: „Анатомии исечени на парчиња, фрагментирани и расклопени од новите фотографски техники, окултираните лабилни подвижни тела на кинематографските фантазмагории; филигрански транспарентните крајници на новата неинвазивна експлоататорска технологија, виртуелните тела на мултидимензионалните геометрии, дезинкарнираните тела на телекомуникациите, анархичните и тератолошки анатомии на хистеричното раѓање на крајниците и параестезијата беа неочекувани како и прекрасните и конфузни анатомии на сонитата“<sup>14</sup>. На оваа бескрајна пролиферација на можни тела се спротиставил само тоталитаризмот со повикот на „ладна титанска убавина“.

Уметниците продолжуваат да се интересираат за дисторзиите на телата и душите, разорените организми, претставите на „конвулзивна убавина-единствена убавина што му прилега на ова време“<sup>15</sup> Инсталацијата на Луиз Буржоа дури и во самиот наслов носи алузија на амбивалентноста и нарушената стабилност на телото: „Внатре и надвор“. Делото се состои од една ќелија во која е поставена дрвена скулптура-Женско тело: фигурата лежи на постела на која се испишани зборовите "je t'aime", а целата сцена се рефлектира во огледалата поставени одозгора на металните панела. На фигурата како да и се заканува



Луиз Буржоа, Внатре и надвор, 1995, инсталација, фото: Н.Вилиќ  
Louise Bourgeois, In and Out, 1995, installation, photo: N. Vilić

еден механизам кој потсетува на машина за шиене. Надвор од просторот на ќелијата поставена е една недефинирана полиестерска маса со облик што асоцира на внатрешни органи.

Траекториите по кои може да се тргне при интерпретацијата на ова комплексно дело се многубројни. Една сигурно може да биде онаа назначена од Лакановата теорија: субјектот кој за прв пат стекнува свест за границите на сопственото тело така што се препознава во некој објект надвор од себе, во својот одраз во огледалото.

Бидејќи оваа спекуларна слика за себе го покажува телото во извртена форма, таа ја претскажува улогата на телото како извор на заблуди и илузии. Трауматичното искуство на поделбениот момент меѓу јас и Другиот, амбивалентноста на абјектното, што не е ниту субјект ниту објект, ниту внатре ниту надвор, а постојано нè потсетува на желбата да се отфрли, да се поврати она што ги искушува стабилните граници на телото, како и „хистероскопската желба“ на Другиот да навлезе во физичките и психичките длабочини на несвесното, може да се прочитаат во ова дело. Непознатото тело на хистеријата од сонот и говорот на Жената<sup>16</sup> најдиректно ја поврзуваат оваа инсталација со психоаналитичките теории, меѓутоа критиката на Делез и Гатари на нивното претерано поврзување и преведување на сè

во фантазам и проекции остава простор и за поврзување на уметничката поетика на Буржоа со концептот за „тело без органи“.

Во фотографијата на Синди Шерман (бр. 225) самата авторка е фотографирана преоблечена во ренесансен костум и во позиција на Мадона. Претставата на ренесансна Мадона со разголената града од која тече млеко како да претставува илустрација на теоријата за првиот дел-објект за кој детето развива фантазматска приврзаност: тој може да биде дефиниран било позитивно било негативно, во зависност од дијалектиката на присуство и отсуство на мајката. Оттаму и детската агресивност и садизам (куклите на Белмер имаат слична конотација). Млекото, пак е една од оние течности кои истовремено привлекуваат и одбиваат.

Карневалескното, егземплифицирано со експлицитниот интерес за театарност и маскарада, оддалеку нè заведуваат со сјајот и шареноликоста, за одблизу да го остварат вистински саканиот ефект, соблазнувањето од лажноста на појавата.

*„Жената може да се шминка само ако се поништи, со шминкањето таа станува чиста појава на битие лишено од смисла“  
(Бодријар.)*







Suzana Milevska

HYSTEROSCOPY OR  
THE ANATOMY AS DESTINY

TENOR: JACQUES LACAN,<sup>1</sup> theoretician of psychoanalysis who, claiming to want to cleanse theoretical psychoanalysis of all distorted interpretations and bring it back to Freud's original doctrine, has in fact brought back seduction to the stage as an important principle. Yet aggressiveness is even more important for Lacan — he finds evidence of this as early as childhood, when the child breaks the doll, or in 'primitive societies', in the practice of tattooing and incision.

BARITONE: GILLES DELEUZE and FELIX GUATTARI, left-oriented philosophers, have combined Marxism, critical theory and psychoanalysis. In their works *Anti-Oedipus* and *A Thousand Plateaus*<sup>2</sup> they oppose Lacan's term 'body in pieces' and introduce, according to them, a newer, more adequate term — 'Body without Organs' (BwO). "The body without organs is an egg: it is crisscrossed with axes and thresholds, with latitudes and longitudes and geodetic lines, traversed by gradients marking the transitions and becomings, the destinations of the subject developing along these particular vectors. Nothing here is representative; rather, it is all life and lived experience: the actual, lived emotion of having breasts does not resemble breasts, it does not represent them, any more than a predestined zone in the egg resembles the organ that it is going to be stimulated to produce in itself."<sup>3</sup> The BwO lies in opposition not to organs but to organisms. It is not a fragmentary, castrated or incomplete body/organs without a body, but on the contrary, an organ without organism.<sup>4</sup>

BASS: JEAN BAUDRILLARD proclaims psychoanalysis dead as it has neglected seduction: Freud rejected the problem of seduction as non-essential when he started studying phantasms in 1897.<sup>5</sup>

SOPRANO: JULIA KRISTEVA, successor of Lacan and his theories on 'the body in pieces', aggressiveness and rejection as important moments during subjectivization. According to her, Freud did not devote sufficient attention to these problems nor to the problem of abjection which plays a crucial role in the establishment of our culture and identification of the subject.<sup>6</sup>

MEZZO-SOPRANO: LUCE IRIGAREY, feminist-oriented theoretician of psychoanalysis who, owing to her radical criticism of the patriarchal concept of the Symbolic Order was sacked from the Psychoanalysis Department of the University of Paris and thrown out of Lacan's seminar. She is known for her theory on the polyvalence of Woman's polysexuality ("The female sex is not one") and the interpretation of Plato's myth about the cave as the emergence of the Female Body.<sup>7</sup>

CONTRALTO: JANE GALLOP. She frequently wrote about the problem of misinterpretation of Lacan's Borromeian knots and the superficial identification of the Symbolic Phallus with the Real Penis. She studied in particular the confusion resulting from these terms in Luce Irigarey's and E.R. Sullivan's texts.

Towards the middle of the nineteenth century Joseph Recamier, a French doctor, first got

the idea of using a concave mirror as an instrument for the study of the yet mysterious inside of the female genitalia. For Luce Irigarey, this 'hysteroscopic desire' of men had positive effects as well:

(1) the discovery that female genitalia were something more than an absence, a vacuum or negative space as compared to the visible masculinity;

(2) the disruption of the speculative *mimesis* owing to the curved surface: the woman has always been in the position of anamorphosis, her form has been vague, less vague, less unified and less solid than the male one, closer to a fluid.

Psychoanalysis has always been oriented towards the study of depth, either of the body or of the soul: visceral logistics is in close correlation to the deeps in which the unconscious is hiding.<sup>8</sup> Hence art, which has been continuously obsessed by the representation of the body (with the exception of modernist attempts to achieve disanthropomorphization of the art medium), has often been the object of study by psychoanalysts.<sup>9</sup> The danger facing not only psychoanalysts but also art historians using this method has most often been an inaccurate identification of the object of study: the interpretation of the work of art is identified with the interpretation of the artist's personality.<sup>10</sup> There may be, but not necessarily, ties between the two, especially today when postmodernist techniques of quotation, conceptualization and ironic reinterpretation imply the artist's enormous detachment from the subject and narrative of his work.

This text will attempt to offer several possible interpretations of the works shown at the 46th Venice Biennale which, exploring the question of the representation of the female body, show in a different way that these artists are well-acquainted with psychoanalytic questions, which have certainly played a role in the choice of titles, media and treatment of the subject.

"There is always a body, if not an anatomic one, then an organic and erogenous, functional body whose aim, even in that scattered and metaphorical form, would be enjoyment and natural demonstration of desires. One must always choose between the two: either the body will be a mere metaphor in all that (but what about the sexual revolution and our entire culture which is turning into a culture of the body?) or with that talk of the body, that talk of the woman, we have irreversibly entered the realm of anatomic destiny, the anatomy as destiny."<sup>11</sup>

Freud's aphorism that "the anatomy is destiny" and Lacan's assertion that "the woman does not exist as such" have provoked a lot of critical reactions in the feminist psychoanalytic school which considers classical psychoanalysis chauvinistic because of the patriarchal 'Law of the Father'. There is a milder interpretational variant<sup>12</sup> which tries to locate the mistake of these "blinded" feminists in their alleged neglect of Lacan's subtle classification of the Borromeian knots into Symbolic, Imaginary and Real; this results in overlooking the difference between the Symbolic Phallus and the Real Penis.

The complexity of the dispute over the importance of the pre-Oedipal phase (or the 'mirror phase'), the Oedipal phase, Lacan's problem of the 'body in pieces' denoting the original attachment of the child to a fragment of the parent's body, the abjection which preserves the archaism of the pre-objective relationship as violence

separating the body from another body in order to create "the monstrous female" as such and "female grotesqueness",<sup>13</sup> the polyvalent sexuality of Luce Irigarey's scattered female enjoyment, "the body without organs" through which Deleuze and Guattari oppose the psychoanalytic preoccupation with regression and phantasm projections, and not with positive continuous self-construction (creation of a body, creation of a woman) — all these are concepts which the curator and director of the 1995 Biennale has taken into consideration.

The most direct connection between psychoanalysis and art was established at the time of surrealism when, just as the surrealists were inspired by Freud's and Lacan's studies, the psychoanalysts studied surrealist metaphors and images of dreams (the best known such example is the influence Dali had on Lacan in the writing of his doctoral dissertation on paranoia). It is precisely these sections of Jean Clair's exhibition *A Brief History of the Human Body* (shown in Palazzo Grassi, Museo Correr and the Italian Pavilion) which refer to this period that are entitled 'Eros and the Body in Pieces' and 'Surrealism and Convulsive Beauty'.

In this section, items which are impressively linked to psychoanalytic problems include the bronze sculptures by Gaston Lachaise ('Abstract Figures', 1930-34, and 'Dynamo Mother', 1933), Victor Brauner's paintings ('Petite morphologie', 1934), Hans Bellmer's photographs and his doll with two pairs of legs, 'Distortions' by André Kertész (photographs from 1933 and 1976), and also Picasso's drawings.

According to Clair, psychoanalysis, which coincided with the greatest scientific discovery in the study of the human body, the discovery of the X-ray, started treating anatomy as non-independent and easily bypassed by the psyche afflicted by hysteria. Hysteria created a yet unknown body which was simultaneously a manifestation of language and speech but also produced physical effects. Therefore, for Freud it was not the body which caused the problems of the soul but vice versa, the soul tried to avoid the laws of anatomy. Precisely those artists who tried to break into the invisible field of the 'unconscious' began experimenting with the new technological achievements: "The anatomies cut up in pieces, fragmented and disarranged of the new photographic techniques; the occulted labile fluctuating bodies of cinematographic phantasmagorias; the filigreed transparent limbs of the new non-invasive exploratory technology; the virtual bodies of multidimensional geometries; the disincarnate bodies of telecommunications, the anarchic or teratological anatomies of hysterics giving birth to limbs or paraesthesia where nothing was expected; and the marvellous, disconcerting anatomies of dreams."<sup>14</sup> Only totalitarianism, with its call upon "cold tetanic Beauty", opposed this infinite proliferation of possible bodies.

Artists continue to be interested in distortions of bodies and souls, disintegrating organisms, with representations of a "convulsive beauty" — the only beauty suited to our age.<sup>15</sup> Louise Bourgeois' installation contains an allusion to the ambivalence and disturbed balance of the body in the title itself: 'In and Out'. The work consists of a cell within which a wooden sculpture is set — a Female Body: the figure lies in a bed on which the words *je t'aime* are written, and the whole scene is reflected in the



mirrors placed above the metal slats. A mechanism, which is reminiscent of a sewing machine, seems to threaten the figure. Outside the space of the cell there is an undefined polyester mass in a form which arouses associations of internal organs.

The trajectories along which we can start in the interpretation of this complex work are numerous. One of them can certainly be that suggested by Lacan's theory: the subject which becomes aware for the first time of the limits of his own body so that he can recognize himself in an object outside himself, in his reflection in the mirror. Because this speculative picture shows the body in a distorted form, it predicts the role of the body as a source of misunderstanding and illusions. The traumatic experience of the dividing moment between oneself and the other person, the ambivalence of the abject, which is neither a subject nor an object, neither inside nor outside, constantly reminding us of the desire to reject, to restore what tempts the stable limits of the body, as well as the 'hysteroscopic desire' of the Other Person to delve into the physical and mental deeps of the unconscious — all these can be read in this work. The unknown body of hysteria from the Woman's<sup>16</sup> dream and speech most directly link this installation to psychoanalytic theories, but Deleuze's and Guattari's critique with their exaggerated interpretation of everything as phantasm and projection leaves room to connect Bourgeois' artistic poetics with the *body without organs* concept.

Cindy Sherman's photograph ('Untitled No. 225') portrays the artist herself dressed in a Renaissance costume and in the position of the Virgin. The image of a Renaissance Virgin with an uncovered breast from which milk is dripping seems to represent an illustration of the theory of the first object/part for which the child develops phantasmic attachment: it can be defined either positively or negatively, depending on the dialectics of the mother's presence or absence. Hence the childlike aggressiveness and sadism (Bellmer's dolls have a similar connotation). The milk is again one of those liquids which is simultaneously attractive and repulsive.

The elements of carnival exemplified by an explicit interest in theatricality and masquerade seduce us from a distance with their glamour and kaleidoscopic diversity, but on a closer look they achieve their intended effect — disgust with the falsity of outer appearance.

"The woman can put on her makeup only by annihilating herself; with her makeup she becomes the Pure Appearance of a being devoid of meaning." (Baudrillard)

The structure and size (about 2.5 metres) of the sculpture 'House of the Vetti' (1983) by Robert Morris, carried out in felt and moulded in the form of a vagina, points to links with mythical vulva (*bauba*) representations or reminds us of the etymological connection between the words *labia* and *labyrinth*.<sup>17</sup> Fear of one's mother's genitalia and the castration complex stem from the patriarchal myth about 'the monstrous female'. The numerous folds and creases simultaneously point to Deleuze's thesis about the baroque space which constantly opens and closes itself under folds of drapery which are not an ornament but a means for designating the infinity of space.<sup>18</sup> The reduction of all organs to one can again point to BwO.

Mona Hatoum's installation 'Corps étranger' (1994) invites us on a long journey into the dark-

ness of the interior of her body. Like Morris, she explores the labyrinths of the invisible (the video camera does this quite convincingly) within her interior as if it was there that the secret of life lay, as Gustave Courbet believed when he painted his 'Origin of the World', a painting which had shocked the public for years.<sup>19</sup>

Jeanne Dunning, on the other hand, makes an experiment with the power of photographic seduction and simulation — she photographs plants (similar to those in Georgia O'Keeffe's paintings) and objects which create ambiguity and confusion in the observer's mind. The similarity of these forms to Female Genitalia pose the question about the perforation of meaning, about the superficial abyss of the appearance itself.

The female body is beyond any mimesis for the Dutch artist Maria Roosen as well, who utilizes the anamorphosis of the mirror by moulding mirrors in the shape of female breasts, implying an asymmetry of 'female mirrors': "the female is precisely what cannot be reflected in male mirrors".<sup>20</sup> The distorted image of the reflected body emphasizes even more the paradox that the woman cannot see the designation of her femininity. The other artist presented in the Dutch pavilion, Marijke van Warmerdam, also treats the female body with a detached approach, treating the problem of the 'age of the woman'.<sup>21</sup> Warmerdam chooses the *in loop* technique — a recorded fragment which is constantly repeated. A girl starts running and stands on her hands (a typical macho figure), while her skirt falls down and reveals her legs: this seems to refute the idea of progress. This seems to reveal "not a desire to know, to possess and be satisfied, but a desire for the irrepressible desire itself, with no culmination or outcome."<sup>22</sup>

The truth and beauty of the female body ('Calco della Venere di Milo', as Vettor Pisani wittily entitled his work) seems to be neutralized in the dance of veils:

"In the dance of veils the body is literally neutralized 'as such' and a space for seduction opens up. It is here that seduction comes into play and not when the veil is removed in the name of some desire or truth."<sup>23</sup>

Unlike the fully draped women and photographed by Gaëtan Gatian Clérambault (1918-34) or the Algerian women with or without veils in Marc Garanger's photographs (1960), the nylon veils of Mary Carlson (1990) show no confidence that by removing veils we can come to the truth and reveal anything other than the empty idea of meaning.

#### NOTES

\* This classification into male and female voices is an allusion to Freud's formulation "the anatomy is destiny" and to the fact that the pitch and strength of voice is determined by differences in the width and length of vocal cords in male and female opera singers. An exception to this rule is the emergence of the contralto in the castrati of the 18th century who retained their original child's register after castration. See. V. Cvejić, N., *Savremeni belkanto* (Modern Belcanto), Univerzitet umetnosti, Belgrade, 1980).

1. Lacan, J., *Écrits, A Selection*, Routledge, London, 1992, p. 11.
2. Deleuze, G., Guattari, F., 'A Thousand Plateaus', *Capitalism and Schizophrenia*, Ath-

lone Press, London, 1988, p. 152.

3. Deleuze, G., Guattari, F., 'Anti-Oedipus', *Capitalism and Schizophrenia*, Athlone Press, London, 1984.
4. Deleuze, G., Guattari, F., 'A Thousand Plateaus', *op. cit.*, p. 152.
5. Bodrijar, Ž., *O Zavođenju* (Baudrillard, J., *On Seduction*), Gligorije Božović, Priština, 1994, p. 60.
6. Grosz, E.A., 'Language and Limits of the Body, Kristeva and Abjection'. In: *Future Fall, Excursions into Post-Modernity*. Ed. E.A. Grosz, Power Institute of Fine Arts, University of Sydney and Future Fall, 1986.
7. Jay, M., 'The Down-Cast Eyes', *The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1994, p. 531.
8. *Ibid.*, p. 534.
9. Dežur, K., *Telo između biologije i psihoanalize* (Dejour, C., *The Body between Biology and Psychoanalysis*), Izdavačka knjižarnica U. Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990.
10. Kaspit, D., Frančesko Klemente (Cuspit, D., Francesco Clemente), *Golemoto staklo* No. 2, Skopje, 1995.
11. Bodrijar, Ž., *op. cit.*, p. 14.
12. Galop, D., 'Čitanje falusa' (Gallop, D., *Reading Lacan*), *Treći program* No. 70, 1988.
13. Taylor, S., 'The Phobic Object-Abjection in Contemporary Art'. In: *Abject Art — Repulsion and Desire in American Art*, New York, Whitney Museum of American Art, 1993, pp. 61-63.
14. Clair, J., 'Impossible Anatomy 1895-1995'. In: *Identity and Alterity 1895/1995* (catalogue), La Biennale di Venezia, Marsilio, 1995, p. xxxi.
15. *Ibid.*, p. XXVIII.
16. Bodrijar, Ž., *op. cit.*, p. 61.
17. Devereux, G., *Bauba Mitska Vulva* (*Bauba Mythical Vulva*), August Cesarec, Zagreb, 1990; Jay, M., *op. cit.*, p. 530.
18. Deleuze, G., *The Fold — Leibniz and the Baroque*, Athlone Press, London, 1993.
19. Jay, M., *op. cit.*, p. 530. According to Jay, this painting was Lacan's personal property and he covered it to prevent it disturbing his concentration.
20. Bangma, A., 'Three Women (are better than one)'. In: *Dumas Roosen, van Warmerdam* (catalogue), Witte de With, p. 77.
21. Kristeva, J., *Žensko vreme* (The Age of the Woman), Gledišta 1-2, 1990, pp. 17-38.
22. Bangma, A., *op. cit.*, p. 78.
23. Bodrijar, Ž., *op. cit.*, p. 46.

Translated by Filip Korženski



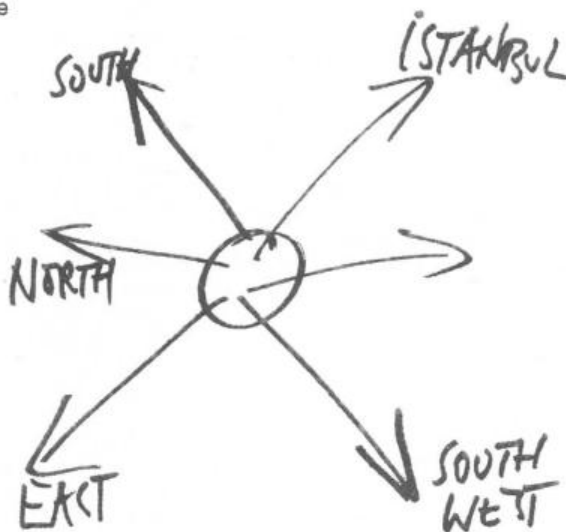
# ORIENTATION, THE VISION OF ART IN A PARADOXICAL WORLD

Размислувања околу 4. Интернационално биенале во Истанбул

Валентино Димитровски

Состојба на замирање на Јазикот на уметноста. Постмодернистичката инсценирација на поместување, иронизирање, двојно или полиморфно исчитување и впишување во јазичната материја на уметничките и текстуалните дискурси на минатото, егзистираше како своевидна основа и минимум заеднички имени-тел. Така, извесни движења во 80-те можеа да се препознаат како своевиден образец и сензибилитет што, барем извесно време, беше определба на нивните носители - иако недвосмислено отсутствуваше доминантна насока. Во уметноста од последните години, граматичките правила на формалниот јазик исчезнаа во незапирливата ентропија на поединечните дикции. Разградбата на структуралните соодноси и во поединечните авторски ангажмани честопати оди до таму што ентропијата предизвикува внатрешни „катаклизми“ - преломи, форсирајќи непознајливи и некорелативни со претходните - мутации.

Уметноста на 80-те повторно се соочи со својот Јазик по неоавангардната, концептуалната, „68“-ашката трансформација. Но постмодернизмот не можеше да го подразбере Јазикот наивно, ниту во смисла дека е обично преносно средство, ниту пак како еманација на некаква јазичка смисла со онтолошка носивост. Затоа што се работи за систем на разлики и на мноштво кодирања и впишувања. Соочувајќи се со него, и со семиотичката природа на културните феномени, се сфати дека од Јазикот нема излез, барем од неговите јазични игри. Затоа и онаа вавилонска распојасаност со неговите модели,



образци и безброј стари и нови дијалекти. Но парадоксално, сепак се случи излез од Јазикот. Не како авангардистичка критика или деструкција на неговата природа, или пак како трансформативна социјална симбиоза. Јазикот замре на маргините на сопствената природа - на исказот. Исказот ја презеде сега улогата на „носач“. „Говорот“, со своите безброј идиолекти, идиосинкразии, афазии, жаргони, сега е место на кое се создава, се „креира“ она што беше Уметност. Не дека се замрени сите аспекти на Јазикот: нешто како структура постои, но без доволна синтактичка, идиоматска или семантичка конвенционалност и унифицираност. Отсуството на форма, на унифициран материјал, на силно референтно мотивирање, на барем минимална групна припадност ја сигнализира подземната деструкција: смртта на Јазикот и талкање по неговите говорни остатоци насукани, без ориентир и подлога, на спрудовите на сеприсутната комуникациска и информатичка тотализација. Сведени на индивидуалната физиогномија и дикција, денешните остварувања подразбираат некаква заедничност единство во практикувањето на говорниот модел на искажувањето.

Феноменот на референциелноста, од своја страна, овозможува согледување на актуелната уметничка сцена што ја разликува од нејзините претходници во XX век. Сите глобални движења во XX век поседуваа извесна епохално сообразна референтна матрица со парадигматски карактер. Во модернизмот се реферира на некаква онтолошка трансформација



за која што уметноста треба да послужи како повластен медиум, а очекуваната промена на стварноста ( и уметноста) се „остварува“ како темелна желба и копнеж на модернистичкиот *Novum*. "Конкретната" уметност ( и стварност) на Мондријан и „беспредметната“ уметност ( и стварност) на Малевич, во таа смисла, имаат парадигматско значење. Доцномодернистичките неоавангардни искуства својот референтен хоризонт го имаат во запрашаноста околу етаблираната социо-културна и симболичка структурација; во „еротизирање“ на социјалниот ангажман; во потрага по екстатичко случување ("ereignis"); во темелното разликување на системот на уметноста или во ставање во средиштето - анализата на конститутивните термини на јазикот на уметноста како феномен. Постмодернистичката мноштвеност на неоизмите од 80-те реферира на текстуалната природа на уметноста.

Ситуацијата со референтноста како да се смирува во последните години. Уметноста денес не може да посочи некаков парадигматски модел на референција, ниту во поглед на општественото милје или социјалните практики, ниту во поглед на сопствениот ангажман и природа. Отсуството на јаки металингвистички импулси, на било каков „источник“, ориентир, отсуството на минимално заеднички експресивен модел, го снижува комуникативниот и значенскиот набој на уметничкиот исказ. Исказот е сочинет од минимум референтно посочување, а максимум предметна и просторна објективизација. Тоа не значи негово замирање, напротив, негова редувантност, преобилност. Снижена е само високопарната референтна артикулација во тотална ентропија и инфинитезималност на уметничкото искуство.

Ако за актуелната уметност ја употребивме метафората на говорот, наспроти Јазикот, следствено се надоврзува уште една игра на подвојување: израз-исказ. Изразот го исчитуваме и во најистурените модернистички појави. Неговата кондензација се должи на феноменолошката слоевитост на формалната градба. Тој е внатрешен агенс што ги раздвижува елементарните соодноси на формата која што е нема, инертна.

