

Г О Л Е М О Т О





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



МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ СКОПЈЕ
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART SKOPJE
Samoilova bb. p.o.b.482, 91001 Skopje, Macedonia,
tel ++386 91 117 735, fax ++ 386 91 110 122

Art City

ПРИКАЗНА ЗА НОВИОТ ГРАД

20. ПЕТОК 13 ЈУНИ 1997

X'ВЗИ
ПАШИНИ
К О Н А Ц И



уметничка лабораторија.
workshop. ателјеа. studios. performances.
happenings.
театар на отворено.
open theater. cyber café - library. restaurant.
art gallery. installations



На корицата:
Искра Димитрова:
Memento mori
(Танатометаморфоза), детал
од инсталација, 1997

Cover:
Iskra Dimitrova:
Memento mori
(Thanatometamorphosis, detail),
installation view, 1997

СОДРЖИНА/CONTENTS

- 5** **ТОНИ КРЕГ / TONY CRAGG**
Лилјана Неделковска / Liljana Nedelkovska:
Изложба на Тони Крег во Музејот на современата уметност, Скопје
Tony Cragg's Exhibition at the Museum of Contemporary Art, Skopje,
Macedonia
- 10** **Соња Абаџиева / Sonia Abadjieva:**
Интервју со Тони Крег, Скулптура - фулкрум на материјата и мислата /
Interview with Tony Cragg, Sculpture - Fulcrum of Thought and Matter
- 15** **Даниел Сутиф / Daniel Soutif:**
Забите на Луси / Lucy's Teeth
- 19** **Гитер Шиедал / Peter Schjeldahl:**
Биг Бенг на Тони Крег / Cragg's Big Bang

АВТОРСКИ СТРАНИЦИ / AUTHOR'S PAGES

- 24** **Александар Станковски:**
Идеолошко - политичка дисјункција
Aleksandar Stankovski: Ideological and political disjunction

МЕЃУНАРОДНИ ИЗЛОЖБИ / INTERNATIONAL EXHIBITIONS

- 30** **Валентино Димитровски / Valentino Dimitrovski:**
Dokumenta X: Политика - Поетика / Politics - Poetics
- 37** **Соња Абаџиева / Sonia Abadjieva:**
Skulptur. Projekte in Münster: Забавата како филозофија / Fun as
Philosophy
- 44** **Лилјана Неделковска / Liljana Nedelkovska:**
47. биенале во Венеција: Минато, сегашност, иднина
47. Venice Biennial: Past, Today, Future
- 49** **Лазо Плаевски / Lazo Plavevski:**
Учеството на Македонија на 47. биенале во Венеција /
Participation of Macedonia at the 47th Venice Biennial
- 54** **Марика Бочварова / Marika Bocvarova:** Стјуарт Дејвис во Пеги
Гугенхајм - Венеција / Stewart Davis at Peggy Guggenheim - Venice
Фламанско и холандско сликарство во Палацо Граси, Венеција /
Flemish and Dutch Painting at Palazzo Grassi, Venice

IN MEMORIAM

- 58** **Захаринка Бачева / Zaharinka Baceva:**
Ордан Петлевски / Ordan Petlevski

ТОЛКУВАЊА / INTERPRETATIONS

- 60** *Небојша Вилиќ / Neboisa Vilic:*
Елизабета Аврамовска / Elizabeta Avramovska

ИЗЛОЖБИ / EXHIBITIONS

- 64** *Марика Бочварова / Marika Bocvarova:* Јован Шумковски / Jovan Sumkovski
66 *Лилјана Неделковска / Liljana Nedelkovska:* Благоја Маневски / Blagoja Manevski
68 *Викторија Васева / Viktoria Vaseva:* Искра Димитрова / Iskra Dimitrova
70 *Захаринка Бачева / Zaharinka Baceva:* Александар Ристески / Aleksandar Risteski
72 *Марика Бочварова / Marika Bocvarova:*
Нови гласови - Младо британско сликарство /
New Voices - Young British Painting
Фокс Талбот / Fox Talbot & Кит Арнет / Keith Arnet



Министерство за култура



SCCA
SOROS CENTER FOR CONTEMPORARY ARTS
- SKOPJE, MACEDONIA
СОРОС ЦЕНТАР ЗА СОВРЕМЕНИ УМЕТНОСТИ
- СКОПЈЕ, МАКЕДОНИЈА

Печатењето на овој број е реализирано со материјалната поддршка на Министерството за култура на Република Македонија и Сорос центарот за современи уметности, Скопје, Македонија, Скенпоинт и Лауренс Костер, Скопје

Според мислењето на Министерството за култура списанието "Големото стакло" е производ за кој се плаќа данок согласно повластената даночна стапка

Големото стакло бр.5, 1997, Списание за визуелни уметности. Излегува два пати годишно. Цена 100 ден. Издавач: Музеј на современата уметност, Скопје, Република Македонија. Адреса на редакцијата и претплата: Самоилова бб, п.ф.482, 91001 Скопје, тел. 117-735(4), факс: 110-123. Директор: Зоран Петровски. Главен и одговорен уредник: Соња Абацијева. Редакција: Владимир Бороевиќ, Бојан Иванов, Лилјана Неделковска, Лазо Плаевски, Златко Теодосиевски, Митко Хаџи Пуља и Јован Шумковски. Секретарка на редакцијата: Јулијана Кралевска. Лого: Владимир Бороевиќ. Печат: Лауренс Костер, Скопје. Тираж: 1000.