Правољуб Иванов, Територија,  
детал, 1995  
Pravoljub Ivanov, Territory,  
detail, 1995







Аниш Капур, 1000 имиња, 1979-80  
Anish Kapoor, 1000 Names, 1979-80

Дури и најрадикалниот обид за бришење на експресивната матрица преку деструкција на онтолошкиот статус на уметноста - енформелот, сликарството на материјата на пр. - во себе содржеше, сепак, извесно експресивно соочување со негативното. Неоавангардните состојби во доцниот модернизам ја најавија разградбата на изразот. Појавената десублимација во културните и егзистенцијалните сфери каде субјектот или неговото место доживува трансформација кон кодирана контингенција, кога се распознава како површински или виртуелен набор на сеприсутната текстуалност, го разликува упориштето на автономните субјективни значенски матрици. Постмодернистичката дискурзивност радикално ги контаминира трансценденталните и интроактивните нивоа и претпоставки на изразот во мрежата на исказната непрегледност на текстуалниот универзум. Актуелната уметничка практика, надоврзувајќи се на искуствата на 80-те, недвосмислено ја преферира исказната дикција. Означителското померување, вибрирање, супституција на значењето и напуш-

тање на еднозначното и темелно кодирање, ја утврдива исказната матрица на уметноста денес. Сведоци сме на ирониски исчитувања, подвојувања. Се нудат егзистенцијални, технолошки, информатиски концептуализации. Се нижат метафорички приближувања по пат на словити игри на сличности, или пак метонимиски надоврзувања, контаминации на феномените. Се користат импулси од реториката на мистичната сценичност и ауратичност, а мноштвото искази се затвараат во синтагмите на индивидуалната митопоетичност. Исказот ја снижува својата високопарност и реторичност и се сведува на инфинитизималните величини и криптограми на персоналните идиосинкразии и идиолекти. Главно, и најчесто, на дело се разновидни концептуални кондензации или наративни модуси што подразбираат временска, просторна или ментална процесуалност. Различните контекстуализации ги форсираат „тихите стратегии“ и „кусите приказни што немаат своја историска мисија. Токму ова отсуство, како и недостигот на Ориентир, можеше да биде проверено на

овогодишното Интернационално Биенале во Истанбул.

\*\*\*

"Концептот" на ова Биенале парадигматски е вграден во амблемот, пригодно нацртан од селекторот на оваа манифестација - Рене Блок. Исчитувањето на Артур Данто ( во есејот во каталогот) ја следи амблематичноста на Блоквиот цртеж. Схематизирианиот компас е со центар што е никаде, а координантите правци се тотално померени, дезориентирани. Истанбул е само еден од можните правци. Практиката на ова Биенале се концентрира во апсурдноста на идејата за центар во денешниот свет. Парадигмите на компас (ориентир), топос, правец ја загубиле својата втемелувачка сигнификантност во „визијата на уметноста во еден парадоксален свет". Иако амблемот на Блок може да се сфати и како метаисказ што најавува и пропишува некаква општа состојба, отсуството на нормативно-доказна постапка ја снижува можната априорност до гест на соочување, согледува-





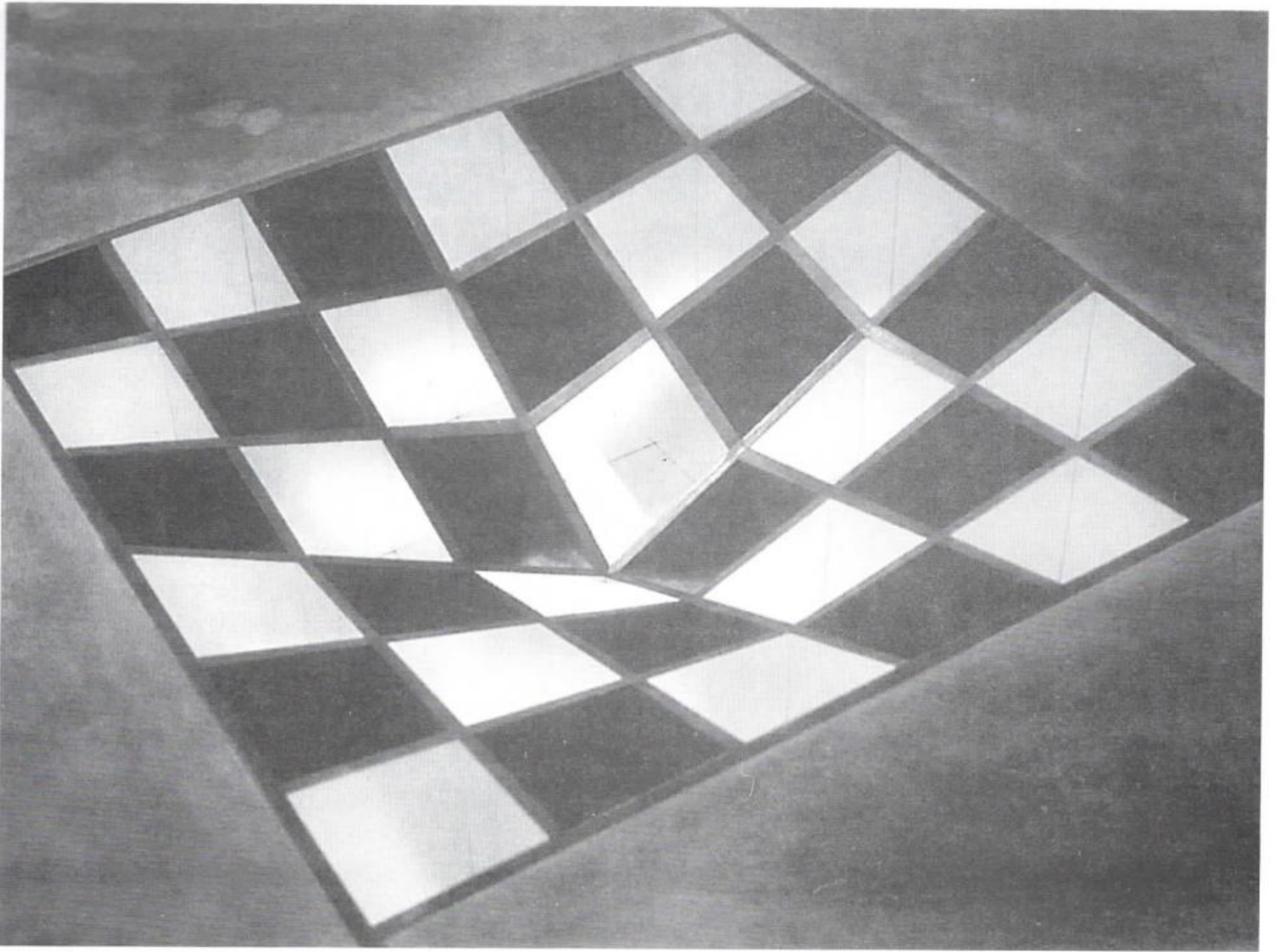
Жанета Вангели, Документарен филм за Владимир Антонов, 1995  
Žaneta Vangeli, A Documentary Film About Vladimir Antonov, 1995

ње. Така, Orient/ation ги следи неговите очекувања за дијалог вон од моделот центар - периферија и без пропозиционално насочување, а единствено согласно на местото, јазикот, идентитетот на актерите. Местото каде се нуди тој дијалог е фасцинантниот Истанбул. Уште еден парадоксален топос. Место каде се лоцирани повеќе темелни цивилизациски ориентири, место каде што виртуелно се граничат „Исток“ и „Запад“, но едновременно и место каде мултикултурниот melting pot ги брише границите и смислата на таквата поделба. Впрочем, во турскиот јазик зборовите Исток и Запад немаат метафорично значење, туку означуваат само правци.

Разбирајќи го Orient/ation како динамичен концепт, Рене Блок својата визија за уметноста денес ќе ја поткрепи со многу уметници што парадоксално го доживуваат овој дезориентиран свет (не мал број од нив доаѓаат од интернационалната дијаспора). Моделот на нивното учество не е национална партиципација, туку селективно спроведена авторска работилница. Просторите каде се одвива Биеналето, со својата споменична монументалност, се нудат како дополнителна провокација во оногбичаениот амбиент (Јерабатан цистерна и црквата Св. Ирена, двете од триумфалниот период на рановизантиската уметност и поранешната царинарница Антрепо). Некои автори директно

партиципираа во спојот меѓу личните визији и понудените амбиенти - Марина Абрамовиќ, на пример, на трагата на сопствените истражувања на менталниот универзум и неговите упоришни точки на опстојување, во инсталацијата *Becoming Visible* (на седум монитори се прикажуваат седум видео записи во кои змија ја обвиткува главата на авторката) соочувањето со хтоничноста мошне софистицирано го надоврзува со фасцинантноста на просторот на Јерабатан цистерната каде што е поставена, а во чија непосредна близина два столба од градбата за постамент имаат превртена глава од Медуза. Ерса Ерсен од Турција, инсталирајќи мноштво керамички садови за течност на кои се сит-





Ширази Ушијари, Вртење околу центарот, 1993  
 Shirazeh Houshiary, Turning around the Centre, 1993

нирани места од нејзината земја, ја компарира словитата географска парадигма со амбиентот на цистерната во која доминираат непрегледниот фриз на столбови, како некаква „картографија“ на подземјето, и елементот на водата. Иља Кабаков ја презентира откриената изоморфија на личниот декоративен запис и мозаичната декорација од подот на Св. Ирена како мистична трансисториска коинциденција. Инсталацијата на Јанис Кунелис испуштена од центарот на куполата на Св. Ирена како синџир од „алки“, „талози“ ја сугерира вредносната кондензација во историскиот простор. Можеби највпечатлива, во оваа смисла, е лумино-просторната изведба на Горан Петерцол од Хрватска, чија светлосна проекција од три извори на три соседни микро простори од западната галерија на Св. Ире-

на, зачнува софистицирана игра на осветленото и сенката, на етеричното просјајување и мистичното затемнување. Символиката на светлината, осветлувањето од индивидуалниот исказ, инфра - сензорно се калемат во внатрешниот пластичен хабитус на „светиот простор“ - Св. Ирена. На многубројните аспекти од социјалниот (но со сета егзистенцијална словитост, а не актуелна појавност) и на социо-културниот (но по дифузната хоризонтала на дисперзивните јазични игри) универзум реферираат мноштво луцидни, реторички, парадоксални искази, микрологији, неподатни за еднозначна класификација. Една мала поставка со својствени материјали и исказни образци на Бојс не потсети на мистеријата на „пластичниот“ и социјалниот дијалог на магот на неоавангардниот сензибилитет. Токму неговиот Fluxus-исказ

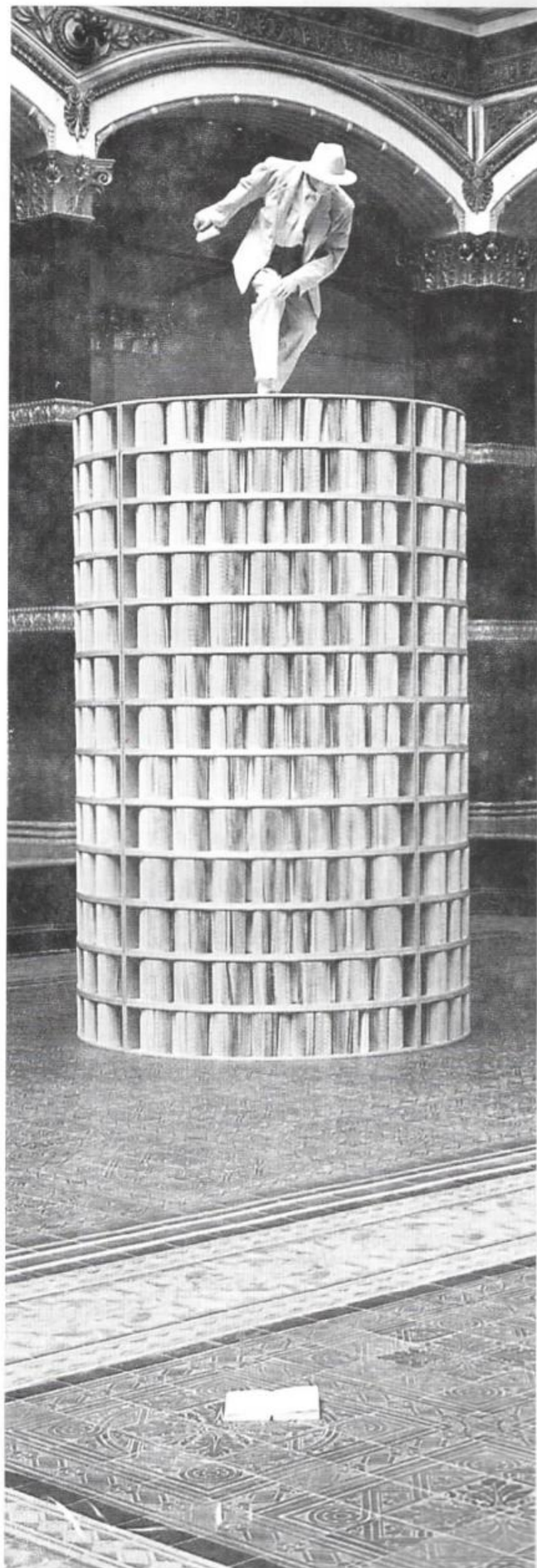
не соочи со контекстуалната и референцијалната инаквост на актуелната сцена. А во оваа проширена сцена можеме да прочитаеме мноштво искази: Селим Бирсел, Монтиен Бонма, Софи Кале, Дук Хјун, Марија Еисхорн, Мохамед Ел Баз, Еуроартист, Јусуф Хаџифејсовиќ, Алфредо Жар, Розмари Трокел, Вилијам Кентриџ, Комар и Меламид, Светлана Копистјанска, Јарослав Козловски, Правдољуб Иванов, Недко Солаков и многу други.

Дикцијата на десублимираната свест, но како реторика на исказот, е впишана во веќе посочената инсталација на Марина Абрамовиќ, во „Периферниот човек“ на Зви Голдстајн, во дадаистичката иронија на видеото „Work“ на Брус Науман, во виртуелниот „Портрет на Владимир Антонов“ од Жанета Вангели. „Сакралната“ стилизација на фор-



мите-објекти во хипер модернистички манир и со „ориентална“ вокација е впишана во изведбите на натурализираните англичани Аниш Капур и Ширази Ушијари. А инсталацијата-објект на Рејчел Вајтред (Англија), впишува вокација од сопствената традиција. Повеќе ликовни, пиктурални концепти ја следат индивидуалната лексика на веќе осведочените автори Пер Киркеби, Марија Ласниг, Сигмар Полке. И уште многу впишувања и игри со местото на Објектот, сликовното, просторното, иконичното...

Бескрајноста на парадигмите (уметничките - зарем не?) во овој дезилузиониран свет на општата нивелација, навистина делува парадоксално. Посочените се лично избрани, со убедување дека не се ниту од далеку исцрпени. Не треба да се потенцира дека е можно друго и поинакво исчитување. Тоа се должи, но тоа е и влог, на парадоксалноста на денешниот свет, но и на самата уметничка продукција, а на крајот и на позицијата на која што се наоѓа „обесхрабениот набљудувач“.



Светлана Копистијански,  
Библиотека, 1992  
Svetlana Kopystianski,  
The Library, 1992



АВТОРСКИ СТРАНИЦИ

Душан Перчинков,

Тест за светлоотпорност на боите,  
1992 (графичка мапа)

IT WAS :

YELLOW

BLUE

GREEN

RED

VIOLET



AUTHOR'S PAGES

Dušan Perčinkov,

TEST FOR THE LIGHT RESISTANCE OF COLOURS,  
1992 (GRAPHIC PORTFOLIO)



*situation - 1*



*Jan. - 1956*



*situation - 2*



*Jan. - 1987*

*situation - 3*



*Jan. - 1988*



*situation - 4*



*Jan. - 1989*

*situation - 5*



*Jan. - 1990*



situation - 6



Jan. - 1991

## "ДРУГИОТ ГОВОР" НА ИСКРА ДИМИТРОВА

Лилјана НЕДЕЛКОВСКА

Во расеаниот поглед на постмодерната во кој се вкрстуваат различни Места, Отстојаи, Сеќавања, Желби...еден од можните начини да се Биде, да се Биде во јазикот, е да се „стане жена“ (devenir femme)<sup>1</sup>. За Делез да се „стане жена“ значи да се „стане (нешто) друго“. Тоа, „другото“, означено со своето „бегство“, со напуштањето на Законот и Нормата, говори со јазикот на предавството. И токму тука, во самиот чин на предавството, Делез го наоѓа изворот, причината на пишувањето (создавањето). Или: „Да се биде предавник на сопственото царство, да се биде предавник на сопствениот пол, на сопствената класа, сопственото мнозинство-каква друга причина за пишувањето уште би можело да има?...“<sup>2</sup> Принципот на женското, другото, различното-маргинализиран, потискуван-сега метафорички ја објавува кризата на традиционалните вредности. Да се „стане жена“, да се „стане (нешто) друго“ значи да се живеат разликите, да се негуваат отстапките, значи напуштање на големата сцена на втемелувачката, силната мисла... Значи да се пишува сопствената разлика во пропустливото ткиво на свеста.

Под метафоричкиот импулс на женскиот принцип како другост, како „линија на бегство“ се артикулира и една нечујна, мирна сила на партикуларно концептуализирана потрага по „друго“

писмо, „друг“ јазик кој сака во „белите простори“ на машкиот говор да ја впише сопствената разлика. Тоа е женското писмо. Тоа е едно поинакво чувствување, поинакво гледање. Тоа е интуитивно понирање во длабочините на битието. Тоа е едно сензитивно, топло впивање на животот, на неговата пулсирачка енергија, но и негово одбивање, затварање во „внатрешните одаи“ на фантазијата. Тоа е „впишување на женскоста во текстот: тоа е писмо на разлика“.

Иако женското писмо не се одликува со јасно одредена структура, со некоја

специфично женска артикулација на говорот, парадигматична во својата издвоеност (социо-културолошка, на пример, што и го оправдува укажувањето на Јулија Кристева дека пишувањето не ја познава разликата на полот: „...пишувањето го превидува полот и разликата меѓу половите ја префрлува во притаеноста на јазикот и значењето (нужно идеолошки и историски)...“<sup>3</sup>), сепак не може во потполност да се пренебрегне неговата флуидна, транспарентна издвоеност изразена низ една чувствителна, притаена, треперлива разлика. Оттаму и за Јулија Кристева разликата не е сосема поништена.



Искра Димитрова, Олтар-отвор, мултимедијален проект 1995, детал, слајд: Бобан Гуркић  
Iskra Dimitrova, Altar-Opening, multimedia project, 1995, detail, slide: Boban Gurić



Според неа присутни се некои стилски и тематски особености врз основа на кои може да се зборува за специфичниот однос на жените спрема пишувањето (создавањето).

\*\*\*

Имајќи го во предвид досегашното творештво на Искра Димитрова, нејзината префинета чувствителност и сензибилитет во тематизирањето на симболичката напнатост на „женскиот елемент“, сама по себе се наметна врска со женското писмо. За Искра Димитрова јазикот на симболите е место на кое таа „спокојно“ ги гради и обликува „внатрешните одаи“ на својата фантазија. Како „подлога“, ехемплар и служи структурата на митските, архетипските претстави со кои, преку фигурата на „анима“ (женскиот принцип), ги доведува до говор, ги артикулира „потиснатите места“ на бараниот идентитет. Митот како симболичен поредок во кој веќе е воспоставен универзалниот модел на светот служи како сцена на која се поставува ликот на „анима“. Претставен онака како што тој веќе е ре-презентиран, Искра Димитрова, всушност, ја потенцира двојноста на неговата отсуство. Се работи за една двосмислена игра на присутното/отсутното: секогаш кога се повикува ликот на „анима“, во неговата ре-презентативна форма, прозборува и желбата за ослободување од имагинарните идентификации во кои овој лик се „отуѓил“, станал само конвенционална форма на симболичка размена. Но, истовремено, се сака преку арбитрарната димензија на ре-презентираној лик да се дојде до полното значење, до смислата, до изворот на она што раѓа и создава, но и што уништува и се распаѓа, до вистинскиот лик на „анима“. И во едниот и во другиот случај, означувачката функција на „анима“ го наоѓа само „празното место“, местото на желбата.

Играта на присутното/отсутното е потенцирана со силната семантизација на означителот, со неговите изразни модификации и преместувања што се случуваат на повеќе нивоа на делото: од употребениот „материјал“ (волна, брашно, тесто, огин-нивната форма, тактиленост, топлина, светлосно зрачење, мирис, ритам), преку просторната амбиентализација и звучниот елемент



Искра Димитрова, Олтар - отвор, 1995, детаљ, слайд; Румен Камилов (со љубезност на SCCA, Скопје)  
Iskra Dimitrova, Altar-Opening, detail, slide. Rumen Kamilov (courtesy SCCA, Skopje)

како временски проток, сè до телесната присутност, до самоозначувачката функција на сопственото тело како гест, обред, ритуал. Оттаму во делото на Искра Димитрова комуникацијата не се одвива само преку изразните можности на формата, туку таа се случува веќе на нивото на означителот, или со други зборови, сè во делото станува знак: и материјалот, формата, текстурата, мирисот, топлината, звукот, гестот, телото... Се врши своевидно неутрализирање на означеното, на референцијалното (или како што тоа Јулија Кристева го нарекува „денеутрализаци-

ја на сигнификантот“) во корист на силната семантизација на изразот. Комплексноста на јазичките поместувања со кои Искра Димитрова се изразува-мултимедијална постапка која го подразбира екстензивното поле на ликовно дејствување (инсталација, перформанс, видео...) ја овозможува оваа силна семантизација на изразот.

\*\*\*

Изведбите на Искра Димитрова се одликуваат со двоен аспект: просторно-материјално инсценирање во одреден амбиент и временско одвивање. И двата овие аспекта во себе ја подразбираат идејата за просторот како место на посветеност и иницијација, идеја што лежи во позадината на повеќето дела настанати во периодот од 1991 до 1995, од **Сарансака до Олтарот**. Тоа е еден внатрешен, длабоко медитативен простор, простор метафора во кој се спојуваат единственоста на присуството и расеаноста на местото, еден вид не-втемелен простор, но простор кој што сепак во себе ја содржи потенцијалноста на своето сопствено создавање.

Амбиенталната конкретизација на овој простор се врши на неколку нивоа со што се отвара едно широко поле на знаковни превирања: преку кондензирањето, херметичко семантизирање во една конципирана обредна сцена; перформативното присуство во ритуалната процесија што се одвива во заокружениот

и посветен простор наспроти темнината на околниот „не-простор“; структурираната знаковност со силен набој на женскиот принцип (ромб, оган, волна, леб, кука); потенцираната контрастност на елементите (вода-оган, земја-оган, леб-оган); екстатичката, мистичка исполненост наспроти немата надворешност, празнотија; внатрешната, „материјална“, неартифицијална светлина и топлина што проникнува од амбиенталното, значенското средиште. Сите овие аспекти на делото се раздвижени, анимирани во временското одвивање што ја подразбира процесуалноста на обред-



ната практика. Изведбите се врмени во сопствениот исказ чија темпорална артикулација просјајува од длабинската природа на практикуваниот јазик. Фокусирањето на примарните аспекти на постоењето во некаква света, тајнствена и мистичка инсценација како и форсирањето на мито-поетските аспекти на јазикот што во една дијахроничка оска се нижат, се ткаат како наталожени, посветени искуства, нужно го одредуваат временскиот ентитет. Реториката на светото искуство поседува висока семантичка вжештеност и нужно замирање. Подразбира отпочнување, просветлено и мигновено постоење и докрајчување.

\*\*\*

Во „Олтарот-отвор“ што Искра Димитрова го изгради во напуштениот простор на Чифте Амамот (1995) ликот на „анима“ проговори од местото на својата потиснатост, отсуство. Наместо силни контрасти, наместо игра на разлики што би го овозможила пробивот на другото, сензуалното, сега на дело е еден повлечен, аскетски говор. Говор кој согорува во себе си, кој во својата притаеност повеќе навестува отколку што кажува. Говор што се раѓа од тишината на светиот простор заштитен со ритуалната немоност на „весталките“. Чувајќи го светиот огин, неговото тлење и топлина во „просторот-утроба“ изграден од долги стракови волна, тие со својата предаденост го затворија овој простор во неговата недопирлива внатрешност. Означен со бегството, со негацијата на флуидната „вознемиреност на телото“, вткаена во меката и топла волна, овој простор зрачи со внатрешниот жар, внатрешната топлина на својата посветеност. А во таа интериорна, самореференцијална посветеност женскиот елемент не можејќи (или не сакајќи) да се види во својата надворешна, етаблирана идентификација, се заветува на немоност и тишина.

1. Rada Iveković, *Primijenjena filozofija i pozivanje drugoga, Filozofska istraživanja* 16, Zagreb, 1986, str.103-116
2. Gilles Deleuze, *Postajanje - ženom?*, Republika 11-12, Zagreb, 1983, str.146
3. *Razgovor s Juliom Kristevom*, Republika 11-12, Zagreb, 1983, str.44-49

#### INTERPRETATIONS

Liljana Nedelkovska

#### ISKRA DIMITROVA'S OTHER SPEECH

In the scattered gaze of postmodernism where different Places, Reflections, Remembrances, Desires... cross each other, one of the possible ways to Be, to Be within language, is to "become a woman" (*devenir femme*).<sup>1</sup> "To become a woman" for Deleuze means to "be [something] other". That, "the other", characterized by "escape", by abandonment of Law and Norm, speaks with the language of treason. And it is precisely here, in the very act of treason, that Deleuze finds the source, the reason of writing (creation). Or "to be a traitor to one's own realm, to be a traitor to one's own sex, to one's own class, to one's own majority — what other reasons could there be...?"<sup>2</sup> The principle of the female, the other, the different — marginalized, repressed — has now metaphorically announced the crisis of traditional values. To "become a woman", to "become [something] other", means to live out differences, to cherish compromise, it means abandonment of the great stage of the founding and powerful thought... It means to inscribe one's own differences in the permeable texture of consciousness.

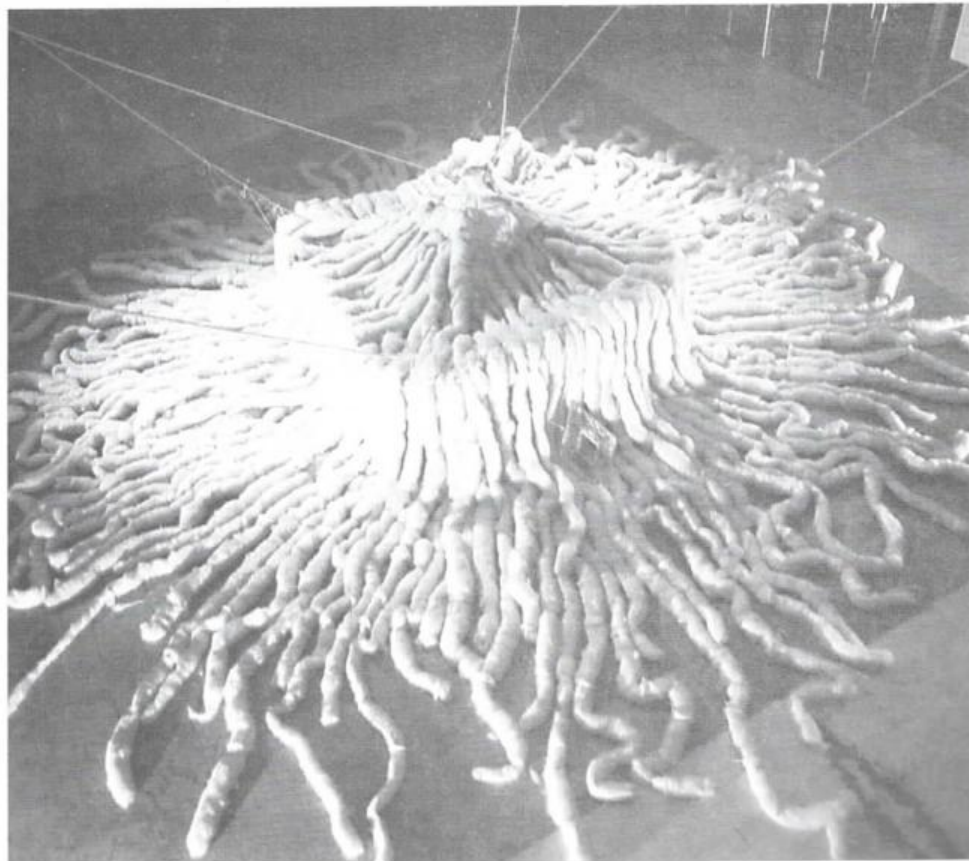
Under the metaphorical impulse of the female principle as otherness, as a "line of escape", a silent, peaceful thought is being articulated as a particular and conceptualized search for "another" script, for "another" language, desiring to inscribe its difference in the "white

spaces" of male speech. It is the female script. It is a different feeling, a different insight. It is an intuitive delving into the depths of being. It is a sensitive, warm absorption of life and of its pulsating energy, but also its rejection and confinement into the "internal rooms" of imagination. It is "inscribing femininity into the text: it is a script of difference".

Even though the female script is not characterized by a clearly defined structure, by a uniquely female articulation of speech — paradigmatic in its individuality [for instance, socio-cultural, which justifies Julia Kristeva's remark that writing does not acknowledge sex differences: "writing overlooks sexes and includes differences between sexes among the mysteries of language and meaning (necessarily ideological and historical)..."],<sup>3</sup> one cannot fully disregard its fluid, transparent individuality expressed through a sensitive, restrained and trembling difference. Hence differences for Julia Kristeva are not completely neutralized. According to her, there are some stylistic and thematic characteristics on the basis of which we can speak about a singular relation of women to writing (creation).

\*\*\*

Bearing in mind Iskra Dimitrova's work to date, her refined feeling and sensibility, and the symbolic tension of the "female element" in the choice of subjects, the connection with the female script arises by itself. As far as Iskra Dimitrova is concerned, the language of symbols is a place where she "calmly" builds and moulds the "internal rooms" of her imagination. As a



Искра Димитрова, Бакарен котел раѓање превривање леб гради, 1994, детаљ.  
Iskra Dimitrova, Brazen bowl birth brewing bread breast, 1994, detail



"basis" and example she uses the structure of mythical, archetypal representations with the help of which, through the figure of "anima" (the female principle), she produces speech, articulating the "repressed places" of the sought identity. The myth as symbolic order where the universal model of the world is already established serves as a stage on which the character of the "anima" is placed. Represented in the way it is already *re-presented*, Iskra Dimitrova in fact emphasizes the double state of its absence. It is a dubious playing of the present/absent: every time the "anima" character in its re-representation form is called upon, the desire speaks out for liberation from the imaginary identification where this character "became estranged", turned only into a conventional form of symbolic exchange. But at the same time there is a desire, through the arbitrary dimension of the re-presented character, to arrive at the full significance, at the meaning, at the source of what gives birth and creates but also destroys and disintegrates, at the true character of the "anima". In both cases, the designating function of "anima" finds only an "empty place", the place of desire.

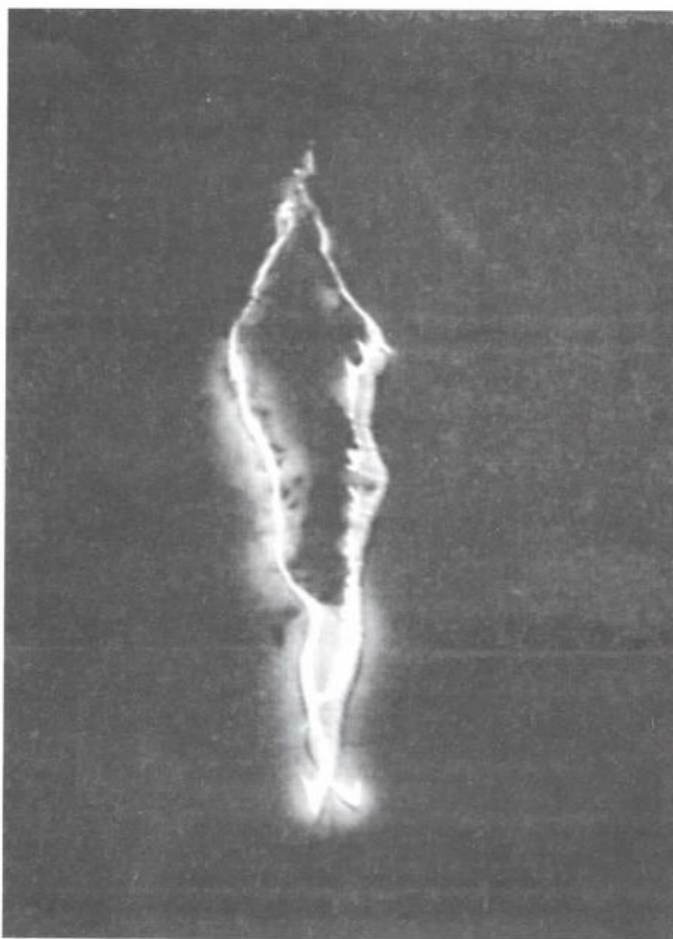
The play of the present/absent is underlined by a strong signification of the designator achieved through expressive modifications and transpositions taking place at several levels in the work: the "material" used (wool, flour, dough, fire — their form, tactile quality, warmth, radiation of light, odour, rhythm), starting from spatial environmentalization and sound as the fleeting of time, to the bodily presence and self-designating function of one's own body as gesture, rite, ritual. Hence communication in Iskra Dimitrova's work does not take place via the expressive possibilities of form only, but takes place already at the level of designator, or in other words, everything in the work becomes a sign: the material, form, texture, odour, warmth, sound, gesture, body... A kind of neutralization is carried out of what is designated, of the referential (or, as Julia Kristeva calls it, a "denuclearization of the signifier") in favour of the strong signification of expression. The complexity of rhetorical shifts with which Iskra Dimitrova expresses herself — multimedia approach which presupposes an extensive area of art activity (installation, performance, video...) makes possible this expression full of signs.

\*\*\*

Iskra Dimitrova's works are characterized by a double aspect: spatial-material staging in a certain environment, and temporal progress. Both aspects presuppose the idea of space as a place of dedication and initiation, an idea which lies behind the majority of works created from 1991 to 1995, from *Saransaka* to the *Altar*. It is an internal, deeply meditative space, a space-metaphor which combines a unity of presence and dissemination of place, a kind of non-found-

ed space, but a space which nevertheless contains the potential of self-creation.

The environmental concretization of this space is carried out at several levels, opening a broad field of turmoil in signification: through condensed, hermetic signs within a conceived ritual scene; a presence of performance in the ritual procession which takes place in the enclosed and dedicated space in contrast to the darkness of the surrounding "non-space"; a structured signification with a strong charge of the female principle (rhombus, fire, wool, bread, house); an ecstatic, mystical fulfilment in contrast to the mute outwardness and emptiness; internal, "material", non-artificial light and



Искра Димитрова, Бакарен котел..., III фаза, 1994, детаљ  
Iskra Dimitrova, Brazen bowl..., phase III, 1994, detail

warmth which comes from the environmental centre of signification. All these aspects of the work are mobile, animas/wounds in the temporal continuum which implies a ritual procession. The works are framed within their own expression whose temporal articulation glows from the deep nature of the language practised. The focus of the primary aspects concerning the existence of some sacred, mysterious and mystical staging as well as the emphasis on the mythic-poetical aspects of language which follow each other along a diachronic axis — woven as layers of dedicated experience — necessarily determine the temporal entity. The rhetoric of the sacred experience is full of semantic heat and inevitable extinction. It presupposes a beginning, enlightened and evanescent existence, and dissolution.

\*\*\*

In the *Altar-Opening* which Iskra Dimitrova has built in the deserted space of the Čifte-Amam (1995), the "anima" character speaks from the place of its repression and absence. Instead of a strong contrast, instead of a play of differences which would make possible the breakthrough of the other, the sensual, this is a withdrawn, ascetic speech. A speech which is consumed in its flames, which is rather a harbinger than telling something through its reticence. A speech which is born in the silence of the sacred space protected by the ritual reticence of the "vestals". Tending the sacred fire, keeping its warmth within the "space-entrails" built from long tufts of wool, through dedication they close the space in its untouchable interior. Designated by escape, by denial of the fluid "disturbance of the body", intertwined in the soft and warm wool, this space radiates with an internal glow, an internal warmth of dedication. And it is in this internal, self-referential dedication that the female element — being unable (or refusing) to see itself in its external, established identity — pledges itself to reticence and silence.

#### NOTES

1. Rada Iveković, 'Primijenjena filozofija i pozivanje drugoga' (Applied Philosophy and Invocation of the Other), *Filozofska istraživanja* 16, Zagreb, 1986, pp. 103-116.
2. Gilles Deleuze, 'Postajanje — ženom?' (Becoming — a Woman?), *Republika* 11-12, Zagreb, 1983, p. 146.
3. 'Razgovor s Juliom Kristevom' (Talking to Julia Kristeva), *Republika* 11-12, Zagreb, 1983, pp. 44-49.

Translated by Filip Korženski



**Robert Adams, Getulio Alviani, Rodoljub Anastasov, Kosta Angeli Radovani, Antun Augustinčić, Enrico Bay, Gianfranco Baruchello, Afro Basaldella, Mirko Basaldella, Ljubomir Belogaski, Mersad Berber, Anna Eva Bergman, Janez Bernik, Tadeusz Brzozowski, Camille Bryen, Bernard Buffet, Alberto Burri, Samuel Buri, Corrado Cagli, Alexander Calder, Aldo Calo, Rafael Canogar, Giuseppe Capogrossi, Nicola Carrino, Stojan Čelić, Serge Charchoune, Christo, Ettore Colla, Antonio Corpora, Jan Cybis, Marko Čelebonović, Gligor Čemerski, Georges Dayez, Damnjan, Allan d' Arcangelo, Jean Dewasne, Jean Deyrolle, Dioxandi, Đeljoš Đokaj, Dušan Džamonja, Hisao Domoto, René Duvillier, Eugeniuz Eibisch, Maurice Estève, Herbert Feuerlicht, Emil Filla, Samson Flexor, Franta, Yannis Gaitis, Ivan Generalić, Roger Edgar Gillet, Marcele Gromaire, Renato Guttuso, Petar Hadži Boškov, Hans Hartung, Krsto Hegedušić, Oskar Herman, David Hockney, Dževad Hozo, Philippe Hosiasson, Robert Jacobsen, Jozef Jankovič, Jasper Johns, Andrej Jemec, Olga Jevrić, Čestmir Kafka, Risto Kalčevski, Zoltan Kemeny, Dimitar Kondovski, Rubens Korubin, Piotr Kowalski, Rudolf Krivoš, Wifredo Lam, Borko Lazeski, Fernand Léger, Alfred Lenica, Carlo Levi, Lazar Ličenoski, Oto Logo, Risto Lozanoski, Petar Lubarda, Jean Lurçat, Tanas Lulovski, Marcello Mascherini, Zbigniev Makowski, Dimitar Manev, Blagoja Manevski, Stefan Manevski, André Marfaing, Nikola Martinoski, Matta, Petar Mazev, Mejjaz, Kadishman Menashe, Jean Messagier, Manolo Millares, Boro Mitrikeski, Richard Mortensen, Edo Murtić, Zoran Musić, František Muzika, Vangel Naumovski, Bryan Kneale, Yoshiko Noma, Dušan Otašević, Marta Pan, Dimitar Pandilov, Enrico Paolucci, Ilija Penušliski, Dušan Perčinkov, Ordan Petlevski, Pablo Picasso, Eduard Pignon, Mića Popović, Mario Prassinos, Marij Pregelj, Joan Rabascall, Vjenceslav Richter, Bridget Riley, Mimmo Rotella, Branko Ružić, Niki De Saint Phalle, Simon Šemov, Tomo Šijak, Gustave Singier, Francesco Somaini, Soto, Pierre Soulages, Václav Špala, Alexander Srnec, François Stahly, Peter Stampfli, Henryk Stazewski, Gabriel Stupica, Jan Štursa, Léopold Survage, Miroslav Šutej, Marino Tartaglia, Vasko Taškovski, Sofu Tesohigahara, Gérard Titus - Carmel, Dimo Todorovski, Angel Ugueto, Victor Vasarely, Vasil Vasilev, Emilio Vedova, Bram Van Velde, Vladimir Veličković, Ivan Velkov, Jesse Watkins, Hugh Weiss, Wostan...**



# MOVING IMAGES

Небојша ВИЛИЌ

Со претставата<sup>1</sup> на<sup>2</sup> сликаното<sup>3</sup> платно<sup>4</sup> нешто е случено<sup>5,6</sup>.

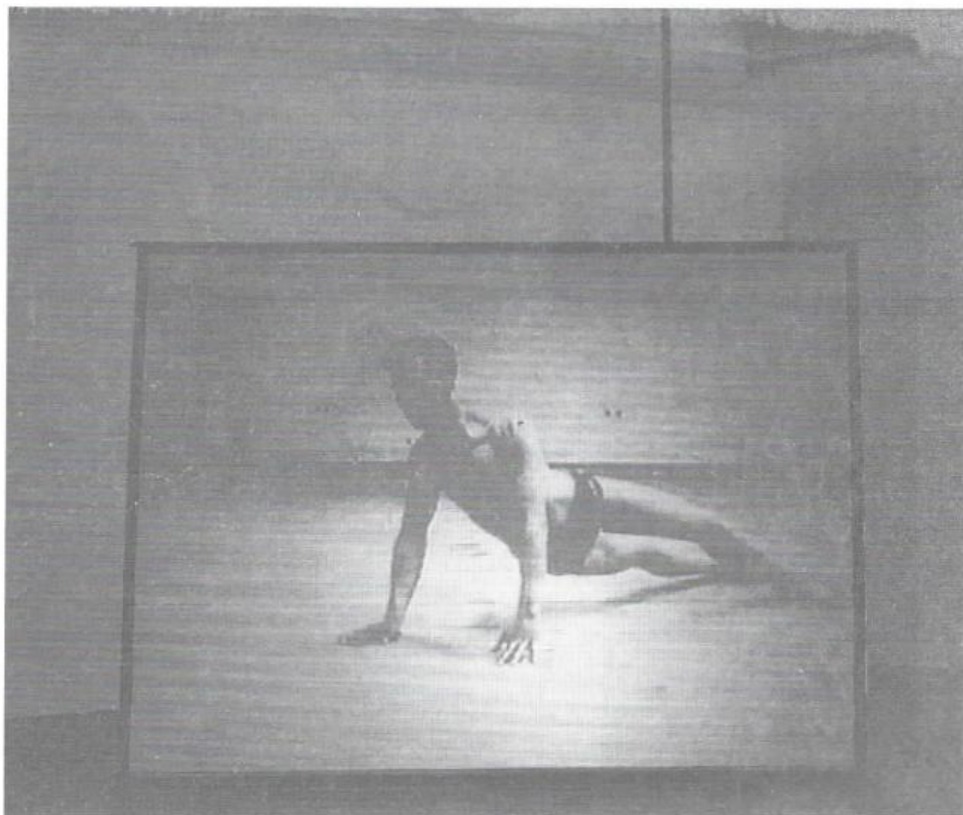
БЕЛЕШКИ:

1. Претставата во овој текст го има значењето на референтна презентност или репрезентност, и заради однесувањето на претставата во електронскиот медиум таа

ќе биде означена како 'претстава'. Ова определување за текстот е од особено значење, бидејќи во него се анализираат оние уметнички остварувања кои ја проблематизираат провениенцијата на претставата определена во електронскиот медиум. Наспроти ре-

презентноста на сликаната претстава, 'претставата' ја поседува специфичноста на медиумот во кој се остварува. Неколките аспекти зависни од технолошката структура ја поставуваат онаа специфичност со која 'претставата' станува резултат на противречност. Компактноста на презентноста на сликаната претстава во 'претставата' не е веќе единствена. Разликувањето на овие две претстави се однесува на разликувањето во нивниот запис. Електронскиот запис ја определува 'претставата' на следниот начин:

'Претставата' не поседува никаков материјален квалитет, таа не е материјална во ни една смисла. Рефлексиото платно на кое 'претставата' се проектира е само место на кое таа се потврдува како нематеријална. Таа постои само во моментите на проектирањето. Таа е темпорална (која постои привремено), за неа нема ниту пред ниту после проектирањето. Односно, има, но тоа пред и после е - празното. Значи, 'претставата' е и пред и после и за време на прикажувањето празно. Тоа празно е наместо материјалното, односно, наместо трајното, конечното, темпоралното (кое постои во времето) на сликаната претстава. Таа постои само во бинарните кодови на записот на видео лентата. Нејзината презентност е во тие кодови, а тие се, повторно, само виртуелни кодови на стварното: тие (кодovите) укажуваат не на тоа каква е стварноста (како таа изгледа), туку на тоа каква ќе биде (како таа ќе изгледа). 'Претставата' постои во постое-



Даглас Гордон, Хистеричен, 1995  
Douglas Gordon, Hysterical, 1995

њето на празното: додека е на видео лентата (како запис) (пред и после проектирањето) таа постои во празното, бидејќи самиот код е празно, додека се проектира таа повторно постои во постоењето на празното, бидејќи е темпорална, нематеријална. Презентноста на 'претставата' е во постоењето на било која материјална презентност. Заради тоа таа станува виртуелна.

Како виртуелна, 'претставата' поаѓа од следната теза: 'Every universal form is simultaneous with all others - something it is impossible for any real being to be'. [Jean Baudrillard] Потоа ги заменува термините во следната формулација: 'Секоја виртуелна претстава е симулакрум, откако станува симултана еквивалентност на сите други претстави - нешто што е невозможно да се биде за било која друга претстава.' Последната констатација се однесува на генеративното потекло на 'претставата'. 'Претставата' настанува во електронскиот сноп. Тој не е ништо друго туку декодирање на записот на видео лентата, поточно, електронска размена на информациите. Декодирањето е причина и последица на организирањето на дезорганизираните фотони кои, удирајќи на рефлексното платно ја 'создаваат' 'претставата'. Со тоа, генеративното потекло на 'претставата' е фрактално. Фракталите се манифестација на безбројните микро-партикули кои опстојуваат, секоја за себе, во макро-структурата именувана како електронска слика ('претстава'). Ако микро-партикулите се декомпонирање на макро-структурата (компактноста на сликаната претстава), тогаш, тие се остатоци од тоа декомпонирање кои самостојно опстојуваат во својата структура, и заради оваа самостојност тие се носители на 'гениите' на записот. Со други зборови, заради тоа тие се фрактали. Компактноста и материјалноста на сликаната претстава е заменета во електронската претстава со фрактално-

2. 'Претставата' веќе не 'постои на' платното, туку 'се јавува со' платното. Електронската слика е зависна од платното во онаа смисла во која платното се третира како површина, поточно, место на кое таа не се постварува, или станува стварна, што значи материјална, (како што тоа се случува со сликаната претстава), туку место со кое таа се појавува. Таквото 'платно' е уште една микро-партикула во макро-структурата на електронската слика. Пред и после изложувањето на 'платното' на ударот на електрон-

скиот сноп тоа е само платно премачкано со рефлексна материја. За време на изложувањето тоа станува рефлектирачка површина која, истотака учествува во генерирањето на 'претставата'.

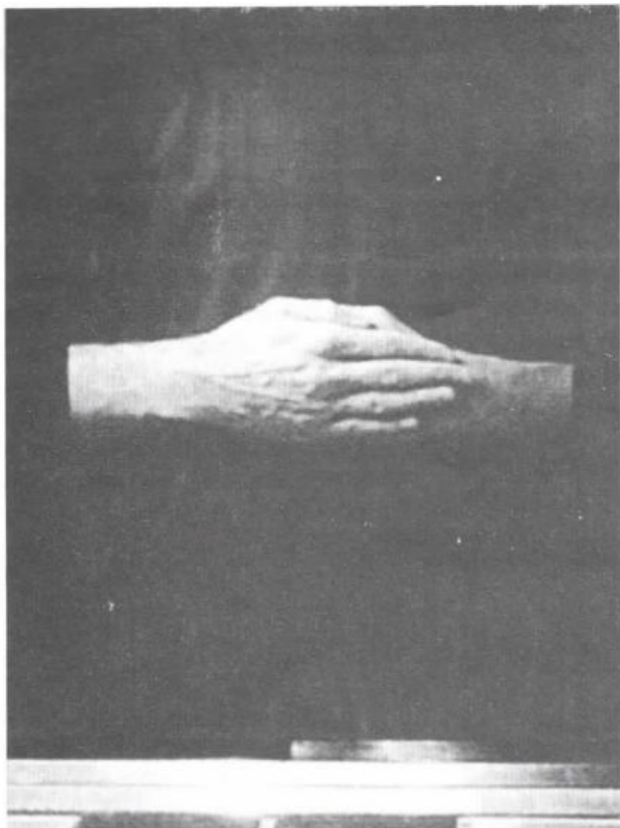
Разликата помеѓу сликаната претстава која 'постои на' платното и електронската претстава која 'се јавува со' платното е во потенцијалноста на рефлектирачкото платно да генерира. За разлика од сликаното, рефлектирачкото платно не е само носител на записот, туку и генератор на записот. Тоа го овозможува јавувањето на 'претставата' како активен елемент, за разлика од пасивниот кај сликаното, во следната смисла: квалитетот на добиената 'претставата' (што значи, конечната) е во зависност од квалитетот на рефлектирачката материја нанесена на платното. (Ова е битно до толку до колку на 'претставата', како стварност која е виртуелна, ѝ е битно да биде различна, но сепак, и колку што е можно поблиска до стварната стварност. Конечно, виртуелната стварност ја достигнува својата цел со совршеноста во поистоветувањето со стварната стварност, но во друг медиум. Таа е заинтересирана да стане друго-од-истото). Имено, бидејќи се работи за медиум исклучиво зависен од технологијата, совршенството на 'претставата' зависи и од квалитетот на рефлектирачката материја, со што таа совршено би се остварила. [Истото се случува и со електронската претстава која се јавува на мониторот: колку повисока резолуција на екранот, толку поверодостојна претстава. cf. Реклама за телевизорите на компанијата Nokia, во која галебот кој лета од морската шир преминува (влегува) во телевизорскиот екран.]

3. Ако детерминантата на 'претставата' е електронскиот сноп кој ги трансферира бинарните кодови од записот на видео лентата до рефлектирачкото платно, тогаш разликата која се јавува помеѓу неа и сликаната претстава е разликата помеѓу подвижноста на обете. Кај втората претставата е неподвижна. Кубистите колку и да настојуваат да ја опфатат категоријата на движење (времетраење, процесуалност) во медиумот на сликарството, толку нивниот обид останува неуспешен. 'Претставата' се остварува преку снопот (без разлика дали при тоа сè мисли на светлосниот - од проекторот до платното, или електронскиот - низ проводниците). Снопот како експонент на 'претставата' својата структура ја заснова врз движењето на електроните (прв аспект).

Тоа значи дека 'претставата' се остварува преку движечки структури. Тој сноп не е ништо друго туку една какофонија од електрони во своето дезорганизирано движење. Значењето на снопот е во тоа што тој ѝ дава некоја смисла на таа дезорганизирана маса на електрони. Сите тие електрони, како носители на кодовите, пораките и гените можат да имаат смисла само ако се насочат. (Снопот е раката на сликарот која им дава смисла на боите од тубите во сликаната претстава.) Насочувањето на снопот, понатаму ја остварува сликата која е постојано ре-активирање на фото-осетливата материја на рефлектирачкото платно. 'Претставата' постои во едно непрестајно јавување и губење на информацијата пренесена од фотонот. Нејзиното треперење е вториот аспект на нејзината движечкост. Конечно, и самата таа е движечка структура која опстојува во постојаното движење на електроните, со што го потврдува и третиот аспект на движечкоста на 'претставата'. Тој аспект е можноста на медиумот да транспонира сукцесивни претстави организирани во извесно времетраење и процесуалност. Со тоа, 'претставата' е определена од движечкиот карактер на нејзината појавност. За разлика од сликаната претстава, тука станува збор за движечка претстава.

4. За да може докрај да се разграничи сликаната претстава од движечката претстава, и при тоа да се нагласи провениенцијата на втората од првата, со што би се дообјаснило слученото, улогата на платното се јавува како уште една аргументирачка компонента. Овој пат определувачкото се однесува на материјалноста на платното. Движечката претстава ја задржува референтноста кон сликаната со тоа што таа се остварува на платно кое е врамено. Самото платно (во ова определување не е важно што тоа платно е рефлектирачко) е поставено на рамка и закачено на сид. Згора на тоа, на самите рабови е означена рамка (најчесто црна). 'Претставата' се проектира во физичките граници (рабови) на ова платно. Платното (и рамката) како предмет стануваат конституенс на движечката претстава. Со ова нагласување на интенцијата претставата да остане во нејзиното традиционално врамување, се доаѓа до ситуација во која се добива сликата, на која е навикнато да се гледа како на статична и непроменлива претстава, да се движи. Сè е во духот на традиционалното сликарство, само што претставата наместо да е статична, таа се движи.





Гери Хил, Без наслов 1995  
Gary Hill, Untitled, 1995

5. Moving images versus Video. Движечките претстави се спротивставуваат на определувањето дека тоа е само видео. Тие бараат пододредување во рамките на видео уметноста. Неразделливата технолошка поврзаност на овие претстави ги врзува за видео уметноста во смислата на онаа разлика со која тие се издвојуваат од сликаните претстави. Во основа постојат три презентации на видео уметноста: емитување на видео, проектирање на видео и обликување-со-проектирање на видео.

Првата би се однесувала на презентноста на видео записот на монитор или група на монитори. Втората би се однесувала на презентноста на видео записот преку проекција со видео проектор. Третата би се однесувала на презентноста на видео записот преку проекција која е вообличена во одредена структура. Движечките претстави би влегле во последната. Тие не се заинтересирани за едноставното емитување на видео записот, за емитување кое не е претпоставено да се оствари вон од рамките на мониторот како експонент на видео технологијата. Тие не се исто така, заинтересирани ниту за можноста за зголемување по пат на проекција, како би се надминала недостапноста и отежнатата комуникација на мониторот (проектирањето

на видеото е зголемено емитување на видеото). Тие се заинтересирани да бидат самостојна категорија која, како проектирана, е, било самостоен било конституен елемент на, одредена уметнички обликувана структура (најчесто инсталација).

Движечките претстави воспоставуваат релација и со сликарството. Со таа релација тие ја поместуваат традиционалната определба на сликаната претстава. Симулациониот аспект (покрај другите симулациони аспекти кои движечките претстави ги поседуваат) се однесува на симулирањето дека претставата се одвива на дводимензионално платно: платното е навистина дводимензионално (плошно), меѓутоа, претставата, наместо да биде статична, неподвижна, таа е движечка. Симулацијата која во движечките прет-

стави се случува е, поточно, симулација на природната стварност. Таа ја инкорпорира подвижноста на природната стварност во, непогодната за тоа, (сликана) дводимензионалност. Така, од една страна постои симулација на сликарскиот медиум, а од друга симулација на природната стварност. Како таква, движечките претстави ја покажуваат својата двополност која постои едновременно, и само така тие можат да ја остварат формулацијата: 'Секоја виртуелна претстава е симулакрум, откако станува симултана еквивалентност на сите други претстави - нешто што е невозможно да се биде за било која друга претстава.'

6. Хипотезата во реченицата е поставена врз основа на анализата на остварувањата на 46. Венецијанско биенале 1995. на следните уметници: Douglas Gordon, *Historical* 1995 (од изложбата *General Release. Young British Artists at Scuola di San Pasquale, Venice* 1995); Gary Hill, *Untitled* (од изложбата *Identita e alterita - The Real and Virtual Body*); Bill Viola, *Buried Secrets - The Greeting* 1995 (од изложбата во националниот павилјон на Соединетите Американски Држави).

## INTERPRETATIONS

Nebojša Vilić

### MOVING IMAGES

The image<sup>1</sup> of<sup>2</sup> the painted<sup>3</sup> screen<sup>4</sup>: something has happened<sup>5</sup> to it.<sup>6</sup>

#### NOTES

<sup>1</sup>Image in this text denotes referential presentation or re-presentation, and because of the characteristics of the image in electronic media it will be designated as 'image'. This choice is of particular significance for the text, because it attempts to analyse those works of art which problematize the provenance of the image as defined in electronic media. In contrast to re-presentation of the painted image, the 'image' possesses the specific features of the medium in which it is actualized. Several aspects dependent on the technological structure determine these specific features with which the 'image' becomes the result of contradiction. The compactness of presentation of the painted image is in this 'image' no longer unique. Differences between these two images are reduced to differences in their recording. Electronic recording defines the 'image' in the following way:

The 'image' has no material quality, it is not material in any sense of the word. The reflective screen on which the 'image' is projected is only a place where it proves to be immaterial. It exists only during the moments of projection. It is temporal (existing temporarily), it is neither before nor after the projection. To be precise, it is, but that before and that after is void. Hence the 'image' is void before and after and during the showing. It is void in place of the material quality, that is, in place of the permanent, final and temporary quality (existing in time) of the painted image. It exists only in the binary codes of the video-tape recording. Its presentation is in these codes, and they are, again, only virtual codes of the real: they (the codes) point not to what reality is (how it appears), but to what it will be (how it will appear). The 'image' exists in the existence of the void: while it is on the video-tape (as a recording) (before and after projection) it exists in the void, since the code itself is void; while it is projected it again exists in the existence of the void, since it is temporal and immaterial. Re-presentation of the 'image' is in the non-existence of any material presentation. Therefore it becomes virtual.

As virtual, the 'image' starts from the following assumption: "Every universal form is a simulacrum, since it is the simultaneous equivalent of all others — something it is impossible for any real being to be." (Baudrillard) Then we can substitute the terms and come to the following formulation: "Every virtual image is a simulacrum, since it is the simultaneous equivalent of all other images — something it is impossible for any other image to be." The latter assumption refers to the generative origin of the 'image'. The 'image' is created in the electronic beam. It is nothing other than the decoding of the video-tape recording, or more precisely, the electronic exchange of information. Decoding is the cause and consequence of the organization of disorganized photons which, hitting the reflective screen, 'create' an 'image'. Thus the generative origin of the 'image' is fractal in na-



Бил Виола, Погребани тајни - Средба, 1995  
Bill Viola. Buried Secrets - The Greeting, 1995



ture. Fractals are the manifestation of innumerable micro-particles which exist, each in itself, in the macro-structure called the electronic image ('image'). If micro-particles result from the decomposition of the macro-structure (the compactness of the painted image), then they are the remains of that decomposition surviving independently in their structure; as a result of this independence they become holders of the 'genes' of the recording. In other words, they are fractals precisely because of this. The compactness and materiality of the painted image is substituted in the electronic image by the fractal.

<sup>2</sup>The 'image' no longer 'exists on' the screen, but 'appears together with' the screen. The electronic image is dependent on the screen in the sense the screen is treated as a surface, or more precisely, as a place where it does not turn into reality, or become real, i.e. material (as is the case with the painted image), but a place alongside which it appears. This 'screen' is another micro-particle in the macro-structure of the electronic picture. Before and after the exposure of the 'screen' to the action of the electronic beam it is only a screen coated with a reflective material. During the exposure it turns into a reflective surface which takes part in the generation of the 'image'.

The difference between the painted image which 'exists on' the screen and the electronic image which 'appears together with' the screen lies in the potency of the reflective screen to generate. Unlike the painted screen, the reflective screen is not only the holder of the recording, but also its generator. This is made possible by the appearance of the 'image' as an active element in contrast to the passive one in painting in the following sense: the quality of the 'image' obtained (i.e. the final one) is dependent on the quality of the reflective material of the screen. (This is important as long as it is important to the 'image' — as a reality which is virtual — to be different and yet as close as possible to the real reality. Finally, virtual reality achieves its aim in the perfection of identifying itself with the real reality but in another medium. It is interested in becoming other-of-the-same). Because these are media exclusively dependent on technology, the perfection of the 'image' also depends on the quality of the reflective material with the help of which it can actualize itself perfectly. [The same happens to the electronic image which appears on the monitor: the higher the resolution of the screen the truer the image. Cf. the commercial for TV sets produced by Nokia where the seagull flying from the sea horizon enters (breaks into) the TV screen.]

<sup>3</sup>If the chief determinant of the 'image' is the electronic beam which transfers binary codes from the video-tape recording onto the reflective screen, then the difference which arises between it and the painted image is the difference in the movement of the two. The image in the latter is immovable. The more cubists have tried to include the category of movement (duration, process) in the medium of painting the less successful has been their attempt. The 'image' is actualized through the beam (regardless of whether this refers to light — from the projector to the screen — or to the electronic beam — in the cathode-ray tube). The beam as an exponent of the 'image' bases its structure on the movement of electrons (the first aspect). This

means that the 'image' is being actualized through moving structures. This beam is nothing other than a cacophony of electrons in disorganized movement. The significance of the beam is that it gives a particular meaning to that disorganized mass of electrons. All these electrons, as holders of codes, messages and genes, can have meaning only if they are directed. (The beam is the painter's hand which gives meaning to paint squeezed from tubes in the painted image). The directing of the beam then actualizes the picture, which is in fact a constant re-activation of the photo-sensitive material on the reflective screen. The 'image' exists in an everlasting appearance and disappearance of information borne by photons. Its trembling is the second aspect of its moving character. Finally, it is a moving structure which upholds itself in the constant movement of electrons, thus confirming the third aspect of the moving character of the 'image'. This aspect is the possibility of the medium to transpose successive images organized in a certain duration and process.

Thus the 'image' is determined by the moving character of its appearance. In contrast to the painted image, this is a moving image.

<sup>4</sup>In order to make full the distinction between the painted image and the moving image, stressing that the latter derives from the former, which would fully explain the event, the role of the screen emerges as another component and argument. This time the determining element is the screen's materiality. The moving image retains its referentiality to the painted one since it is actualized on a screen within a frame. The screen itself (the fact that the screen is a reflective one is of no significance here) is set within a frame and hung on a wall. Moreover, the edges are marked as a frame (most often black). The 'image' is projected within the physical borders (edges) of this screen. The screen (and the frame) as an object becomes a constituent of the moving image. By emphasizing the intention that the image remains within its traditional frame, we find ourselves in the situation of having a picture — usually observed as a static and unchangeable image — which moves. Everything is in the spirit of traditional painting, only the image, instead of being static, moves.

<sup>5</sup>*Moving images versus Video.* Moving images oppose the assumption that they are only video. They seek to be included in the category of video art. The inseparable technological connection between these images links them to video art in the sense of the difference that sets them apart from painted images. There are basically three presentations of video art: video showing, video projection, and video moulding-with-projection.

The first one refers to the presentation of the video recording on a monitor or group of monitors. The second refers to the presentation of the video recording through projection by video-projector. The third one refers to the presentation of the video recording through projection which is moulded into a definite structure. Moving images could be included in the last category. They are not concerned in a simple showing of the video recording, a showing which is not supposed to transcend the framework of the monitor as the exponent of video technology. They are not concerned either in the possibility of being enlarged by way of projection in order to overcome problems and difficulties in com-

munication with the monitor (video projection is an enlarged video showing). They are concerned in being an independent category which, as a projected one, is either an independent or constituent element of a certain artistically moulded structure (most often installation).

Moving images also establish a particular relationship with painting. By this relationship they shift traditional assumptions about the painted image. The simulation aspect (in addition to the other simulation aspects which moving images have) refers to the simulation of the image taking place on the two-dimensional screen: the screen is indeed two-dimensional (a surface) but the image, instead of being static, or immovable, is moving. The simulation which takes place in the moving images is, more precisely, a simulation of natural reality. It incorporates the moving character of natural reality in a for this purpose inappropriate (painted) two-dimensionality. Thus, there is simulation of the painting medium on the one hand, and simulation of natural reality on the other. As such, moving images show their bipolarity, which exists simultaneously, and it is only in this way that the formulation mentioned above may be applied: 'Every virtual image is a simulacrum, since it is the simultaneous equivalent of all other images — something it is impossible for any other image to be.'

<sup>6</sup>The hypothesis in the sentence is based on an analysis of the work displayed at the 46th Venice Biennale, 1995, by the following artists: Douglas Gordon, *Hysterical*, 1995 (from the exhibition *General Release. Young British Artists at Scuola di San Pasquale*, Venice 1995); Gary Hill *Untitled* (from the exhibition *Identità e alterità — The Real and Virtual Body*); Bill Viola, *Buried Secrets — The Greeting* 1995 (from the exhibition in the national pavilion of the United States).

Translated by Filip Korženski



# ДЕЈВ ХИКИ

Разговарал: Сол ОСТРОУ

Дејв Хики е ветеран од културните војни што се случуваат надвор од меѓите на Њујорк, Чикаго и Лос Анџелес. Растел во Лос Анџелес, кадешто во 50-те неговиот татко работи како џез музичар. Во доцните 60-ти отвора галерија (наречена „Чист, добро осветлен простор“) во Остин, Тексас во која излага млади минималисти и концептуалисти од Источниот и од Западниот брег. По затворањето на галеријата, се сели во Њујорк кадешто најнапред работи како директор на *“Reese Paley”* галеријата, а потоа и како уредник на списанието *“Art and America”*. Набрзо ги напушта уметноста и дилерството за да им се посвети на компонирањето музика во духот на Нешвил, на патувањите турнеи со групата на неговата жена и на пишувањето критики за списанието *“Rolling Stone”*. По десет години од овој номадски живот, тој се свртува кон тивката академска кариера и во моментот предава теорија на уметност и критика на Универзитетот во Лас Вегас.

Како ракета лансирана од огромната пуштош на амери-

канскиот југо-запад, Хики стана прочуен случај во уметничкиот свет. Го канат да учествува на панел дискусии, да зборува по музеите и да предава по универзитетите и колеџите. Но не, *“National Endowment for the Arts”* (“Државната управа за поткрепа на уметноста“) не одби да го финансира, ниту беше напаѓан за неговите погледи од религиозната десница. Тоа што ја предизвика сета бука беше неговото осмелување да го употреби јавно зборот „Убавина“. Но за разлика од класичните естети, тој не го употреби овој збор во некоја високоумна, елитистичка смисла, туку го поврза со прашањата на модерното општество. Во четирите есеи што ја сочинуваат неговата мала книга *„Невидливиот змеј“*, Хики се зафаќа со преиспитување на општо прифатените вистини, механичките одговори и со заверите на молк што доминираат во дискусиите за општествената институционализација на уметноста и естетиката.

Ова интервју е направено во еден прекин меѓу неговите патувања на релацијата Лос Анџелес и Бостон, кадешто

на Универзитетот Харвард повремено држи предавања за архитектурата. Со заразниот ентузијазам што Хики го шири кога зборува за неговата тема и со широкиот распон на зачатите прашања за културата, разговорот можеше да се одвива во бесконечност, но по два часа лентата, сепак, ни заврши.

**Сол Остроу:** Вашето повторно појавување како теоретичар се базираше на есеите за убавината, што за сите претставуваше голем предизвик бидејќи сметаа дека таа тема е веќе мртва.

**Дејв Хики:** Тоа е можеби мртва тема за уметничкиот свет, но јас не живеам во него. За мене, можноста да постои некој вид видлива возбуда претставува практична потреба. Ме плаќаат да пишувам, а не да гледам. Мојата одговорност кон јавноста не се состои од гледање во уметноста, па заради тоа од уметноста очекувам и одреден квантитет на искуство. Бидејќи живеам на Западниот брег, кадешто е сè многу развлечено на големи пространства, го развив следниов критериум: ако во уметноста или уметничките дела не можам да гледам подолго од времето што ми беше потребно за да стигнам до нив.... (смеа)

**С.О:** Три часа возење.

**Д.Х:** Единствените дела што во почетокот вистински го надминаа овој параметар беа сликите на Герхард Рихтер од серијата Бадер-Мајнхоф. Поминав многу повеќе време гледајќи во нив, од она што ми беше потребно за да извозам до Фондацијата Ланан. За едно правило исцицано од палецот тоа е прилично добро. Тоа е аргумент за особе-

ностите на визуелната комплексност, што го открив за себе таму некаде во средината на 80-те, кога се најдов заглавен во Форт Ворт, Тексас, поради болеста на мајка ми. Бев вознемирен, па затоа почнав многу да одам по музеите. Всушност, сето тоа време го проведував во музејот *Kimbell Art*, но не заради некоја реакционерна желба да се вратам на великата традиција на европското сликарство, туку едноставно заради тоа што единствено таму бев способен да одам. Влегувајќи секојдневно во тој музеј поминував часови и часови гледајќи во сите тие големи слики на Буше, Караваџо, Веласкес, Фра Анџелико; слики во кои имаше толку многу содржина, толку многу сурови информации што можев да гледам во нив без прекин. Со други зборови, тоа беше „бавна уметност“ поради која е бесмислено да се оди во некоја од оние шик галерии за да се види еден булук сексуални играчки во кадифени вреќи обесени на сидот и покрај кои стојат метални плочки со француски наслови. Колку време би ви требало за нив? Дваесет секунди, освен ако немате проблеми со францускиот. Потоа излегувате надвор со едно искуство од уметност дизајнирана за привлекување внимание што се шири преку ФМ радиото. Сакам слика или претстава во која можам постојано да гледам, да поседува некој вид воздржана елоквенција, слика што непрекинато ја проширува мојата способност да ја опишувам.

**С.О:** Според реакциите, вашиот предлог за убавото очигледно погоди во нервот.

**Д.Х:** Можеби не во тој нерв кон кој целев, но беше



очигледно дека не бев само јас тој што се чувствува ускратено. Не се сметам за крстоносец или за нешто слично поради тоа што убавината не ја сметам за крај на уметноста, туку за нејзин почеток. Таа ја прави секуларната уметност можна, бидејќи создава услови од кои нѝ се овозможува своеволно и внимателно да гледаме во нешто. Убавината, според тоа, е само една тема. Тоа е сè. За разлика од... ууу...смртта или тагата кои не се теми.

**С.О:** Таа е тема во психоаналитичка смисла, каков што е случајот со потиснатото.

**Д.Х:** Да. Убавината претставува тема толку колку што е потиснат концептот. Затоа го сметам за охрабрувачко тоа што мојата книга им се допадна на помладите. Тоа значи дека концептот не е тотално отсутен. Ако допира до помладите, тоа значи дека убавината и натаму е животен поим во обичниот културен дијалект, оној што е надвор од уметничкиот свет. Но, од друга страна пак, да сфатите дека сте напишале „популарно“ критичко дело не е некое претерано воодушевувачко искуство. Тоа значи дека сте изгубиле чекор и дека светот се закачил за вас. Бидејќи, од критиката не се очекува да биде популарна, туку да вознемирува. Ако многу луѓе се согласуваат со вашата критика, повеќе не сте критичар, ами некој вид селски толкувач, во што, како што забележа Гертруда Стајн, нема ништо лошо до колку сте и самиот селанец. Ако не сте, тогаш е лошо. Критиката е поттикната од уметноста, таа не поттикнува уметност, или барем не би

требало. Мислам....ааах! Помислете на сета лоша уметност поттикната од Валтер Бенјамин. (смеа) Би ми било мрско да сум одговорен за такво нешто - иако, знете, ме држат за одговорен за секое платно со цвеќиња насликано во Индијана само затоа што го употребив тој маргинален збор *Убавина*. А всушност, јас се застапувам за многу посекуларна и поагресивна идеја за убавината.

**С.О:** Очигледно не можеме никогаш да бидеме одговорни за тој вид пермутации. Тоа ја отвора вратата на истиот вид субјективност во којашто на крајот заталкаа апстрактните експресионисти: „Знам што сакам. За мене тоа е убаво“.

**Д.Х:** Па, јас сум заинтересиран за она што е убаво за мене. Јас не сум чиновник. Го чувствувам како предавство тоа што нашите културни институции не ми пружаат никаква радост, никакви искуства што би ги сознал во своето тело и би ги потврдил во својата свест. Еден марксист, претпоставувам, би го нарекол тоа субјективност, но за мене гледањето во уметнички дела е физичка активност. Затоа, дозволете ми тука да направам разлика меѓу убавината и „убавото“. Убавото е социјална конструкција. Тоа е група на амбиентални стандарди на една заедница којашто се согласува за тоа од што се состои некоја особена визуелна конфигурација. Она што се очекува од нас да го сакаме. Убавината, меѓутоа, е нешто што посакуваме, нешто кон што несакајќи реагираме, без разлика дали тоа е нешто што се очекува од нас или не. Убавината, затоа, не е производ на заедниците. Таа создава заедници. Заедници на

желбата, ако сакате. На пример, јас во уметничкиот свет влегов како дел од една заедница којашто сметаше дека цвеќињата на Енди Ворхол се убивствено величенствени. Ги видов најнапред во Париз. Помислив дека се нешто што оди наспроти сè на што бев учен. Тогаш сретнав и други луѓе што исто така ги сакаа овие слики. Стив Милер, Ед Раша, Питер Скелдал и Тери Аллен. Сочинувавме заедница создадена од нашиот субјективен, телесен одговор на овие глупави слики. Јас денес се уште живеам во таа заедница и во заедница на луѓе кои мислат дека Роберт Мичем е прилично *cool*.

**С.О:** Томас Мекевили ве обвини дека пишувате метафизика. Од друга страна, многу од премисите врз кои се потпирате се слични со оние на Клемент Гринберг, иако во вашиот случај тие би можеле да се наречат авангарда на кичот.

**Д.Х:** Па, вие тукушто употребивте цел речник на термини што ми е прилично туѓ. Затоа, да почнеме од врвот. Најнапред, јас не пишувам метафизика. А сепак јас, како и да е, пишувам и кога го правам тоа донесувам одлуки од типот да-не, исправно-грешно, добро-лошо и оттаму, ако сум го сфатил Дерида правилно, единствениот начин да не се пишува метафизика е да се откажете од таквите одлуки и да не пишувате. Мислам дека изразот „пишување метафизика“ е редувантентен. Сè што е напишано може да се деконструира, а не само лошите работи.

Што се однесува до Клемент Гринберг, тој пишува убаво, но е естетичар. Јас не

припаѓам таму. Што е уште позначајно, мене ми е далечно и сето она за што тој се застапува: снобизмот и елитизмот, „аполонската“ иконокластика, трансцендентниот материјализам, историскиот детерминизам и сите тие фаволски допадливи работи. Единствената премиса што ја делаам со Гринберг, ја делаам и со Т.С. Елиот, со кого имам исто така малку заедничко. Сите ние мислеме дека искуството што го црпиме во уметноста е засновано во радоста - во уживањето. Голема работа. Па кој не мисли така? Тоа не ме прави „естетичар“. Јас дури повеќе не знам и што е тоа „естетика“, освен еден работен начин за да се отфрлат консеквенците на нашите желби. Ниту знам што е тоа „кич“, надвор од омаловажувачката импутација за неговата улога во ситно буржоаската класна свест. Ниту знам што значи „авангарда“, надвор од нејзината претстава како елитен кадар што маршира напред и ја отелотворува „рационалноста“ на нашата историска судбина. Едноставно речено, ова е за мене туѓа терминологија. Јас сум прост реторичар, еден визуелен прагматичар. Одбрав да ја поврзам убавината со римската елоквенција како агенс преку кој уметниците предлагаат политички теми со тоа што ги наведуваат нивните телесни одговори на политичкото тело. Би сакал визуелната култура да биде повеќе како римски Форум, а помалку како Платонова Академија. Тоа е толку едноставно. Во своеволните културни активности, каде што никој не загинава, убавината е моќ. Гринберг пишува убаво, иако сето она за што се застапува изгледа ситничаво, злобно и деструк-



тивно. Меѓутоа, ако неговото пишување не беше убаво, тоа ќе беше безначајно и беспредметно. Убавината на пишувањето му подарува политичка моќ, а таа, пак, придонесува неговата содржина да стане позначајна и поприсутна. Таа исто така придонесува и за потешко, иако навистина и помалку енергично, разбивање на неговата политичка содржина.

Дозволете ми тоа до го искажам на овој начин: естетиката на деветнаесеттиот век ја есенцијализираше убавината, но идејата на убавината ѝ претходи на естетиката речиси еден милениум. Очигледно, двата концепта не се поврзани. Како и да е, без естетиката убавината е моќ, вистинска моќ. Таа ја привлекува на виделина нашата неволна согласност. Тоа е она што ги заведе ренесансните критичари и тоа е она што ме заведува и мене, бидејќи јас сум заинтересиран за уметнички дела со политичка моќ. Ако делото поседува моќ, тогаш јас сум засегнат со неговите политички консеквенции. Ако делото ја нема моќта-за-согледливост (*look-at-ability*), тогаш тоа нема никакво значење. Тоа за мене е неинтересна уметност.

**С.О:** Што се приближува до парафразата на Гринберг кадешто моќта-за-согледливост се изедначува со доброто.

**Д.Х:** Но тоа е есенцијализирање. Моќта-за-согледливост не е доброто. Делото е пожелно и оттаму успешно, што не е иста работа. Гринберг зборува за чиста моќ-за-согледливост што не ни дозволува да се потчиниме на материјалноста на делото и на неговата

историска судбина. Сметам дека тоа е малку морничав пристап. Потчинување на безживотната материјална судбина? Аспирации кон чистотата? Тоа е отровен речник во овој век, покана за геноцид. Чистотата е доблест за питката вода и за наркотиците. (смеа)

**С.О:** Што почисто тоа подоби.

**Д.Х:** Така мислам. Иако отсекогаш сум ја сакал и аналогичната што ја прави Горгија - вистинскиот Горгија, не оној сламениот на Платон. Горгија велеше дека реториката е како дрога од која можеш или да се излечиш или да се убиеш. Според него, ова е шансата што се добива ако човек живее во слободно општество. Јас го мислам истото, за разлика од Платон, кој очигледно не мислел така. Работите со уметноста стојат така што иако таа делува на нас во еден миг, сепак ни е потребно време да ја предизвикаме таа физичка потреба во нешто што е морална свест. Земете ги на пример Џексон Полок и Енди Ворхол. И двајцата создаваат убедливи претстави. Кога ги видов за прв пат, почувствував дека можам постојано да ги гледам. За мене, тоа значи дека тие се до извесен степен убедливи. А што беше тоа во што ме убедуваа? Е, за тоа ми беа потребни неколку години. Морав одново и одново да гледам и да мислам, да го почувствувам просторот што го создадоа *Ars longa*. Се разбира, денес јас генерално го претпочитам она што го предлага Енди, пред она што го предлага Полок. Во првиот миг, значи, бев единствено свесен дека се тоа објекти со одредена убедливост со којашто треба да се справам. Величествене-

носта е затоа во извесна смисла секогаш политичка. Непривлечните претстави се едноставно неуспешни.

**С.О:** Ова звучи како аргумент за еден вид субјективност што е толку многу надвор од модата.

**Д.Х:** Па, простете, што има да се грижам за модата? Јас сум писател, а не некаков врвен модел од модните писти. И уште повеќе, јас сум писател кој живее во Лас Вегас (смеа), што е во потполна спротивност со сè што е добро или лошо или модерно. Вегас е град кој дозволува сè, кој е надвор од модата и кој е комерцијален, а и јас сум тип кој дозволува сè, кој е надвор од модата и кој е комерцијален. Јас се крчмам. Пишувам зборови, земам пари, купувам корнфлејкс, конзумирам калории, пишувам зборови и т.н. Тоа е комерцијала. Покрај тоа сум и уметнички критичар, што е единствениот неисплатлив, ненаградлив и ненадоместлив напор којшто дури е одвај некако и поврзан со уметноста. И, во мојот случај, добро е што е така, бидејќи не сум во тој фазон.

**С.О:** Повеќето од нас кои што се нарекуваат критичари, на крајот повеќе пишуваат за уметноста, отколку што се бават со критика.

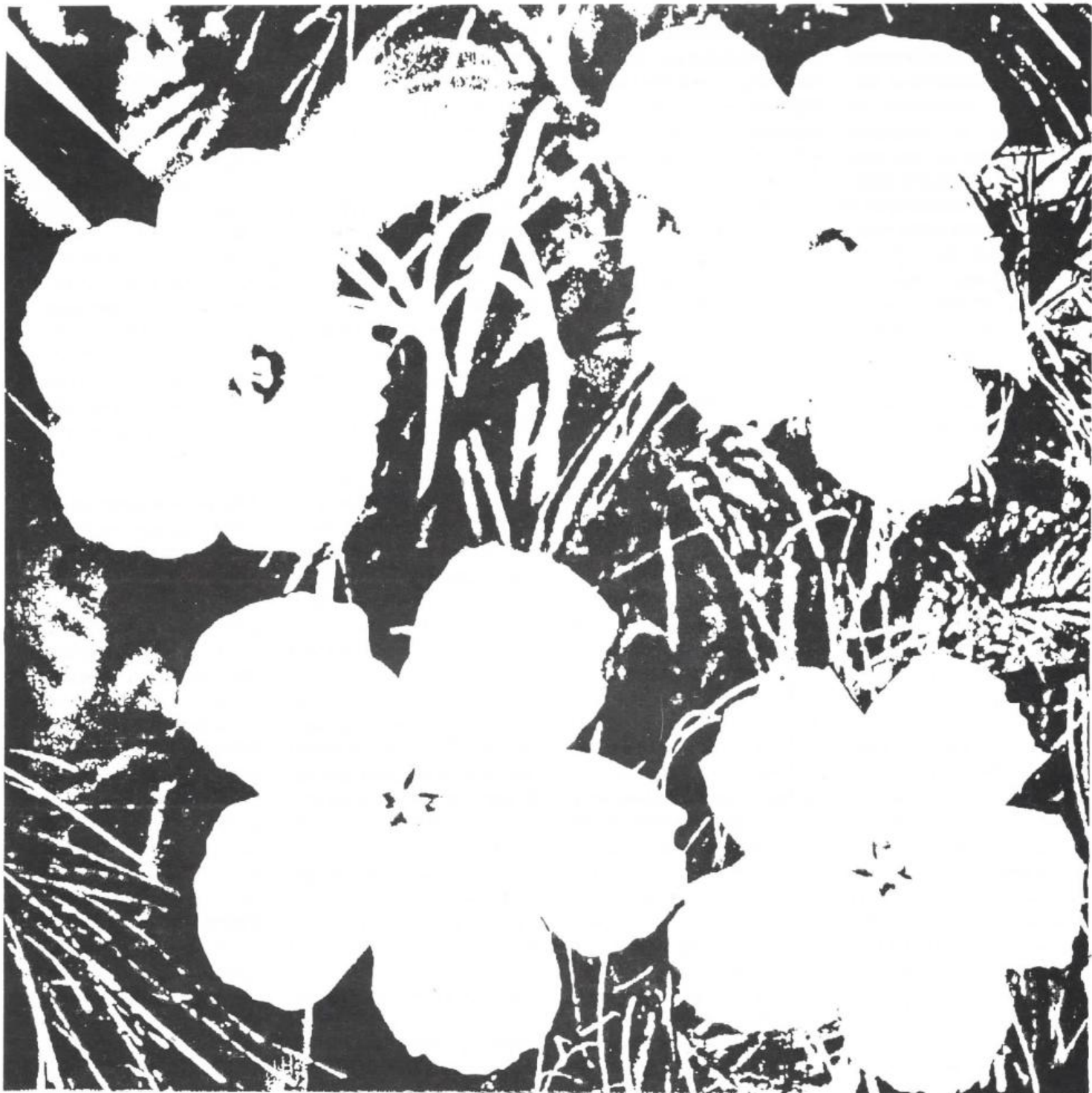
**Д.Х:** Па, не можете да имате вистинска критика во култура кадешто сета уметност се смета за вредна и интересна. Критиката цвета во помалку доблесна средина. Таа претпоставува дека некои уметнички дела се повеќе вредни и интересни од други. Теоријата, адвокатството и наместените насмевки се денес жанрови по избор, бидејќи сите претпоставува-

ат дека уметноста е навистина важна. Јас не сум сигурен дека е важна, иако имало времиња кога била. Идеално, јас би сакал да пишувам за доброволни гледачи, за луѓе кои ја гледаат и следат уметноста, но не се оптоварени со нејзината важност. Луѓе кои повеќе речиси не постојат. Питер Скелдал и Кристофер Најт се доближуваат во прилична мерка до вистински критичари, бидејќи тие се уште пишуваат за читателите на кои им е потребно да бидат убедени и кои тие се обидуваат да ги убедат.

**С.О:** Ако од оваа професија не се живее баш најдобро, зошто тогаш се бавите со неа?

**Д.Х:** Зашто очајот е залуден и непрофесионален. Вистина е дека во неа нема убава живеачка, но јас уживам во ваквиот живот. Ме плаќаат да го работам она што сакам да го работам, а тоа е пишувањето. Живеам каде што сакам да живеам. Одам каде што сакам да одам. Се разбира, американската култура станува сè поздодевна и се здобива со сè повеќе инстант доблести, но тоа не е по моја вина, а за среќа, никој не живее вечно. Но исто така, мора да се каже дека има и сè повеќе знаци кои укажуваат на појава на ново формирање на вистински *underground*, а јас се чувствувам пријатно во тајните култури. Татко ми беше џез музичар и јас пораснав во тој *cool* џез свет на Лос Анџелес, којшто беше вистински *underground*. Ова значеше дека доколку знаете каде свират Чет Бејкер и Дик Тјорпик, нема да кажете никому. Оние во "L.A. Times" не смееше да дознаат за нив, ниту ќе сакаат за тоа да прочитате во "Vanity Fair".





Енди Ворхол, Без наслов, 1964, ситопечат  
Andy Warhol, Untitled, 1964, silkscreen

Сега сум веќе подготвен да се повлечам во мала сенка, да му се вратам на тоа подземје, да сум повторно на пат ("on the road"), да ѝ се вратам на плажата или нешто слично. Не ми е пријатно да се дружам со уметност што не е критичка кон прерогативите на високата култура. Не ми е пријатно во так-

ва културна клима во која уметничките дела и државните институции на високата култура влегуваат во конспирација за да ја критикуваат популарната култура. И конечно, не ми е пријатно да живеам со претпоставката дека како критичар би требало да имам заеднички интереси со некоја гигантска

институција.

**С.О:** А како се чувствувате поради тоа што токму тие институции ве открија и ве сакаат?

**Д.Х:** Па, не ми е баш пријатно да ме откриваат, но да бидеме искрени, тоа се и единствените расположиви места. Но исто така, би требало

да го нагласам и тоа дека тие не ме сакаат. Верувајте ми за ова. Бев таму. Повремено реагираат студентите, но обично во студентските кампуси ме канат за да им послужам како кемкавото дете меѓу нивните миленици од таборот на „политички коректните“. Иако не можам никако да сфатам како би



можел јас да бидам политички некоректен. Живеам и отсекогаш сум живеел на маргините. Од маргините зборувам за други маргинални типови и отприлика сум исто толку до осведоченото улично ѓубре со кое што и тие радо би се сретнале. Единствениот проблем што би можел да го согледам е дека јас навистина не ја подржувам уметноста како практика и професија. Ама, мојата работа не е да ја „подржувам уметноста“ или целите на „американската уметничка заедница“ кон којашто не припаѓам. Јас ѝ припаѓам на заедницата на Ендијевите цвеќиња и толку. Исто така, уметноста не е симптом во мојата практика. Таа е причина. Уметноста ја менува критиката, а не обратно. Уметноста ги менува институциите, а не обратно. Том Мекевили и јас дискутираме за ова: Том вели дека уметноста комуницира со комуникаторите, а дека овие комуницираат со културата. Во овој момент, тоа може да изгледа вистинито, но сепак мислам дека не е во ред. Тоа е премногу клерикално за мене. Не би сакал да бидам никому и во ништо висок свештеник, освен во игрите на видео покер.

**С.О:** А знаеме колку сме ние моќни. (смеа) Создаваме и кршине кариери, промовираме уметност што никој не ја сака.

**Д.Х:** Всушност, тоа е таков вид на уметност што никој не може да ја сака или да биде дневно со неа. Повеќето од нејзините производи се наменети за институциите или се однапред обликувани за институционалните одредишта. Би рекол дека ова е последицата од отфрлувањето на врескавото бебе на мерцјализмот заедно со во-

дата за капење на капитализмот. Мислам, јас сум прилично напреден тип, но не би сакал во мојата соба да ми стојат потпрени на сидот три табли сурова иверка, украсени со клип лампи и испишани со зборот „буги“. Тоа е схоластички пост-минимализам- „брза уметност“ дизајнирана за институционалните бели кутии и нивните цвакни-голтни. Јас сум за „бавна уметност“ што цвета со проблемите на нејзината пожелност. Таа уметност ја посакувам во мојот дом, така што не ќе морам да ја посетувам како некоја дебела тетка во старечки дом. И што ако некој рече дека мојот дом не е доволно „коректен“ за неговата уметност? Што ако некој смета дека неговата уметност е премногу добра за моите пари? Ќе му речам: еби се!

**С.О:** Повеќе пати го употребивте зборот претстава (*image*). Јас почнав како уметник и сè уште се сметам за уметник... Се стремам да дојдам до идејата за нејзината редуцирана суштественост и тоа посебно затоа што сè повеќе се зборува за нејзиното префрлување на компјутер. На крајот повторно доаѓаме до култура на сликата. Скоро до некаков готски сензибилитет.

**Д.Х:** Како прво, она што е незапишано едноставно не претставува ништо. Му недостасува исказ. Затоа, го употребувам зборот „претстава“ за да потврдам дека еднаш кога нешто ќе се контекстуализира како уметност, тогаш тоа, без оглед дали е слика или објект, функционира како сопствен репрезент; функционира на ист начин како што природот во реченицата е секогаш репрезент на нејзиниот субјект.

(смеа) Како и да е, јас немам некој посебен проблем со културата на сликата. Подобро култура на сликата, одошто култура на текстот.

**С.О:** Тука имаме работа со американската буквалност или со академската природа на културата, кадешто објаснувањето го изедначуваме со разбирањето, а претставата ја претвораме во текст.

**Д.Х:** Точно. Ми се допаѓа дитинкцијата што во еден од своите есеи ја прави Џереми Гилберт-Ролф, а на различен начин Вилијам Гибсон во својата книга за видливото. Имено: постои разлика меѓу видливото поле и видливиот свет. Постои, значи, вишок на постоечки визуелни податоци на кои што им претходи и од кои што произлегува нашето визуелно декодирање на претставите, а на начин што е потполно различен од нашето искуство со декодирањето на текстови. Поради ова, нашето искуство од било кое уметничко дело е, во извесна смисла, секогаш безисториско и тоа, повторно, се разликува од нашето искуство со текстот. Кога ќе видам еден Рафаел, тој е токму тука и токму сега. Моите очи го енкодираат, а мојот ум го декодира. Ако мојот ум смета дека она што го гледам е невозможно да го дешифрира, моите очи се обидуваат да го видат уште еднаш и да го испишат уште едаш. (смеа)

**С.О:** Брзо возвраќање.

**Д.Х:** На некој начин: очите пишуваат, мозокот чита. А очите можам секогаш да ги насочам да го испишат одново визуелното поле, бидејќи секогаш има нешто повеќе од она што можат да го напишат

очите. Со текстот тоа не е можно бидејќи, се разбира, текстот е напишан, веќе енкодиран. Во академската практика, меѓутоа, овие аспекти на целосно видливото што ликовната уметност ја дели од музиката (поради нејзината целосна слушливост) се потиснуваат за сметка на оние визуелни енкодирања кои што уметноста ги дели со литературата.

**С.О:** Тоа е извонредна аналогичја, но исто така не треба да забораваме дека Америка го мрази цезот.

**Д.Х:** Да, ама затоа го имаме оној прекрасен цитат од Кенет Барк, кој вели дека најголемите заслуги му припаѓаат на секое уметничко дело што ја чува културата од тоа да стане апсолутно и длабоко посветена на самата себе. (смеа)

**С.О:** Вашиот текст за Либерачи (познат американски пијанист кој во својата младост се откажува од брилијантниот талент и кариера во сериозната музика за да се претвори во врвен забавувач во хотелите и салиите на Лас Вегас - заб. на прев.) има многу заедничко со посветеноста на самиот себе. Тоа е фасцинација која исто така може да го исфрли вашето дело надвор од музеите. Ова е можеби поради тоа што потекнувате од американскиот Запад, кој е уште еден од американските митови за намуртен индивидуализам и потпирањето-на-самиот-себе.

**Д.Х:** Па, како прво, „себство-то“ е уште еден од зборовите кои за мене имаат само историско значење. Тој потсетува на Хамлет, Фауст, Китс и Фројд. Како второ, што по фаволите ви значи ова „доаѓа



од Запад", Сол? Правите да звучам како Нати Бампо, која е Источна измислица за Западот, или како било кој мит за намуртениот индивидуализам. Верувајте ми, луѓето кои живеат на Западниот брег не можат да си дозволат митови за него. Тоа е едно големо, сурово, мртво и празно место чии што главни доблести се отсуството на дрва, отсуството на снег и неможност природата да се замени со култура. Интелектуално, најдоброто што можам да го кажам за него е дека Западот е суштински повеќе пост-модерна средина од Истокот. Тој е повеќе децентриран, неговата култура е обесприродена, а неговото население е составено од децентрирани себства.

**С.О:** Зборуваме за вашиот сензибилитет, спротивставувајќи го на сензибилитетот на Западот кој, ако е пост-модерен, тогаш е таков на многу популистички начин.

**Д.Х:** Западот за мене претставува една географска празнина, лишена од свест или сензибилитет. Тоа е неговата особина, неговата доблест. Што се однесува до популистичката пост-модерност, не би рекол дека било Западот било јас манифестераме нешто слично. Јас сум најодалечениот човек од еден популист, иако некои ме сметаат за таков поради мојата склоност кон популарната култура; всушност, јас не сум повеќе популист од мојот херој, Џ.Л. Остин. Тој го сметаше обичниот јазик за посуптилен, поделикатен и за инструмент којшто е поголем извор од схоластичкиот, филозофски јазик на неговото време. Тоа не го прави Остин популист. Јас, пак, сум заинтересиран

за обичната култура од истите причини. Сметам дека народната, уличната култура е повеќе суптилна, деликатна, адаптивна и дека како практика има повеќе ресурси од онаа на високата култура, којашто е обременета со општо прифатен речник на схоластичка терминологија. Затоа и верувам на уличната култура; мислам дека таа функционира. Признавам дека се чувствувам комотно со комерцијалната култура, бидејќи и самиот сум ангажиран во неа, односно во тргувањето со идеи. А од моето тажно искуство знам дека слободното тргување со идеи станува далеку потешко кога не постои слободна трговија со објекти. Се плашам дека ова не е нешто во што јас верувам или не, туку што сум го открил по цена на одредена лична мака и трошок. Едноставно речено, уметноста и критиката за кои сум заинтересиран се обид да се реконституира она што го сметаме за „добро“. Можеби нема потреба да бидете „лош“ за да создавате добра уметност, но се плашам дека не постои потреба за уметност во една средина кадешто сите се согласуваат што е тоа „добро“ и што е тоа што го сочинува „доброто“ однесување.

**С.О:** Вашиот есеј *„Влезете во змејот“* е речиси романтичен повик за реконституирање на традиционалната авангарда.

**Д.Х:** Ако е така, ќе се откажам од него. Она што сакам да го кажам е дека уметноста мора да изврши насилство врз нашите очекувања; да стане на некој начин видлива за нас. Уметноста мора да се смени и ќе се смени. Но, тоа не значи дека уметноста, во историс-

ка смисла, стремела кон одредена цел. Мислам дека таа ниту сега, ниту кога и да е имала некоја цел. Уметничкото творење е кумулативна, сериска активност, а не историска секвенца на претходно утврдени предлози.

**С.О:** Прашањето го поставив повеќе во смисла на етичкото, отколку во смисла на некаква трансгресија.

**Д.Х:** Е па добро, со една етика на трансгресијата би можел да се помирам. Затоа и мислам дека би требало да биде барем исто толку тешко да се биде уметник, колку што е тешко да се свири во рок бенд.

**С.О:** Да се почне во гаража и да се патува наоколу по места за кои никогаш не си чул.

**Д.Х:** Токму така. Младите уметници денес се ставени во ужасна состојба, особено оние на факултетите, бидејќи ако сакаш да бидеш уметник ќе мора да работиш за оние со кои се натпреваруваш. Тие се луѓето со кои ќе живееш до крајот на животот. Денес децата завршуваат така што и во своите триесети години добро се вклопуваат во сенката на своите татковски фигури. Последиците се такви што енорно се успорува тркалото на стилот. Се сеќавам кога бев момче ја користев секоја прилика да одам авто-стоп до Њујорк. За уметноста се заинтересирав со тоа што висев по галериите, а тоа почнав да го правам бидејќи браќата Џенис (сопственици на една од најпознатите њујоршки галерии - заб. на прев.) ми дозволуваа да се користам со тоалетот, нешто што кога ќе ви згустеше не можевте да го најдете во центарот на Менхетн ни за

жива глава. Така, се мавтав по галериите во периодот кога поп-артот едноставно го збриша апстрактниот експресионизам. Тоа се случи скоро преку ноќ. Знаете, чувството беше ебено катаклизмично. Добро би ни дошла уште една таква катаклизма и тоа не заради „доброто“ на културата, туку единствено заради ѓаволски добрата возбуда од неа. Но електричната бодликава жица подигната од институциите во светот на современата уметност, ја прави оваа револуција невозможна. Тоа што го имаме денес ќе пропадне уште пред да се смени, бидејќи со тоа пропаѓаат и институциите, со тоа пропаѓа и пазарот...

**С.О:** Клемент Гринберг тврдеше дека овие институции, откако го пропуштија апстрактниот експресионизам, си дадоа за задача никогаш повеќе да не пропуштат ништо.

**Д.Х:** Музеите ги претворија во бутици. По ѓаволите, би бил среќен музеите да сакаа да останат конзервативни институции кадешто може да се види нешто надвор од модата. Би ме одушевило кога музеите би можеле да бидат доволно слободни за да останат надвор од модата и да пружаат некакво спознатливо становиште кое е на спротивната страна од тековниот дискурс. Но не можат, бидејќи тие се поврзани со пазарот како со папчна врска. Така, на крајот имаме забетонирана посветеност на трендовите на бутик трговијата и штетно влијание на хиерархиите воспоставени од нашите чувари на уметноста - институциите. Постојано се плеткам по минатото, прашувајќи се каде е грешката. Што е тоа што овозможи музеите



да станат бутици што се маскираат во уметнички павилјони ("kunsthalle")? Кога секуларната англо-критика стана германска «висока критика»? Кога луѓето почнаа да мислат дека на факултет можеш да научиш како се станува уметник? И слични работи.

**С.О:** Заглавени сме со фактот дека институциите го прифатија критичкиот приод од шеесетите години, сфаќајќи го на единствениот можен начин за нив.

**Д.Х:** Разбирам што се случи, но не разбирам зошто луѓето тоа го купуваат. Очигледно, американската култура ги прифати сите негативни слободи од педесеттите и шеесетите години и ги претвори во позитивни слободи. Така, Томас Џеферсоновата «слобода од» се претвори во Џон Адамсовата «слобода кон». Ослободеноста од статус и доблести, стана слобода да се има статус и доблести.

**С.О:** Мислите ли дека е тоа генерациски проблем? Или, мислите дека вие и јас се чувствуваме така?

**Д.Х:** Ако деведесет и пет насто од сите што се помлади од вас мислат дека нештата треба да изгледаат така, тогаш веројатно треба да претпоставиме дека имаме генерациски проблем. Но, тоа не значи дека јас не можам да плачам над таквата состојба. Можеби ќе звучи елитистички, но со сите општествени погодности со кои уметниците растат, со широчината на нивното образование и огромното јавно и приватно инвестирање во нивната уметничка слобода, ми се чини дека уметноста би требало да биде малку по интересна од рок-енд-ролот. Можеби другите мислат дека е таква. Во моментот, јас не

мислам така. Мислам дека треба да скршите некои правила кои прават трескот при кршењето.

**С.О:** Што мислите, во тој контекст, за «gangsta rap» музиката. Дали таа воопшто нешто ви значи?

**Д.Х:** Не ја слушам премногу, бидејќи звучниците во колата не ми се толку големи. Но, сепак, одвреме-навреме ја слушам, зашто ми се допаѓа кога луѓето се искупуваат со производите на улицата. Ја сакам прозодијата, ги сакам тие физички, класични каденци. Боже, колку ми се допадна како маршираат тие одмерени слогови во едно нешто што го слушнав пред некој ден. Во себе, знаете, го имаат оној вергилијански, латински хексаметар. Бум! Бум! Бум! И постојано, кога слушам такви работи, се фаќам себеси како размислувам: дали е ова пооткачено и поинично од *Exile on the Main Street*? Дали е ова полошо од «вклучи се, шибни напред и бори се со ебените сити и дебели»? Една од неколкуте енема стихови во рок-енд-ролот. (смеа) Како би се споредила оваа аномија, на пример, со Лу Рид или со *Street Hassle*? Се разбира, кога имате работа со популарната музика секогаш треба да мислите дека тоа до извесен степен претставува «кршење на срцето на лудите хормони» (смеа), но тоа не ме шокира. Последниот пат кога бев шокиран тоа беше поради еден слабо приземнет «Стратокастер». (смеа) Мислам, «gangsta rap» е опасна музика: таа е на границата на смртоносното, но со сета смрт наоколу, таа не е убивствена. Таа е очајно американска. Знаете, самиот чин на говорење, самата идеја што тие деца никнати-од-ни-

каде би ги помрднале газовите да го преработат јазикот за да стане говорен, самото нивно излегување и зборување, е степен на предавство на невиноста и аспирациите што ви го крши вашето ебено срце. Јас сум свирел во бенд и ја знам таа двојна врска. Господе, колку е тоа откачено. Ем сте никој и ништо, ем сте се исправиле со вашата идеја за cool костум како некое шестгодишно дете во школска лакрдија, молејќи да ви одобруваат. Затоа и ви треба тоа лице, тој агресивен фронт. Потребно ви е да се заштитите од целосното понижување, за да ја маскирате вашата инфантилна повредливост. Тоа е единственото што го имате. Лице. Фронт. И тогаш очекувате одговор. Понекогаш и го добивате. Па така и од «gangsta rap» музиката ќе има веројатно повеќе опипливи последици, отколку од пост-минимализмот, зашто тој е похрабар и сака повеќе: тие луѓе не би сакале да умрат на улица. Пораката што ја добивам кога го слушам е таа и ние ќе ја прифатиме таа порака и ќе одговориме на тоа барање.

**С.О:** Но како да се спротивставуваме. Кога произлегува од идејата на шеесетите години, човек има вистинска желба да конструира нешто што создава отпор. Меѓутоа, она што се повеќе го наоѓаме во нашето опкружување е промоција на идејата дека уметноста треба да стане дел од индустријата за забава.

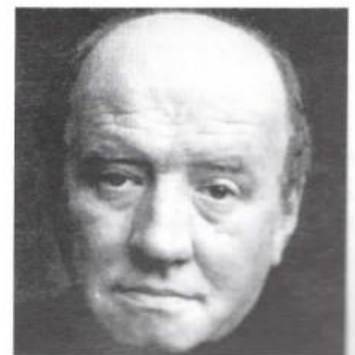
**Д.Х:** Ако можам да избирам меѓу уметноста како образование и уметноста како забава, ќе ја одберам забавата. Ако е единствена таа опција, дајте ми гламур. Какво е тоа предубедување дека умет-

носта не може да забавува? Боже господе, па што би можела друго да биде? Таа весели. Таа малку застрашува. Никој не гине. Па тоа е забава!

**С.О:** Зборувате за забава во термини на XIX-от век. Забавата во таа смисла е диверзија.

**Д.Х:** Мојот поглед на човечката судбина е повеќе праволиниски од вашиот. За мене еден «gangsta rap» на Ајс Кјуб и «Питачката опера» на Геј се еднакво забавни. Оливер Твист и *Pulp Fiction* се за мене подеднакво забавни. Академската уметност, онаа што го мрази телото, претенциозната уметност - таа е диверзија.

превод од англиски:  
Зоран Петровски





Небојша Вилиќ,  
**STATES of CHANGES?**  
**Постмодернизмот и**  
**уметноста на**  
**осумдесеттите**  
 Феникс, Скопје 1994

**Валентино ДИМИТРОВСКИ**

Книга за постмодернизмот, за уметноста на 80-те, за парадигматските случувања од крајот на векот што уште еднаш (по кој пат?) ги разбира нуваа духовите за модерната, за модернизмот и за цивилизациските реперкусии од нивното затемнување. И тоа книга во подрачје каде феномените на промените фокусирани во изминатата декада се таложеа бавно и непротивречно. Оттука, импонира храброста на авторот со оглед осаменоста на зафатот и рестриктивноста на локалниот контекст.

Разбирлива е интенцијата, во структурирањето на пристапот кон нашата сцена, да се испише голем круг од теориска елаборација за состојбите и интерпретациите на глобалната постмодерна аура, за „феноменологијата“ на постмодернизмот, преку промените во уметноста во светот и соодветните регионални, југословенски приклучувања и партиципации. Методолошки оправдано не само поради неопходната контекстуализација, туку и со оглед на специфичното калемење што го одбра нашата ликовна сцена, а кое беше упатено на

глобалните исходишта. Проблемското разврзување на состојбите отпочнува уште со воведното насловување каде што терминот постмодернизам е испишан со скриптура што го скицира значењето на напуштање на непрегледната мена на измите (POST-modernIZAM). Натомошното воведување е со повеќе цитати од критички или теоретски текстови, главно од културно-уметничката периодика. Применет е преглед, лепеза, дисперзивно зафаќање во веќе непрегледната магма од теориски и критички практики што фрагментарно ќе ја отслика и онака фрагментарната состојба на преовладувачкиот сензибилитет на денешницата. Расцепканоста на зафаќањето сугерира расцепканост на сцената. Се нижат постмодернистички швенкови и крупни планови за некои од мноштвото актуелни парадигми. Моделот на цитат, наместо увод, како воведување во една книга за постмодернизмот, нескриено се приклонува кон текстуалната вокација и пракса на третираното подрачје.

На почетокот се поставува прашање за модернизмот, што со него?, за да се искажат две согледувања: едното, што новата состојба ја сфаќа како продолжение или трансформација на модернизмот, додека другото, постмодернизмот го разбира како нов и контрарен феномен. Оваа, инаку референтна поделба во критичко-теориските дискурси, сепак не е така фундирана за да биде појдовна оска, бидејќи дебалансот е на страната на сфаќањето за постмодернизмот како нова епоха со сите импликации од претходната, независно дали од про или контра позиции. За квалифицирање на првото се зема ес-

тетскиот приод на П. Биргер за „концептуализација на дијалектичкото продолжување на модернизмот“, додека второто се објаснува со новомарксистичката спецификација (Ф. Џејмсон) на „новиот светски поредок на доцниот мултинационален капитал“, бришење на границите на високото и ниското во културните практики во тоталната потрошувачка коегзистенција - значи еден социолошки приод. Ова невнимателно мешање на нивоата (естетско-социолошко) донекаде го симплифицира непрегледното море од разновидни правци на поврзување и дистанцирање. Натомошното експлицирање на првото стојалиште - постмодернизмот - во еден екскурс за неоконзервативизмот, оди по линија на Хабермасовото сфаќање за нецелосниот проект на модерната чиј што просветителски агенс, и покрај релативната стагнација, сепак може да смета на обнова и универзализација. Овде се акцентираат новите конзервативци, за разлика од старите што агитираат за постмодернизмот, кои „го поздравуваат развојот на модерната наука се додека тој излегува вон од неговата сфера за да биде носител на техничкиот прогрес, капиталистичкиот напредок и рационалната администрација“. Нивниот антимодернизам значи само отфрлање на негативните аспекти на процесот на модернизацијата, критика на културниот модернизам како своевиден постмодернизам.

Проследувањето на модернистичките импулси во постмодернизмот на сцената на неоконзервативните теории можеби е малку изнасилено. Тезите за незавршениот проект и дијалектичкото про-

должување своето исходиште го имаат највеќе, според мое мислење, во традицијата на длабинско теоретизирање на Модерната (главно германската, од Ниче, преку Вебер, до онаа критичката на франкфуртската школа, посебно Адорно). Главните импулси се црпат од неможноста да се одолее на моќта на модерната проективност. Останувајќи на можноста од рационално соочување и разрешување на противречностите, па макар и како трансцендентална претпоставка, како и на хуманистичко-утопискиот етос, се акцентира незавршеноста, отвореноста. Некои од неоконзервативните гледишта кои, ако и ја подржуваат вербата во рационален систем и прогрес, сепак го немаат оној есхатолошки призив што оваа традиција го поседува. Покрај тоа, повикувањето на Хабермас по прашањето на неоконзервативизмот можеби не е најупатно со оглед на неговата глобална класификација на постмодернизмот. За него тоа не е само американскиот неоконзервативизам, туку таквата состојба пробила насекаде во порите на интелектуалните подрачја со што се „предизвикуваат теории на постпросветителство, постмодерно, пост-историја, накратко неоконзервативизам“.

Поделбата на постмодернизмот на неоконзервативизам и постструктурализам ја следи бинарната интерпретативна нишка. Но и овде, се чини, применет е двоен критериум: социоидеолошки (неоконзервативизам) и критичко-теориски (постструктурализам). Ваквата поделба е можна, но е една од повеќето. Иако, поради множеството на парадигмите и визуриите, примарното класифицирање во постмодернизмот не е честа



појава. Сосема е оправдано проследувањето на постструктурализмот како главен експонент на деконструкцијата на модернизмот. Овде се истакнуваат две одредувачки својства. Форсирањето на текстуалниот модел повторно испишува анаморфоза на почетниот заборав и ја осветлува езотериската наивност на модернистичкиот артефакт во непрегледната текстуалност на јазикот. Така, не само што се разликува автохтоноста на текстот (артефактот), туку и генеричноста на субјектот. Со тоа се скицира и главниот модератор на деконструкцијата на модерната - постструктуралистичкиот дискурс на деконструкцијата. Неопходните референци на Лиотар и Дерида се разбирливи. Меѓутоа, скицирањето на постструктуралистичкиот дискурс не би било значително оптоварено ако на ова место фрагментарно се нафрлат и еден Рорти, Слотердијк, Лакан, бројниот ничеански *revival*, доцниот Барт, значајната фројдовско-лакановска артикулација (Ј. Кристева, пред сè) и т.н. На тоа можат да се надоврзат и најзначајните продолжувачи на деконструкцијата во книжевноста: американските критичари од Јејлскиот универзитет - Пол де Ман, Џ. Хартман и Џ. Хилис-Милер. Но, намерата на Вилиќ секако била парадигматска фокусација, а не синтагматско ширење. Следственоста на «слабата мисла» и реторичноста е на место затоа што оваа апликација во постмодернизмот е индикативен почитувач на деконструкцијата на трагата на Хајдегеровата оставина. Краткиот екскурс за социо-економските аспекти во епохата на постмодерната, преку ставовите на Бел, Мандел и Џејмсон, ги истак-

нува базичните парадигми во општествената стратиграфија, фундаирајќи ги промените од втората половина на векот во «пост-индустриското општество» или во сеприсутноста и рафинираните форми на доминација на «доцниот мултинационален капитал».

Заокружувајќи го општотеторетскиот пристап, Вилиќ на значува два кода или системи на читање на феномените: неоконзервативизам и постструктурализам. Елементите на односот кон традицијата и историјата, како навраќање, навод, цитат, пастиш, враќање на претставувањето, фигуративноста, наративноста и т.н., се врзуваат за неоконзервативизмот, што може да имплицира и нивна негативна конотација. Овде не е најјасно дали аспектите на навраќање му припаѓаат изворно, или му се припишуваат од стојалиште што истите ги сфаќа како регрес. Постструктуралистичкиот дискурс, исто така, покрај деструктурирањето и децентрирањето на структурите, перманентно ја подгрева тензијата околу реториката на обновата и метафоричноста на навраќањето.

Следува солидна елаборација на некои постмодернистички својствени, пред сè, во уметничкиот практикум. Анализата на постмодернистичкиот еклектицизам, во про или контра изведбите, дистинктивно го профилира овој феномен - во однос на историскиот еклектицизам и особено пејоративните модернистички конотации - како слободна игра со културните модели и стилови. Тоа не подразбира некакво епохално превреднување или иновативно декодирање, туку преформулирање, дополнително кодирање, впишување

во арсеналот на таканаречената «универзална историја», деконструирана од разновидните ексклузивизми, хиерархии, доминации. Реконструирањето кон имагинарниот регистер на историските образци во глобалната текстуална матрица, ослободена од временската контекстуалност, го одредува овој **еклектикос** како ослободувачки етос и копнеж. Наспроти модернистичкиот борбен глобализам што стратешки чекори и брише, постмодернистичкиот стремеж е натопен со «*pietas*» кон минатото, согласно импулсите што му ги припишува «слабата мисла».

Враќањето на претставата (репрезентативноста), фигуративноста, «објектноста» се проследува во еден кохерентен склоп: разликувањето на модерниот субјект (филозофијата на субјектот) ја обновува репрезентативната размена, губејќи ја смислата на симболичкото во постапното трошење на јаствената кохеренција, идентитет. Во доцниот филозофски модернизам тоа имплицира копнеж по неидентитет. Промената на тензијата од знаковното кон објектот, така, е логична последица, иако не треба да се сфати како поместување кон предметната стварност, Реалното, туку според Жижек (Лакан) како пристап кон «вон-симболното, како празнина што ја отвара празнотијата среде самото Симболно». Но можно е и нешто поинакво впишување во овој феномен. Имено, модернистичкиот субјективитет може да се исчита во метафората на распарчениот Орфеј (иако И. Хасан во 1971 г. ѝ припишува постмодернистички предзнак) што ги ништи сите изоморфизми, сличности (од регистерот на симболичкиот аналогон) со веќе уништени-

от свет. Опстојува на метонимско форсирање на сопствените осакатени «фигури», автореференциелни до замирање. Оттука, постмодернистичкиот отклон кон репрезентноста и објектот не би било напосто напуштање на модернистичкиот субјективитет, туку сочувствено прифаќање на неговата распарченост, децентрираност и тоа, не како катастрофично сознание, туку со сета возновена радост од повторното активирање на Орфеевата струна и на возбудливите «мелодии», па макар тоа да биде и соблазителна игра на сеприсутните супстанции и симулакруми.

Состојбата на децентрираност, расредишеност во постмодерната, така, не може да биде потполно различна од онаа во модерната. Впрочем, првичните детекции на оваа состојба се модернистички. Како и фрагментот, фрагментарноста. Според еден од најеминентните модернистички теоретичари на Модерната (Адорно), импулсите на фрагментарноста, на неидентитетот се чувари на изворната автономија на неетаблираната уметност. Но губењето на средиштето и отклонот кон фрагментарноста во модернизмот имаше некаков судбински призивок: исчекување дека ќе просјае светлото на сосема Другото, како некаков мистичен копнеж. Во постмодерната оваа реторика се снижува во неограничената игра на разликување, така што, и средиштето и периферијата, и целината и фрагментот се во функционална спрега ослободена од ексклузивистичкиот диктат. Вилиќ, инаку, не го нагласува стриктно постмодернистичкиот предзнак пред овие феномени.



Првиот дел од книгата ја третира постмодерната аура и постмодернизмот во нивното теоретско рамниште. Покрај констатацијата за опфат со сите релевантни својства и аспекти, прозвучува, би рекле, и една постмодернистичка интонација што остава простор за впишување. Во таа насока се чини можно истиот корпус на аспекти да биде устроен и нешто поинаку, според некакви „доминантни“ парадигми што, од друга страна, може да е само работа на вкус и избор на позиција:

-нема металингвистичко упориште, „не постои ништо надвор од Текстот“ (Дерида), особено ако и несвесното е структурирано како јазик (Лакан), или пак и предлингвистичката фаза во развојот на единката поседува семиотички својства -Ј. Кристева. (онтолошка)

-нема привилегирани метанарации, постексклузивизам (Слотердијк), филозофијата го губи повластеното место како арбитер (Дерида), разорување на репрезентативните епистеми. Знаците не упатуваат на нешто одредено означено, туку секогаш само на друг знак. И најборбениот модернизам, чија деструкција на претставувањето беше недвосмислена, скришно како да исчекуваше мистичен одговор што ќе просјае од Означеното. Губење на убедувањето за непромишлената раздвоеност меѓу научно-теоретските и книжевно-историските дискурси со оглед на реторичноста на јазикот. (гносеолошка)

-напуштање на митот за профетската функција на уметноста, разнообразноста на текстуалните образци, напуштање на вртоглавото

надминување на измите. (естетска)

-бришење на родните и структуралните разлики на комуникативните модели и феномени од т.н. реална егзистенција до најрафинираните симболични поредоци во мрежата на сеприсутните комуникациски и информатички релеи, а по диктат на праволиниско воедначување во еден недопирлив Симулакрум. (социолошка)

Приоѓајќи поконкретно кон темата за уметноста на 80-те, Вилиќ потенцира две парадигматски појави: концептуализмот на Бојс и поп-артот на Ворхол по заморот на доцниот модернизам. Парадигматичноста се состои, пред сè, во односот кон стварноста и уметноста: проширениот поим на уметноста во која се губи аурата на осамениот автор во „социјалната пластика и сигнификантните фигури“ од масовната култура, генерирани со експресивноста на сопствената репродуктивност и иконичност. Овие автори стануваат преодни фигури, предвесници на сензибилитетот чии исходишта се бараат во археолошките наслојки на десублимираниот исказ, како и во неограниченото отворање кон историските морфемии и стилемии. На тоа се надоврзува и заморот од безизлениот солипсизам на теоретското и интелектуалното зафаќање кон средината на 70-те (инаку својствено за минимал артот, лингвистичкиот концептуализам, аналитичкото сликарство и др.). Во насока на востановениот аналитички правец се истакнуваат феномените на репрезентацијата, фигуративноста и на сликарскиот чин, метје во после иконокластичкиот тренд на обновена-

та слика. На фонот на дезилузионираниот генуин модернистички субјект и неговата потрага по објективност и вистина, сигнификантно делува ставот на Слотердијк: во обновата на ликот на светот и изразот не се работи за тоа да се реши загатката, туку истата да се зачува пред оние што сакаат да ја одгатнат. Репрезентативноста не имплицира обнова на симболичкото (на што Вилиќ реферира), туку форсирање на „вавилонското“ распршување на уметничкото писмо во кое се инаугурира алегорискиот импулс на бескрајни замени, а во отсуство на референтен фундамент. Обновената алегореза се движи по бездната на индивидуалната идиосинкразија. Во „работниот простор на сликарството“ (Т. Брејц), тоа е онаа морфологија на обновената слика, оној плуралитет на претставите и „измите“ за кој што Вилиќ ја сигнира метафората за „Паралелниот музеј“ како епистема на уметноста. Паралелно со уметничкиот „говор во прво лице“ се одвива и праксата на „критичар во прво лице“ за што се дава солидна поткрепа во искуството на двигателите на новата уметност од повеќе земји. На еднаков начин се третираат и појавите на трансавангардата и на *genius loci* од почетокот на движењето. Помалку уверливо ни делува подвојувањето на кохерентна претстава и децентрирана фигуративност, за одредени фигурални искази. Наспроти воочливите разлики во фигуративниот исказ, сметам дека на дело е еднаква „кохеренција“ и „децентрираност“ во наборите на десублимираниот субјект. Разликата е повеќе во морфологијата на митопоетските образци: колективните седименти во културната меморија, од една

страна, и нагласената идиосинкразија (схиза) на личниот говор, од друга страна.

Пристапот кон (сега веќе бившата) југословенска сцена отпочнува со истакнувањето на три југословенски партиципации на Венецијанското биенале во 80-те (Б. Иљовски, А. Шаламун, Е. Шуберт - 1982; Б. Бучан - 1984; Е. Бернар, З. Фио, Н. Иванчиќ, М. Продановиќ, Л. Водопивец - 1986). Тогашните актуелни размисли околу тоа дали се работи за автентичност или за релативно свеж импорт во појавите на новата уметност од почетокот на деценијата, денес делуваат блазирано. Не само поради несфатливата дикција, во едно време со глобално електично, кентаурско искуство, туку и поради суштинските партиципации на југословенските уметници во европската, па и светската сцена. Доволно е да се земе предвид придонесот на овие автори на Биеналето во Венеција. Како репрезентанти на една сцена на пробудена слика, на постмодернистички диктуси, на трансавангарден сензибилитет, мошне авторитетно делуваа нивните искази лоцирани некаде меѓу медитеранската сетилност и многугласност и средноевропската „длабочина“ и експресивноста. Оваа сцена сосема рамноправно стоеше со останатите европски партиципации. Затоа, по малку несфатлива беше млаквата рецепција во пошироките европски координати што, донекаде, може да се разбере со карактерот на раширениот уметнички маркетинг во кој се протежираа само одредени етаблирани средини.

Посебен аспект во обновената ликовна практика на некогашната југословенска сцена



претставува прашањето за извесен континуитет. Вилиќ прецизно го расветлува ова, внимателно согледувајќи ја предисторијата на новиот сензибилитет на оваа почва. Било какво изнаоѓање на диктус или ликовни образци што претходат и ги антиципираат 80-те би било изнасилно дополнително проектирање, освен во случаите кога носителите од претходните генерации се активни партиципанти во новата уметност (на пр. Седер, Кулмер, Кожарик). Многу осведочени автори продолжуваат да творат активно во 80-те, но главно се движат во разнобојните доцномодернистички искуства, иако во видоизменети услови.

Сродно на ова прашање е и тезата за *genius loci*, регионализмот на културните предлошки и константи во уметноста на 80-те. Проследувајќи ги тезите на А. Медвед и Д. Матичевиќ, Вилиќ го проблематизира ова хипотетично врзување со регионалната и националната традиција, со фактот на недоволна усогласеност со конкретното уметничко искуство и со средини и автори за кои не може да се примени таа схема. Но истакнувањето на хипотетичниот карактер на оваа теза можеби треба повеќе да се нагласи со извонредно сложена ситуација во актуелниот момент, вжештената артикулација во која што и еклектичката неограниченост и регионализмот, и егзотеризмот и езотеризмот, фигурираат како реторички образци. Се констатира и неоедначеност во поглед на глобалната ознака во појавите на „новата слика“, при што се упатува на различни искуства, на пример белградската сцена, во однос на оние од Загреб или Љубљана.

Синтетичкиот пресек на некогашната југословенска постмодернистичка сцена се заокружува со феноменот на појава на уметнички групи. Тоа недвосмислено се определува како атипично во отсуство на парадигматски концепти. Таксативното набројување се чини како потврда за постари реминисценции, додека исклучок во оваа смисла претставуваат ALTER IMAGO и IRWIN.

Феноменот на уметноста на 80-те, што во поразвиените југословенски средини мошне брзо се аплицира, во македонската средина беше забавено присвојуван. Причините за тоа лежат во некои локални особености присутни барем во почетната фаза: ригидност на уметничката клима без благовремени информации и комуникации; отсуство на автохтоно движење и посредувано инфицирање со новиот сензибилитет; неважење на синдромот „*genius loci*“ - отсуство на инспирации од сопствената историја на уметноста за сметка на светската. Доцнењето на постмодернистичките импулси во нашата уметност секако се должи и на уметничката клима во 70-те кај нас: без позначајни концептуалистички искуства во кои би се истражувале рабните феномени на исказот и смислата на уметничкиот ангажман, што на извесен начин модернизмот го доведуваат до своите крајни граници. На таква почва тогаш полесно се јавува реториката на уметничката обнова. Во Македонија, во 70-те години, опстојуваат, главно, апстрактни и неофигуративни тенденции во различни варијации, а со некаква дифузна запрашаност и критичност кон современата цивилизација-една релативно класична модерност. От-

суството на феноменот „*genius loci*“ во 80-те кај нас се чини разбирливо ако се земе предвид дека претставува општо место, константа во развојот на нашата современа уметност. И покрај раширените тези во нашата историографија, сметам дека ниту една наша генерација творци не учела од претходните, во смисла на транспарентно и логично, формално и проблемско произлегување. Ниту пак односот кон постарата традиција бил таков за да може недвосмислено да се посочат релации на повторно испишување, интерпретација, реконтекстуализација или пак тавтолошко реплицирање. Едноставно, се учело преку посредните влијанија и инспирации од светските трендови и од општата историја на уметноста.

Во пристапот кон авторите и сензибилитетот за кој што се врзува постмодернистичкото приклучување кај нас, Вилиќ потенцира неколку осведочени имиња што во периодот на интеррегnum го одржуваат дигнитетот на уметничката практика и активно творат во 80-те: Мазев, Хаџи Бошков, Калчевски, Чемерски, Шемов. При тоа, мошне внимателно ги скицира нивните проседеа, јасно одвојувајќи ги од постмодернистичките искази, освен донекаде Чемерски и Шемов.

Пописот на индивидуалните и групните презентации на носителите на новиот израз, што Вилиќ ги следи од 1982 до 1987, фрла интересна светлина врз ликовната сцена. Генерално земено, сите нови појави не може да се сметаат како постмодернистички. Сè уште се присутни напливи што ги разработуваат од порано присутните стилски и концепциски об-

разци. Но, полека се пробиваат индивидуални ракописи што позначително ќе се профилираат во втората половина на деценијата. Можеби пресвртница во таа смисла претставува уметничката практика на Г. Стефанов и П. Николоски. Концептуализираниот просторно-скулпторски ентитет од почетокот на нивното творештво оди по линија на разградба на формата, што, според Вилиќ, определува да не се третираат со предзнакот на 80-те, туку како рецидиви на глобалните искуства од 70-те. Во втората половина на 80-те, кај овие автори не само што се форсира конзистентноста на формата, туку и реторичноста на исказот, митопоетските импулси на материјалот, обликот и просторот. Провејува чувството на мистично единство со материјалот и опстојување на неопределената „лабораторија“ на анимистички, ритуални, свети искуства и визији. Нема ни трага од концептуализација на материјалот и обликот и на уметничкиот ангажман.

Разгледувањето на уметничките појави од втората половина на 80-те кај нас на прв поглед остава впечаток на недореченост. Приодот е фрагментиран, без намера за обемна студиска обработка на појавите, проблемите или поединечните авторски партиципации. Отсуствува и определбата за историографско сместување и класификација. Но методолошкиот пристап свесно е воден од сознанието дека се разгледува едвај половина деценија референтна постмодернистичка состојба. Поради регионалните предистории, како и релативно задоцнетиот приклучок, делува нужно нашата сцена да е прошарана со исклучиво поединечни



искуства, идиоми, во отсуство на позабележителна заедничка нишка, со мали исклучоци. Постмодернистичките искази кај нас не се профилираа како некое структурално движење, или пак експлозивна детонација што едновремено ја растресува целокупната сцена. Од друга страна, разгледуваната сцена во распон од неколку години не дава материјал ниту пак ја има неопходната временска дистанца за некое поопстојно длабинско засновување. Ликовните образци, морфолошките и знаковните искази вибрираат краткотрајно, носени од млади автори чија вокација не е етаблирана. Многу развојни линии набргу се прекинуваат. Некои за кратко време го тршат својот концепт кон почетокот на 90-те, соочени со потполно изменета ситуација. Вилиќ, сведок на овие состојби, пристапува соучеснички, од внатре, со дикција која што, ако не граматички, тогаш по логиката на тендираната смисла, сугерира став на блискост, „искажување во прво лице“.

Доследен на исказаните ставови за посредуваноста на уметничките практики кај нас, за отсуството на локални инспирации, како и за карактерот на претходната сцена, Вилиќ ги скицира поединечните појави и придонеси. Без оглед на тоа дали во целост би се согласиле со опсегот на третираните појави или со поединечните придонеси (на пример за групата ZERO), важно е да се одбележи дека за прв пат кај нас поопстојно се опфатени сите ликовни искуства со постмодернистички предзнак, извршена е аналитичка интерпретација на поединечните писма и фази, скицирани се референтните контексти, инспи-

рации со таксативна елаборација на преземените искуства. На крајот, но не помалку значајно, искажана е храброст со самиот факт што се елаборира една жива материја, се анализираат млади автори за кои разгледуваното подрачје сè уште не е историска позадина на нивниот актуелен ангажман.

Затоа, пристапот на Вилиќ во целината на книгата може да придобие и да проблематизира, но најважно е ако го разбранува интелектуалниот интерес за што, сметам, нуди доволно аргументи. Моето приклучување кон книгата беше со намера да се проследат нејзините набори и дикција. Да се исчита нивната следственост онака како што тоа е изложено во книгата. Но, едновремено, и да впише некои сопствени импулси и согледувања, ослободено од помислата за некакво темелно објективно и транспарентно изложување.

## СИМОН ШЕМОВ

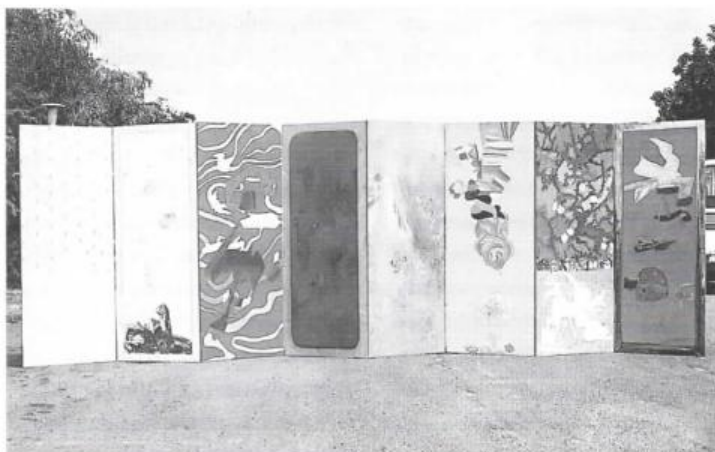
Музеј на современата уметност

Симон Шемов е македонски уметник - не Грчки Македонец, туку, како што официелно се наречува во Обединетите нации, граѓанин на бившата југословенска република Македонија. Тоа е еден загрозен дел од светот, со Србите на север, Албанците на запад, Бугарите на исток и Грците на југ, земји со лоши намери во однос на нејзините граници. Во оваа смисла таа е на крстопат: за да се премине од едната на другата страна на Балканот треба да се помине низ Скопје. Делото на Шемов како да ја рефлектира нестабилноста на неговата родна земја и нејзината хибридна култура во неговото мешање на очевидно разновидни визуелни јазици.

Оваа голема ретроспективна изложба, подготвена од Соња Абациева, опфаќа повеќе од 30 години творештво. Таа открива впечатливо разновидни и заокружени видо-

ви на она што потоа ќе биде дефинирано како само-свесни пост-модернистички мотиви: внатрешни контрадикции, стилски плурализам, цитирање и пастиш. Овие особености се јавуваат во делото на Шемов пред да биде позната во визуелните уметности идејата за пост-модернизмот. Уште од најраното дело „Појадок на трева“, 1963, во неговото творештво се вклучени цитати на канонските уметнички дела од западната традиција. Тоа беше како што вели Абациева „еден вид на палисест на човечкото битие што станало културно“.

Во опсегот и изобилството на делата на Шемов, двата големи паравани составени од повеќе делови се погодни да се разгледуваат како иконични: „Детски игри“ (параван 2), 1972 и „Витрини“ (параван), 1975-76. И двете дела со големи димензии се насликани со нагласено различни стиливи што подразбира еден вид на преглед на високите и доцно модернистичките стилски реченици - монохромноста, експресионистички раздвижените платна, апстракцијата на острите рабови и т.н. Шемов, во овие дела, слика не како да се



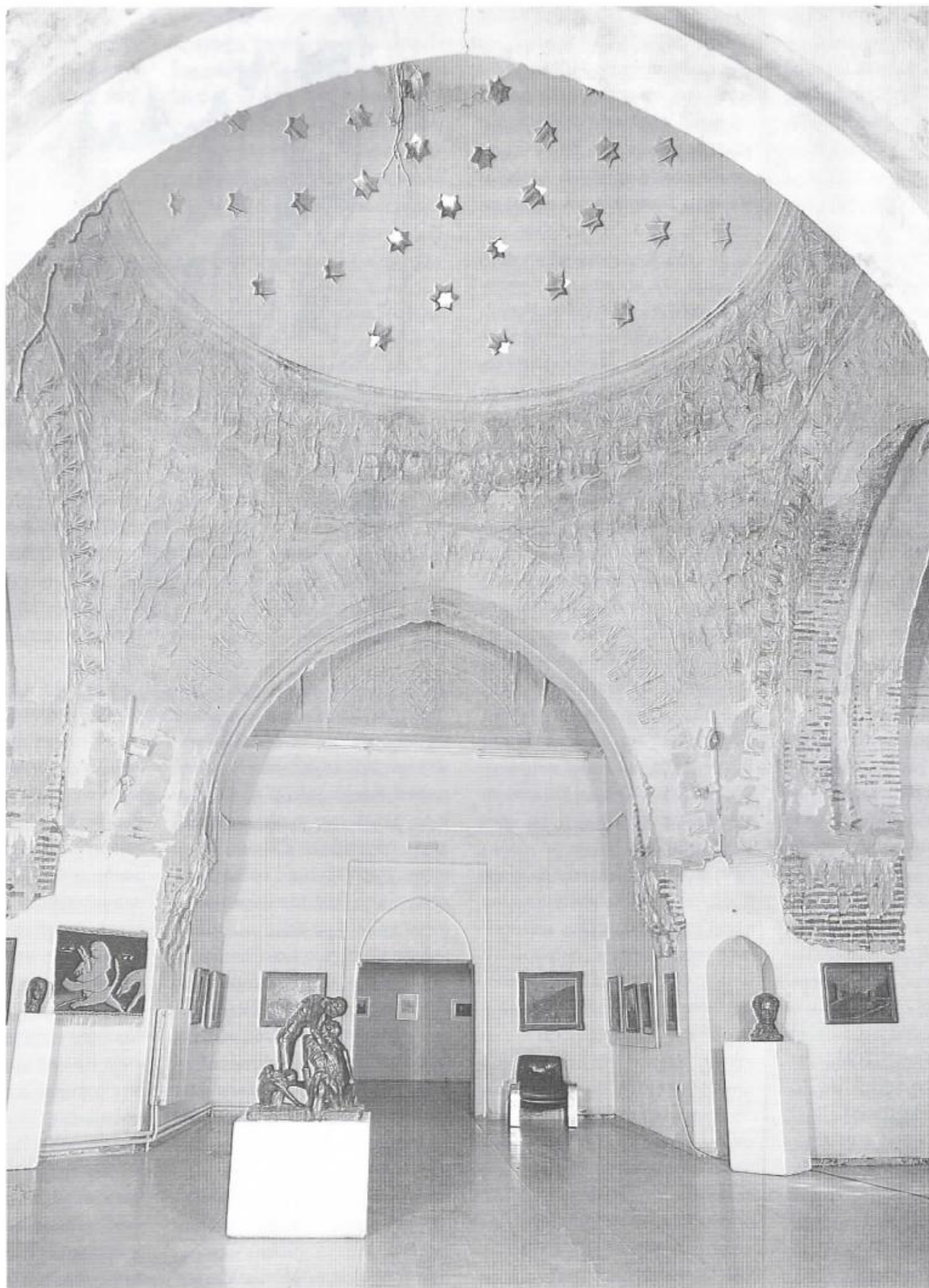
Симон Шемов, Детски игри (параван II), 1972  
Simon Šemov, Child Games (Screen II), 1972



# 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



работи за еден, туку за неколку различни уметници.

Во „Детските игри“ (полиптих), 1972-73, 16 делови, насликани во различни стилови, се поставени на ѕидот како единствена комплексна целина, што во извесна смисла потсетува на Пат Стејрсовата „Серија по Бројгел“, 1982-84, или на Дејвид Сал. Единствената интересна разлика е во времето на создавањето на делата: делата на Шемов од овој вид се создадени десет години пред вака свесно осознаената пост-модернистичка состојба да почне да се појавува во Њујорк.

Покрај овие толку парадигматични пост-модернистички дела, во изложбата се вклучени повеќе обмислени и привлечни остварувања што откриваат вртоглава, внатрешно конзистентна разновидност на расположенија и стилови. Шемов не е променлив, тој не преминува неограничено од еден во друг израз. Хронолошки неговото творештво подразбира постепеност во проширувањето на етапите со што ги истражува различните стилови и материјали. Тие се движат од пастиш сликите од седумдесеттите до скулптуралните дела од хартија од осумдесеттите и деведесеттите, во кои се вклучени тревките собрани и сушени од самиот автор (на извесен начин потсетува на употребата на полен од Волфганг Леиб).

Творештвото на Шемов деликатно лебди меѓу македонскиот и меѓународниот стилски израз: се чини историски релевантно и за двата.

Томас Мекевели  
Art Forum International, Њујорк,  
октомври 1995

## РИСТО ЛОЗАНОСКИ

Слики од болница - цртежи  
Музеј на современата  
уметност, Скопје  
мај-јуни 1995

Ристо Лозаноски (1923-1965), член на престижните групи „Денес“ и „Мугри“ во 50-те и на преминот на 60-те год., спаѓа во редот на најзначајните македонски повоеани автори што го спроведоа преминот кон јазикот на апстракцијата во нашата повоеана ликовна уметност. Во 50-те применува концепција на посредувани експресионистички и кубистички искуства во фигуралните претстави (портрети, мртви природи, фигурални композиции со историска и фолклорна вокација). Во својата репрезентативна фаза композициите и пластичките компоненти се двојлански схематизирани со силно нагласена колористичка интонација на плештините. Смело чекорејќи кон зрелата фаза од своето творештво на почетокот од 60-те, постапно гради асоцијативен пристап во пејзажното сликарство, за да се централизира врз еден апстрактен исказ, задржувајќи ги асоцијативните импулси, во едно сликарство на материјата со извесни енформелски траги. Кон крајот на својот живот, прерано заминувајќи од македонската ликовна сцена, го остварува циклусот цртежи - сцени од болница и призори од скопската катастрофа - што беа презентирани во Музејот на современата уметност. Тоа овозможи несекојдневно навраќање кон овој автор и кон еден од најкреативните периоди во македонската современа уметност.

Овој последен опус на Лоз-



Ристо Лозаноски, Женски фигури во чекална, 1964, туш/хамер, 70,5x50  
Risto Lozanoski, Female Figures in Waiting Room, 1964, ink on paper

аноски поседува една опсесивна компонента присутна и во останатиот дел од неговото творештво. Онака како што сугестивно се врзува за локалниот предел и амбиент (прилепско) во своето асоцијативно пејзажно сликарство, како и за виталистичката арома во неговите апстрактни композиции, така и во „сликите од болница“ и призорите од скопската катастрофа, применува една „внатрешна амбиентализација“, една претходна елаборација на трагите и сензациите од разбрануваната длабинска психолошка сцена, при што локалниот амбиент мошне кохерентно се интериоризира, се „присвојува“, секогаш специфично интониран, обоен. Потребата од се-

когаш присутната приврзаност, присвојување на локалниот амбиент, произлегува од неопходноста да се разгори длабинската експресивна сцена на раслоениот субјект, да се разголи неговата десублимација. Оттаму се дразни, се форсира една специфична фиксација за некаква опсесивна изоморфија на внатрешните душевни состојби и акцептираниот амбиент.

И покрај тоа што овој честопати е морбиден, туѓ, далечен, за него се негува извесен пиетет, извесна запретана чувствителност. А, ако на моменти избива нескриена и несопирлива мачнина и болка, тоа се должи на апсорбираното песимистичко



кредо и на експресионистичката синтакса во нејзиното тематизирање на раните на доцноцивилизациониот оштетен субјект. Овие компоненти, и покрај извесно реалистичко отклонување кај цртежите, неговиот опус го сместуваат во широките рамки на задоцнетите модернистички искуства кај нас, но со еден автентичен концепт.

Сировата, виолентна схематизација во неговите асоцијативни пејзажи доведени до апстракција, длабинското понирање до органското и аорганското во неговите апстрактни предели од последниот период, се водени од една специфична егзистенцијална поставеност, од една реторика што стреми да ги отстрани и последните рецидиви од субјективните или интерсубјективните кондензации, седиментации, за да се соочи со примарните искуства на работ на исказот. Овие примарни „егзистенцијали“ зборуваат за бришење на смислата, концептот, заборава на битието, замирање на есенциелното. Оттука и не е тешко да се разбере ситуацијата во која Лозаноски ја работи серијата цртежи, речиси едновремено со овие дела. Во цртежите е замрен егзистенцијалниот патос и немир во едно рамнодушно вегетирање и помирување со судбинското. Се нижат искази од „примарниот егзистенцијален говор“ без дополнителна редакција на револт или оптимизам. Егзистенцијалистичките импулси, ако не се свесно прифатени патокази во соочувањето со цивилизациската состојба во двете повоени децении (така симптоматично на светската сцена во книжевноста, филмот, но и во ликовните уметности), во

случајот на Лозаноски, сепак, се присутни како позадина што се чувствува и на којашто се твори.

Циклусот цртежи од болница и сцени од скопската катастрофа се настанати во последната година-две од неговиот живот. Егзистенцијалната иконографија се исполнува и се ограничува со призори од „пеколот на болничкиот простор и атмосфера“. Хоризонтот на неговата перцепција и експресија се припирува кон сивилото на едноличната сензација. Неминовноста и повторливоста на постоењето сведено на рудиментарни движења, гестови, сведено на стеснетиот амбиент од болничката соба, стол, кревет, инструменти, болнички екстериер, обезличени болни и болничари, ја открива својата анемична бесмисла и своето тврдоглаво и немо присуство. Лозаноски само го „регистра“ овој сиров исказ на бездушната реалност. Неминовноста на така-поставеното-битие на постоењето, субјектот го прави нем сведок што евентуално може да впише тиха резигнација пред ова сумарно одвивање. Нема грч, нема ламент. Неговиот лик е вкочанет пред реалното како во некакво сенишно сновидение што го сонуваат и ликовите во неговите цртежи призори. Ракописот е ненаметлив, некаков спој на реалистичко-експресионистички интеситет на цртежот. На моменти, во некои од болничките сцени и призори од скопската катастрофа, пробиваат далечни реминисценции, во цртчката дикција и во композициската поставка, од германскиот експресионизам („Новата стварност“), но без онаа бучна театралност и вжештеност на страстите. Цртежот

се нанесува кроки, движејќи се по линијата на елементарното. Честопати плоштините се засенчуваат или затемнуваат создавајќи, на тој начин, еден посебен штимунг што ја надополнува „болеливата атмосфера“ на напуштање, тлеење, замирање - смрт. Некои од цртежите се бравурозни белешки во корпусот на воедначена стилска и изразна висина на целата збирка.

Високата стилизација во цртчкиот исказ и автентичната експресивна артикулација на фонот на повоените егзистенцијалистички искуства, ја издвојуваат оваа збирка како значајно уметничко и епохално сведоштво во нашата современа уметност. Нејзиното зачувување како збирка се наметнува како императив. Недвосмислено е дека најрепрезентативно место за тоа е Музејот на современата уметност каде што може да се смета и на најсоодветен музеолошки третман. Ова може да се сфати и како апел до надлежните структури за поддршка на иницијативата и искажаната спремност на Музејот за зачувување на оваа скапоцена збирка.

Валентино Димитровски

## АНРИ КАРТИЕ - БРЕСОН

Музеј на современата уметност, Скопје  
април - мај, 1995

Фотографијата е откровение на светот изразена во визуелни термини, а истовремено тоа е прашање што никогаш не добива дефинитивен одговор. Најважно е да се чувствуваат инфериорни или супериорни во однос на тоа што го снимате со фотоапаратот... Фотографот мора да внимава никогаш да не се одвои од сè она што е во доменот на човечкото.

Изложбата од 155 фотографии во црно-бела техника од творештвото на Анри Картие-Бресон е вистинска прилика за овдешната публика да учествува во неговиот имагинарен свет на минатото. Свет во кој реализмот на Бресоновата фотографија создава недоумица за субјективното суштествување. Самата изложба е претставена во повеќе области на уметниковото дејствување: портрети, „лајф“ фотографии, патописни репортажи и фотографии кои се најблиску до терминот документарна фотографија. Изложените фотографии се реализирани во периодот од 1928 - 1980 година.

Како еден од најамбициозните модернисти во полето на фотографската уметност, заедно со својот дневник од слики, тој следел настани кои, како строг сведок и со критичен однос во смисла на објективност, ги формулирал во дела на кои долго време најчесто се повикуваме како припомош за толеранција и разбирливост, еден вид на „документарен хуманизам“. Откривајќи ја



стварноста на човековото битие, на човечките нешта, Картие-Бресоновата фотографија ја преобразува реалноста во тавтологија. Како што и покажуваат изложените дела, Картие-Бресон се наоѓал секаде каде што се треселе темелите на старите времиња и на сите раскрсници кадешто иднината се соединувала со минатото. Пет континенти, седум светски чуда и илјада и еден ден во кои се одлучувала човековата судбина. Со чувството кон сето она што постои и егзистира и со око продолжено во нервозна камера, Картие-Бресон успеал да дешифрира многу славни

и „обични“ маски: Сартр, Фокнер, Цакомети, Матис, Езра Паунд како и ликот на стариот евнух кој ја преживеал империјалната Кина.

Меѓутоа, значењето на делата на Картие-Бресон не можат да се мерат квантитативно врз основа на километри снимен филм и по бројот на местата што ги има посетено на земјината топка. Неговите црно-бели фотографии се помалку војеристички и грубо веристички во однос на фотографиите што ја користат црно-белата слика (Бил Брант, Вокер, Еванс, Роберт Франк). Една фотографија на Картие-Бресон

претставува збир на долго размислување и едно бавно набљудување и/или толкување на животот. Интелигентно комбинирана, а светлоста и просторот решени во „Сликарски“ ред; со еден редок збор, таа фотографија е убава. Друга карактеристика што се врзува за фотографиите на Картие-Бресон е односот помеѓу нив и нас. Имено, во неговите фотографии постои едно внатрешно, психолошко движење. Движење што не дозволува брз преглед кој лесно се задоволува, што инаку најчесто се случува со нивните ходочесници пред фотографијата на Картие - Бресон. Причината е во тоа што тоа внатрешно движење во себе содржи сила - зона на нарушени временски односи при што тежината паѓа на парадоксот на односот момент и вечност и / или на конкретното со апстрактното. Како едноока таа секогаш се спротивставува на нашата двоока перцепција и во тој контекст на вистинска нестварност на самата фотографија, таа како атракција (реалистичката содржина на Картие-Бресоновата фотографија) во исто време е и замка / поттик за набљудувачот за да оди напред, подлабоко. Ролан Барт во серија свои есеи за фотографијата во кои - како што сам пишува сакал да открие што е тоа фотографија „за себе“, на крај искрено заклучил: можам само да ја опфатам со поглед и да соучествувам со неа, но да влезам во нејзината структура не можам - таа во себе содржи нешто што тоа не го дозволува.

Картие - Бресон може да реагира на убавината на некој пејзаж или на нешто друго, но тој момент на реагирање прераснува во нешто за што

ние не можеме да судиме, бидејќи фотографиите се тие што ќе судат за нас. Во тоа е и големината на Анри Картие - Бресон како еден од најголемите автори во светската фотографија.

Дејан Буѓевац

## 9 1/2 : НОВА МАКЕДОНСКА УМЕТНОСТ

Музеј на современата  
уметност

ноември 1995-јануари 1996

Успешно насетувајќи ја потребата од анимирање и тоа, од една страна, на уметниците кои како да западнале во состојба на апатија фатени во расчекорот на сопствената волја за создавање и општата немотивирачка културна политика, и од друга страна, на очигледно намалениот интерес и внимание на публиката и културната јавност за она што се случува во ликовната уметност, авторот на изложбата Зоран Петровски, се чини, го направи вистинскиот потег во вистинско време. Вклучувајќи на изложбата 25 уметници, главно помлади автори, Зоран Петровски се обиде да направи нешто повеќе од групна изложба од типот „актуелна ликовна сцена“. Имено, иако во координатите на нашата културна средина е тешко да се случуваат авторски осмислени изложби што подразбираат проблематизирање на одредени сос-



Анри Картие-Бресон, Јуни 68 во Париз, 1968, фотографија  
Henri Cartier - Bresson, June 68 in Paris, 1968, photography



тојби и ликовни искази, сепак оваа изложба можеме да ја гледаме токму како обид да се излезе од вообичаените шематски состојби на презентација, како обид да се изнесе сопствената запрашаност и ангажман во однос на постоечката ликовна продукција.

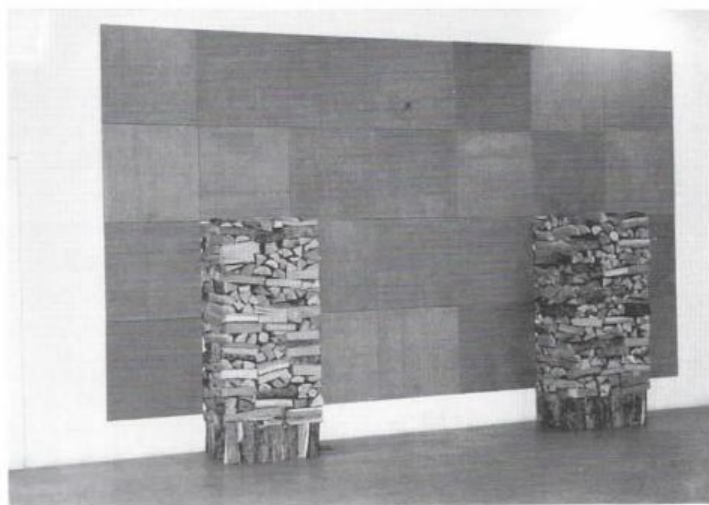
Називот на изложбата „9 1/2: Нова македонска уметност“ дава повод за двојно толкување: и како осликување на рецентното ликовно творештво, но и, со своите скриени конотации, како алармантна вознемиреност пред предизвиците и искушенијата на уметноста на прагот на 21 век. Доминантното присуство на инсталацијата, или поточно на оној вид дела што се создаваат *in situ*, дела чиј онтолошки статус е нарушен уште во самата замисла на уметникот, мошне јасно ја артикулира запрашаноста: дали на дело е ситуација што толку одамна ја претскажал Дишан тврдејќи дека не верува во уметноста туку само во уметниците? И, дали уметноста дава можност за избор - личен, индивидуален (наследство што ни го остави модерната свест) или пак ја брише секоја можност за ориентација? Овие прашања (што можат да се прочитаат и на 4. биенале во Истанбул) на оваа изложба и даваат своевидна проблемска тежина.

Изборот на уметниците и делата, како и начинот на поставката на индикативен начин не поставува во еден, речиси, крајно неререференциелен „ликовен“ простор: околу делата, со нагласена јукстапозиција, како да се обвиткува комуникативен јазол кој го оневозможува секој обид за ориентација. Секое дело емитура свој соп-

ствен исказ, своја сопствена позиција, сопствена визура. Наспроти „Во бело или кон она што не се гледа-амортизирано конкретно“ од Станко Павлески се наоѓа графичката мапа „Ништо“ од Душан Перчинков. Две концептуално до перфекција структурирани дела, но освен минимализмот како референца ништо друго не не охрабрува во нашата желба за взаемно исчитување. Па дури и минимализмот има поинакви конотации. Или, „Место I“ и „Место II“ од Томе Ациевски наспроти „Отворањето на окото“ од Ибрахим Беди. Иако и двете инсталации во себе го инкорпорираат проблемот на просторот, кај првиот местото како просторна ориентација, а кај вториот просторот како бескрајно множење, сепак неререференциелноста на нивниот исказ е очигледна. Или Благоја Маневски и Јован Шумковски наспроти Искра Димитрова и Мирна Арсовска, или Исмет Рамичевиќ наспроти Анета Светиева и Кољо Мишев, или Маргарита Киселичка наспроти Богоја Ангелковски, или Жанета Вангели наспроти Виолета Блажевска и Богдан Грабулоски, или Антони Мазнев-

ски и Роберт Јанкуловски, или Драган Петковиќ наспроти Димитар Манев и Славчо Соколовски и Сашо Барјактаров, или Александар Станковски наспроти... И пак доаѓаме до констатацијата дека секое дело емитура свој сопствен исказ, своја сопствена позиција, сопствена визура. А секое дело (или барем секое) привлекува на свој начин, вовлекувајќи не во една сложена мрежа на загатки, иронични допири, „меки“ погледи, мито-поетски претстави, и пред сè, лични предизвици и одважности да се игра на работ на „умноста“. „Тоотакка“ од Благоја Маневски можеби најсилно не исправува пред прашањето дали сепак не го живееме времето што многу одамна со своето тврдење го антиципираше Дишан: време во кое веќе не може да се зборува за уметност туку само за уметници? Ако изложбата имаше намера да го постави ова прашање, тогаш во тоа и успеа.

Лилјана Неделковска



Благоја Маневски, Тоотакка, 1995  
Blagoja Manevski, Tootaka, 1995

## ПРИКАЗНИ ЗА ПОГЛЕДОТ

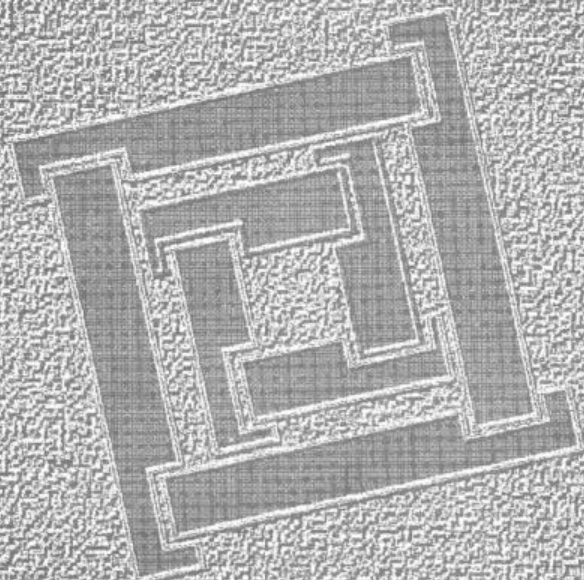
Музеј на современата уметност  
7 декември 1995 –  
февруари 1996

„Приказни за погледот“ (селективна верзија на годишната изложба на Сорос Центарот за современи уметности во Белград) се „кратки ликовни записи“ за/во и околу погледот „испишани“ од шесторица уметници: Ера Миливоевиќ, Неша Париповиќ, Јован Чекиќ, Зоран Насковски, Александар Давиќ и Нина Коциќ. Софистицирана „збирка“ на дела кои изложени на нашиот поглед возвраќаат со нарцисоидната реторика на погледот како сцена, како игра на сцена, игра на појавување и скривање - огледална моќ на настанувањето на субјектот како другост. Но погледот и како интерактивна игра во која гледаш и си гледан - како лакановиот поглед, лакановото око во чие дно „се слика платно“ на кое се појавува и тој самиот. „Окото (...) како екран кој го задржува сјајното светкање од сите страни, преполно со смисла што ја изградил субјектот“ (Жан-Мишел Рабате). Но погледот и како „плен“ на вртоглавата игра на опценоста на светот, во која нарциситичкиот, осамениот поглед се заменува со патолошкиот, со оној на шизофреникот кој губејќи ја сцената „повеќе не може себе си да се произведе како огледало. Тој станува чист екран, чиста површина која ги впира мрежите на влијанието“ (Бодриар).

Играјќи ја драматургијата на погледот, остварувањата на овие уметници (Очевидецот на Давиќ, Трите микрелики портрети со повторување на



ИКОНА НА СРЕБРО



ICON ON SILVER

SCCA • BNP-PI  
ANNUAL EXHIBITION



Коциќ, Црното и белото око на Миливоевиќ, No Klocking, Цртеж и Камикази на Насковски, Звучната страна на квадратот, Врата и Левата страна на рамката на Париповиќ, Стапица за окото и Погледот на моќта на Чекиќ) нудат ментални и визуелни слики, еден вид „сценографија на погледот“ во која впишувањето на другиот поглед е драматуршки неминовно. Оттаму, концептот на изложбата како една активна, сценски артикулирана поставка во која погледот е изложен на постојано испитување и преиспитување на сопствената перцептивна моќ, но и на онаа чувствителност за која што зборува Барт: гледам, чувствувам, значи забележувам, гледам и мислам.

Учествувајќи во сцената на погледот не може да се остане рамнодушен: она што „прободува“, она што е punctum на изложбата не е ниту софистицираниот јазик со кој овие уметници ги раскажуваат своите приказни за погледот, ниту нивната фасцинираност со погледот, ниту пак аспектот на возбудливата игра на огледалниот идентитет и вознемирувачката различност. Punctum-от е во леснотијата со која што погледот се „гледа“ во сопствената сцена. „Окото, мојата пупка. Видот и пупката, кои со задоволство ги забелекувам“ (Жан-Мишел Рабате).

Лилјана Неделковска

## РИСТО КАЛЧЕВСКИ,

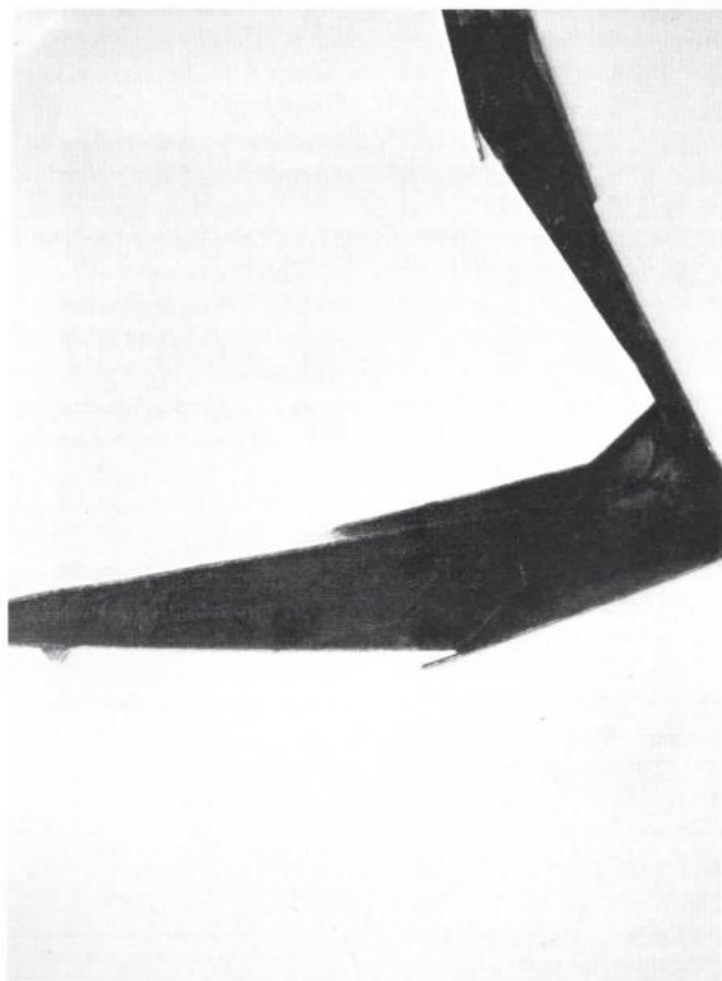
Уметничката галерија,  
Скопје, јуни-јули 1995

Провокативноста во согледувањето на „програмираната“ уметност на Калчевски,

се состои во толкувањето на неговиот придонес со употреба на ликовен пристап кој содржи неколку аспекти на разгледување. Прво, се наметнува дилемата - колку неговата уметност беше во можност декларативно да се определи за апстрактен израз, без консеквенции врз индивидуата, а да се стекне авангарден статус во македонскиот ликовен амбиент. Сепак не постоеше ризик, бидејќи неговите прифатени ставови временски идеално се вклопуваат и кореспондираат со апстрактни модели на сликарство длабоко навлезено во шемите и сфаќањата на високата модерна. Тој се најде во ситуација да ги прокламира апстрактните тенденции кај нас, преку членството и учеството на изложбите на групата „Мугри“ (1960/61). Му недостасуваа „секунди“ за преземање на барјакот во клучните настани, во кои беше пресудно присуството и дејствувањето во доцните педесети и раните шеесети на еден О. Петлевски или на Р. Анастасов, па и на П. Мазев.

Магичноста на тогашните негови остварувања се доближува до лирското во третманот на пејзажот или во транскрипцијата на мотив, чија етимологија можеби е проширена. Критичките ставови околу оваа личност се сеуште недоволно јасни и дефинирани. Затоа, Борис Петковски (во воведниот текст) го искористи овој момент како филтер во спроведувањето на општите класификации на македонската ликовна уметност, што ги опфаќаат областите на апстрактните локални размислувања, со акцент на конкретниот автор.

Случајно или не, тие денес



Ристо Калчевски, Слика 804, 1968, масло на платно, 133 x 93  
Risto Kalchevski, Painting 804, 1968, oil on canvas

се актуелизирани во рамките на одредени пост-модернистички креации, кои се најверојатно и директни инсинуации или свесно инфилтрирани искуства во глобалните естетики на помладите: Д. Петковиќ, Ј. Шумковки, Б. Маневски...

Проф. др. Петковски во предговорот го примени популарниот методот на истражување и пристап, олеснето со паралелното временско дејствување на уметникот и на историчарот на уметноста. Тој во теоретската експликација вложи напор, зафаќајќи го во своите анализи целокупното творештво на Калчевски. Непобитен е фактот дека делата што беа изложени не го рефлектираа

соодветното. Можеби тоа беше еден не координиран зафат на релацијата критичар-институција, а недоразбирањата се припишуваат на „способноста“ на комесарот ангажиран во организација на изложбата. Тој и се потруди да обезбеди дела за поатрактивна презентација, делумно следејќи ги попатно нафрлените сугестии, со цел да се маскираат парцијалните приоди кон уметноста на една од маркатните личности на современата македонска ликовна уметност (беа позајмени само дела од Музејот на современата уметност и од матичната галерија).

Сепак, како оправдување звучи податокот дека глав-



ниот повод за реализација на една ваква манифестација беше промовирање на дела (слики, цртежи и графички листови) што се оставени во сопственост на сопругата на починатиот уметник. Тие потекнуваат од различни периоди и фази на творештвото на Калчевски и како значаен сегмент од него, го иницираше претставувањето во форма на ретроспекција. Значи, релевантноста на збирката е неоспорна, а самата експозиција битна како информација.

Публикуван е репрезентативен каталог, со голем број колор репродукции и извонредно дизајниран од страна на уметникот, Стефан Георгиевски, при што се наметнува бескомпромисната констатација дека ги задоволува стандардите на посериозна студија за дел од опусот на Р.Калчевски. Но, затоа севкупниот опус крие повеќекратни провокации, што најверојатно ќе бидат елаборирани и заокрижени во рамките и на други проекти.

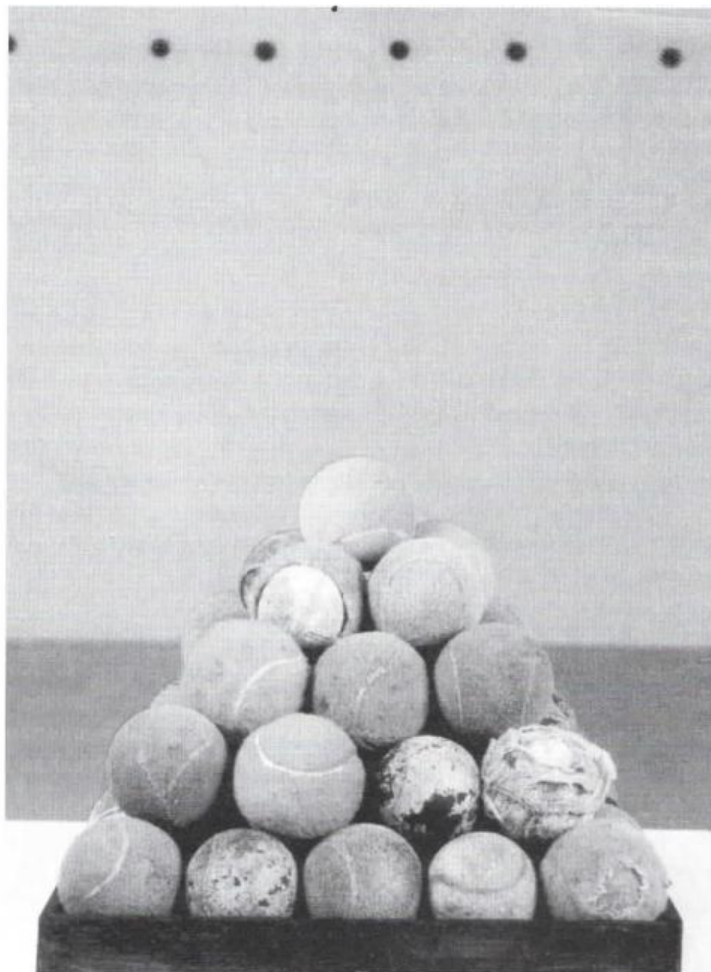
И покрај забелешките, изложбата ни понуди моменти на уживање и доживување на неговите платната и цртежи. Голем број од нив досега не беа прикажани или пак инцидентно беа вклопени во концепциите на одредени презентации. Некои од нив си имаат пандани, но во крајниот впечаток претставуваа самостоен креативен продукт, чие поединечно толкување ги отвора перспективите за живот на конкретното дело.

Марика Бочварова

## СОВРЕМЕНА УМЕТНОСТ ОД ДРЕЗДЕН "OUT OF RESIDENCE"

Уметничка галерија, Скопје,  
јули-август, 1995

Летната шема на ликовниот живот на нашиот град беше неочекувано пополнета со мошне атрактивна изложба на деветмина уметници од Дрезден. Концепцијата на изложбата ја одразува позицијата на ставовите во деведесетите на автори со нагласена индивидуалност, кои успешно ги надминаа сеништата на времето што до неодамна ја притискаше



Штефан Нестлер, Далечна болка, 1994  
Stefan Nestler, Fernweh, 1994

духовната средина на Источна Германија.

Пред тоа потсетуваме на веќе одамна остварените контакти на релацијата Нирнберг - Скопје, која е непосреден повод за изложбата. Мината година во галеријата Kunsthauѕ во Нирнберг беше прикажана рецензната продукција на седуммината млади македонски уметници (Т.Аџиевски, И. Беди, Ж. Гелевска, П. Николовски, П.Георгиев, С. Соколовски и Г.Стефанов) по избор на кустосот Манка Карапашовска. Успешниот одзив на оваа презентација беше потврден со покана од страна на галеријата Landeshauptstadt во Дрезден истата да

биде реализирана и кај нив. Оттука и изложба "Out of residence" се јавува како своевиден реципроцитет, а во октомври пристигна и втората изложба „Седум уметници од Нирнберг“ (К.Акерман, И. Гитборд, К.Никол, Г.Пауле, Р.Пемсл, Р.Зелесник и Р. Зигемунд), која не ја понуди онаа атрактивност па и квалитет на претходната поставка, иако генерациски и на креативен план се многу блиски.

Во своето образложение комесарот, Хералд Кунде делумно се дистанцира од општиот впечаток на ситуацијата во овој град и пошироко. Сепак се чувствува одредена кохерентност и координираност на оваа ликовна сцена, произлезено од состојбите во обединета Германија која „...произведе еден уметнички потенцијал што започна да твори надвор од рамките на модерната уметност, но сепак не застрани во посмодерната своеволност“. Ваквата констатација на авторот на текстот има свој аргумент при елементарните сознанија применети во идејните решенија реализирани како скулптури, слики или инсталации, што првенствено се потпираат на придобивките на високата модерна и на оние моменти што ги зафаќаат крајните импулси - енформелот, асамблагот, концептуалната или видеото. Ставени се во временска дистанца кога може да опстојува нивното традиционално прифаќање, но во контекст каде што мислењето дека „...од големиот број домашни уметници се издвојуваат токму оние позиции на уметничка препознатливост што умеат да го отсликаат и да го компромитираат здивот на промените, динамиката на едно изминато време и да пронајдат самостојни



форми, поточно позиции што ги надминуваат рамките на регионалниот интерес", всушност оди во прилог на постмодернистичките настојувања што ја отвораат вратата преку употребата на плурализмот во изразната и јазичката синтакса, претпоставки содржани и во самиот наслов на изложбата.

Јасно, осмислената поврзаност на авторите потекнува токму од тематските определби. Кај Шандор Доро тоа е „Архивата на здивот“ (осварено преку монументалната инсталација со стари балон шишиња). Штефан Нестлер е мотивиран од пронајдените работи со понов датум што се во функција на колажни елементи, асамблажи поставувани и на под, додека слично на него колекционирани старе предмети, препарирани животни и воените играчки Хенрик Нестлер (под мото „Време за чистење“) ги сместува во своите „волшебни комори“. Повредениот простор на Матијас Јакиш е со повеќекратно значење (основната тема е модерниот Себастијан) при што ги користи видеоот и скулпторските размислувања како конечни модалитети на делото. Сарказмот (сит, весел) на Кристијан Шпете покрај ѕидните инсталации од камени остатоци е пренесен и преку морничавите рентгенски снимки проектирани на парчиња стакла што висат од плафонот.

Егзистенцијалистичките проблеми на Еберхард Гошел како сопствени белешки ги пренесува со енформелен принцип (восок и песок), дела со големи формати што претставуваат едни од најсериозните и најпечатливите креации на изложбата. Истиканите 138 минијатурни

табли на Рунхилд Вирт за кои се тврди дека се автентичен дневник на состојбите на постоењето, а закачени на ѕид или наредени во шкаф имаат поинакви асоцијации - на слики во депоа. Апстрактните композиции на повторување на идентични монохромни идеограми од восок налепени на ѕидната површина како позитив и на подната како негатив, ја одразуваат реакцијата на Тобијас Штенгел кон едноличноста и униформноста на светот. Истоветна реакција постои и во делата на Волфганг Сми, но тоа тој го прави преку фигуративни фрагменти и знаци каде што е битна и колористичката игра.

Марика Бочварова

## 26 - та ГРАФИЧКА ИЗЛОЖБА НА ДЛУМ

Салон на НУБ  
„Св. Климент Охридски“ -  
Скопје  
мај - јуни 1995

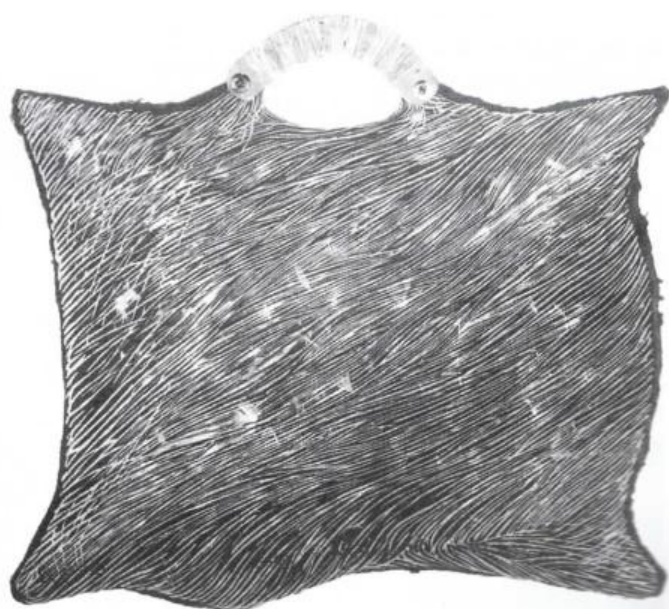
Традиционалната графичка изложба на Друштвото на ликовните уметници на Македонија од својот почеток во 1957 до денес, се обидува континуирано да го следи развојот на графичкиот израз во Македонија, преку презентацијата на едногодишната продукција на македонската графика, селектирана од комисија составена од членови на самото Друштво. За жал, последнава деценија манифестацијата бележи постојано намалување на бројот на учесниците што со себе ја повлекува констатацијата за видливо опаѓање на квалитетот на изложбата.

26-та Графичка изложба го

потврдува горе наведеното и повторно го наметнува сознанието дека е потребно доосмислување или целосно менување на концепцијата на изложбата со цел да се подобри нејзиниот квалитет, а со тоа да се согледаат вистинските вредности на графиката кај нас. Изложбава не претставува издржана, квалитетна и права презентација на македонската графика, не само поради непристојноста на потврдените мајстори во овој медиум (Д. Малиданов, Д. Николов, З. Јакимовски, Д. Перчинков, С. Шемов, П. Хаџи Бошков, М. Рауник...) чии постојани презентации, пропратени со награди, на меѓународните графички изложби зборуваат за достигнувањата на македонската графика, туку и поради слабиот одзив на младите графичари да земат учество на оваа пред сè, нивна изложба. Во целина тоа резултира со мал број автори (21) и дела (29) што негативно влијае на квалитативната структура на изложбата која организаторот се обидел да ја подобри

искористувајќи го за прв пат правото да покани учесници - гости. Нивното присуство е потврда дека и покрај евидентните отежнати економски услови, не замира еланот и ентузијазмот на младите графичари да го изразат својот творечки креативен набој, но организаторот е тој којшто треба да го пронајде вистинскиот начин за мотивирање на авторите да земат учество на изложбава.

Освен со веќе потврдените графичари со изграден ликовен ракопис (Т. Крмов, В. Чаповска, Н. Гештаковска...) се сретнуваме со графичките истражувања на младите автори Е.Пантев, И. Бартлинг, М. Ристевска, И.Тошевски, С. Стевчевска, Н.Ефтимов, А. Цветковска, кои покажуваат извесна зрелост во ликовниот израз и идеја, но без значителни иновации во техничко - технолошките експериментирања што нудат нови можности во изразувањето на ликовно-естетски размислувања. Стилските афинитети на авторите презентирани на изложбава се движат во



Евгениј Пантев, Чанта за патување - САД, 1993, линорез врз рачно изработена хартија, 68 x 68  
Evgenij Pantev, Traveling Bag - USA, 1993,  
linocut on hand-made paper, 68 x 68



веќе познатите насоки на прочистениот апстрактен израз, сè до апстрактно-асоцијативниот пристап со надреалистички призвук, карактеристичен, пред сè, за постарите веќе афирмирани автори.

## 12 СОВРЕМЕНИ МАКЕДОНСКИ УМЕТНИЦИ

SPADEM,

Париз, јуни 1995

Наградата „Моша Пијаде“ што ја додели ДЛУМ на Нина Гештаковска, како и рамноправната откупна награда на НУБ „Св. Климент Охридски“ доделена на Нина Гештаковска и Виолета Чаповска, се вистинска потврда за постигнатото ниво на нивниот ликовен израз во содржинската и техничко-стилската размисла.

Да се надеваме дека организаторот поточно Претседателството на ДЛУМ ќе изнајде начин со промени во концепцијата да ја ревитализира манифестацијата, сè во интерес на графиката, како што тоа се обиде да го постигне другиот учесник во организацијата на изложбата, НУБ „Св. Климент Охридски“, преку солидно дизајнираниот каталог што ја следи графичката изложба.

Захаринка Алексоска



Димитар Манев, Без наслов, 1995, масло на платно и хартија, 130x160  
Dimitar Manev, Untitled, 1995, oil on canvas and paper

Минатиот јуни во Париз, во просториите на СПАДЕМ, Музејот на современата уметност од Скопје, под покровителство на македонската секција на АИКА, претстави една многу сугестивна панорама на актулна македонска уметност. Некои од застапените уметници не беа непознати во Париз. Тие одново ја потврдија својата припадност кон големите текови на западната уметност, сепак нагласено истакнувајќи го низ тоа наследство својот сопствен идентитет. А пак другите уметници, што спаѓаат меѓу најмладите, посведочија за постоењето на еден креативен стремеж што е во совршен склад со новите концепти на светската уметност.

Историјатот на создавањето на Музејот на современата

уметност во Скопје, како што е познато, е поврзан со еланот на една беспримерна солидарност. Во македонскиот уметнички контекст, целосно посветен на традицијата, во шеесеттите години одеднаш се појавија најголемите имиња на современото творештво. Последиците беа благотворни; се воспоставија врски со светските, пред сè, со француските уметници, и беше многу интересно кога ги среќававме нивните траги на оваа изложба. Така, експресионизмот на Мазев нè потсетува на Кобра, само што неговата живост е помедитеранска, додека оној на Чемерски е збогатен со темите од византиската уметност со евидентна духовност. Манев може да се спореди со Пикасо преку експресивноста на својот цртеж и преку употребата на светли форми обработени со кафено што истовремено потсетуваат на пештерските цртежи и на грчовитите потези на авторот на „Герника“.

Поорнаментални се апстрактните истражувања на Киро Урдин. Со своите кривки конструкции од хартија Шемов го спојува концептот на уметник со концептот на занаетчија. Сликите на Рубенс Корубин, со рафинирана изработка, се обоени не со надреализам, туку со извесна заведлива „надреалност“.

Особен впечаток ми направи универзумот на Анастасов со своите големи, празни простори во кои луѓето, дури и кога се во толпа, изгледаат толку беспомошно. Какво ли искупување исчекуваат тие плашливи суштества. Евокацијата е потресна, пластично решена без голема расприказаност.

Младата генерација не заостанува зад овие потврдени сликари. Апстракцијата на Соколовски сведена на геометријата на триаголникот, со минимализам во бојата, е збогатена со сите видови текстури, кои од едно речиси монохромно платно прават објект, опипливо поле на сништа.

Тој поим на објект, тоа преплетување на сликарството со скулптурата се среќаваат и во делата на Кољо Мишев (чии платна потсетуваат на самата структура на дрвото, полирано и пресечено) како и во „асамблажите“ на Маневски и на Јован Шумковски.

Што се однесува на единствената сликарка претставена на изложбата, Жанета Вангели, нејзината инсталација, преполна со симболи, ги открива истовремено уметничките и егзистенцијалистичките преокупации на нашето време. Но поради фактот дека таа на изложбата беше застапена само со еден деталј, публиката не беше во можност да ја процени нејзината вистинска вредност. Штета.

И, на крајот, голема благодарност до сите организатори на оваа изложба, што на француската публика ѝ дадоа можност за еден сосема прегледен увид во современото сликарско творештво во Македонија, кое истовремено сведочи за постојаноста на вредностите како и за преродбата на една храбра земја.

Леон де ла Гранвил



## БЛАГОЈА МАНЕВСКИ

Уметничка галерија,  
Скопје

декември 1995 - јануари 1996

Првата поголема самостојна презентација Маневски ја доживеа во просторот на Музејот на современата уметност (1987) успешно промовирајќи се како сликар со опус создаден во годината по завршувањето на Факултетот за ликовни уметности во Скопје. Оваа промоција истовремено значеше и негово вклопување во актуелните настани на осумдесетите во Македонија. Во тоа време, а и во деценијата што е пред него е фокусиран врз проблемот на формалната и структурална естетика, односно на разработката на сликарските полиња во духот на Мондријановиот неопластицизам, како и на гестуалниот потег како секундарен сегмент во неговите сликарски истражувања. Сето ова искуство подоцна ќе го кулминира до монохромност и

контролираност на гестот - до серијалот на црните слики (Sponsus и Sponsa).

Соросовата Прва годишна изложба (1994-95) му ја донесе наградата за мошне инвентивно изведениот ПАНТЕОН (инсталација со дваесетина телевизори издигнати на "столбови" - метални шипки). Навлегувањето во третата димензија, што подолго време тлее кај него, и медиумската преориентација ја преобразија неговата уметност до степен на употреба на артефакти произлезено од непосредните доживувања и спомени. Просторното осмислување на формите со коишто Маневски манипулира е суштинското во поставката на изложбата. Таа беше потполно предадена во рацете на уметникот, кој најверојатно се потпираше на сопствената интуиција во остварувањето на примарната релација со гледачот. На тоа и треба да се гледа со респект, но и со доза на резервираност бидејќи од критичарски аспект е присутен впечатокот

на непостигнат максимален можен ефект, што на пример е остварен во концепцијата и уредувањето на каталогот.

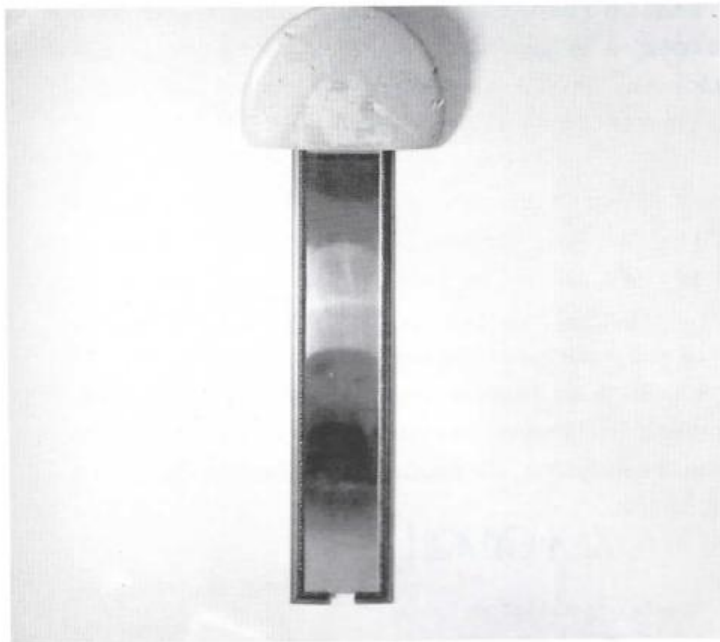
Овој пат Маневски се реши за десетина компактни целини што се продукт на веќе профилиран и култивиран сензибилитет: Хрибла 1992-94, Вада, Биндери и Папаноат 1994, Чидат, Каум, Аландан, Гендан, Ондан и Галот 1995, наслови без метафоричка тенденциозност бидејќи тоа се "...гласовни склопови лишени од референтност..." (забележано од авторот на предговорот, Бојан Иванов).

Во себе тој ги носи модалитетите на модерната (структурата на формите, идеалните пропорции, бескрајното миметичко и ритмичко повторување на облиците беспрекорната реализација, минималистичкиот и концептуалистичкиот приод), а како пресуден момент во "тематскиот" избор се наметнува "автобиографското" не како фамилијарен историјат, туку како условно прифатен рурален момент со ненагласена социолошка димензија. Затоа говорот на неговите инсталации, објекти, цртежи или фотографски записи можеби и рефлектираат одредени геополитички, социолошки и историски импликации (поради употребата на модофицирани делови односно елементи како репери и "придобивки" на автохтоната култура). Сепак, во овој контекст тие се само фрагменти на приказната (и лично преживевани) поедноствени во процесот на конечната визуализација. Неговите инсталации се лимитирани и во искористувањето на елементите при реализацијата што се и темел во градењето на стори-

јата, со сета нејзина релативност поради маргиналноста на секавањата. Тој свесно се зафаќа за вакви референци со намера да ги транскрибира во субјективни слики, поставувајќи се себе си во позиција на "наратор" и илустратор на амбиенти многу познати и блиски. Во чинот на навараќањето на нив, односно потсетување со нота на носталгија, тие се издигнати на пиедестал на "култни места", што за нас претставуваат едноставна мамка, но предизвик за помладата генерација подготвена да го прифати ова само како индивидуална интерпретација на нештата поставени во нов простор и контекст. Присутно е и документарното, "легендата" но без потенцирана симболика и без еднострано предизвикување на тензии. Тоа и не е својствено за него, но затоа е спроведено со моќ на креативност втемелена врз релациите и врз инфлуенците на постмодернистичкиот дух на новата генерација, со флексибилност што ги допира универзалните норми.

Поради овие констатации самостојната изложба на Маневски се издвојува како несекојдневен, релевантен настан во тековниот ликовен живот кај нас.

Марика Бочварова



Благоја Маневски, Галот, 1995  
Blagoja Manevski, Galot, 1995



*Во Уметничката галерија во Скопје на 1 февруари 1996. се отвори V Зимски салон, ликовна манифестација која го опфаќа творештвото од областа на ликовните уметности, а во организација на Друштвото на ликовните уметници на Македонија, а под покровителство на весникот Нова Македонија и Лик, Додаток за литература, идеи и култура. Оваа традиционална ликовна манифестација со својата воспоставена физиономија на изложба што треба да ја претстави најзначајната и рецентна продукција на нашите ликовни уметници, овој пат проследена и со антиципаторските размислувања на Уметничкиот совет на ДЛУМ, успеа на еден пластичен начин да го оцрта нивото на нашите културни и уметнички достигнувања. А ДЛУМ оваа година го слави својот голем јубилеј-50 години од своето постоење. Но и Зимскиот салон прославува...*

#### Зимскиот салон во знакот на својот СУДБИНСКИ јубилеј

Ова е петта, значи јубилејна изложба на ДЛУМ-овиот Зимски салон чија длабоко содржајна ознака DLUM 50 years, како парадигма за сериозноста на манифестацијата, судбински нè пречека и воведува во одаите полни со непресушен творечки ентузијазам на одбраните македонски уметници, се разбира, сите членови на ДЛУМ. Повеќето од овие одбрани уметници (со исклучок на неколкумина чиј избор е крајно сомнителен) препуштени на своите длабоки "страданија од убавината на духот" создадоа и овој пат, впрочем како и многу пати досега, "прелестни дела и бесце(л)ности" и ни ги подарија "како мостра за наук и за навек". Синтагмата "кои сме, што сме, од каде сме и каде одиме?!" судбински нè соочи со изложените, мошне грижливо одбрани дела (освен, се разбира, оние дела кои овој храм на уметноста го скрнавее со своите профани и мошне актуелни содржини). А ние, пред овие грижливо одбрани дела чувствувавме со длабоко потресени души прашувајќи се дали навистина сме ова ние, дали навистина сме од/до тука и дали навистина промената на годишните времиња (пролет, есен, а сега е зима) судбински влијае на несопирливиот од на нашата ДЛУМ-овска современа ликовна уметност. Но Уметничкиот совет на ДЛУМ мошне добро знае кои сме, што сме, од каде сме и каде одиме, се разбира, со Зимскиот салон. Го читаме императивот што го поставува (или го посакува) Уметничкиот совет на ДЛУМ: "Зимскиот салон во иднина ќе мора да има јасен концепт, каде што селекцијата ќе биде само еден од неговите елементи. А не и единствен. Но, се разбира, тоа пред сè ќе зависи од тоа колку кој творец е СУДБИНСКИ врзан за чинот на создавањето. Сите 'трендовски', 'актуелни' и 'модерни' и 'современи' остварувања ќе бидат презентирани на други изложби со за нив својствени поставки".

Навистина воодушевува ова смело и јавно искажување полно со возвишена чувствителност и искрен творечки жар и, се разбира, со еден вид просветителска загриженост за "апсолутната слобода на личноста низ создавањето". Зошто, слободата на личноста, и тоа апсолутната, е судбинска определба на ДЛУМ и токму затоа, во името на оваа судбинска определба и се предлага сè она што е "тренд", "актуелно", "модерно" и "современо" да се излага во за нив својствени поставки. Уметничкиот совет на ДЛУМ кон ова величественост и монументална загриженост за творечката слобода, благородно го понесе и товарот на моралната одговорност кон најострите критериуми на нашата ликовна публика што кај нас веќе подолго време традиционално и судбински се негуваат. Се разбира со големо залагање и партиципирање на ДЛУМ-овите годишни и јубилејни изложби.

Лилјана Неделковска  
февруари 1996



# JAKA-80

RADOVIŠ  
REPUBLIC OF MACEDONIA



НЕЖНО КАКО МАЈЧИНСКИ ДОПИР



# gold...



*...always clear in memory,  
never fading,  
the colour of love, friendship and pleasure...  
rich like Skopsko,  
one of the colours of my homeland...*



JSC SKOPJE BREWERY