The Large Glass No 5, 1997, Art magazine. Price 100 denars or 3 US \$. Publisher: Museum of Contemporary Art, Skopje, Republic of Macedonia. Address: Samoilova bb, P.O.Box 482, Skopje 91001, tel.(+389 91) 117-735(4), fax: (+389 91) 110-123. Director: Zoran Petrovski. Editor in chief: Sonia Abadjieva. Editorial Board: Vladimir Borojevic, Bojan Ivanov, Liljana Nedelkovska, Lazo Plavevski, Zlatko Teodosievski, Mitko Hadji Pulja and Jovan Sumkovski. Secretary: Julijana Kralevska. Logo: Vladimir Borojevic. Printed by: Lourens Coster, Skopje, 1.000 copies.

При печатењето на Големото стакло бр. 4 во текстот на Конча Пирковска за изложбата Liquor Amnii и Чифте амам 2, на стр. 80/81 се направени поголем број на грешки. Редакцијата ѝ се извинува на авторката.



Тони Крэг/Tony Cragg, *Spectrum*, 1977, пластика/plastic, exhibitions view, MOCA, Скопје

Целокупната активност на Тони Крег укажува на една дистанцирана позиција од класичната смисла на создавањето: ослободен од високопарните идеи за скулптурата како привилигирана категорија во системот на вредностите, тој ѝ пристапува како кон една корисна фикција, како кон супстанца меѓу мноштвото супстанции што ја сочинуваат културата. А културата за него не е ништо друго туку збир на корисни производи, или како што тој ги нарекува еден вид секрети кои телото ги исфрла за да може да постои. Или: "Тоа се супстанции кои треба да ги произведеме бидејќи тие ни го олеснуваат нашето преживување исто онака како што пајакот ја прави својата мрежа". Во таа секреција наречена култура скулптурата претставува еден посебен вид на секрет. Отварајќи едно широко поле на можности на "лачење" на тој секрет, Тони Крег нè соочува со една мошне витална и речиси сосема непредвидлива состојба на ширење на просторот на скулптурата, простор во кој постојано се сретнуваме со нови и неочекувани форми и содржини.

Лилјана Неделковска

ТОНИ КРЕГ

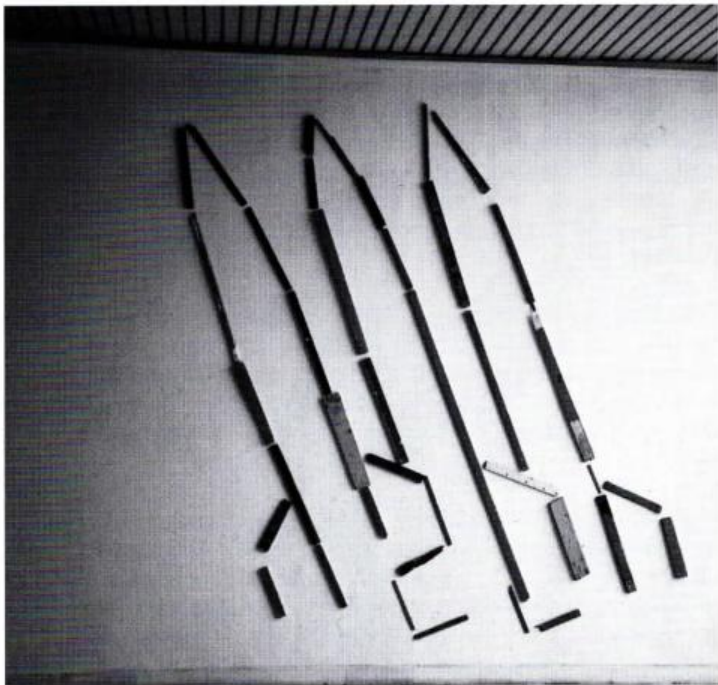
ВО МУЗЕЈОТ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ ВО СКОПЈЕ

Тони Крег е уметник со огромен опус, уметник чии дела се застапени во најрелевантните изданија што се однесуваат на уметноста на 80-те години. Тој се смета за клучна фигура на таканаречената "Нова британска скулптура", за уметник кој што ја даде главната насока на развојот на скулптурата во 80-те.

Изложбата на Тони Крег што се одржа во Музејот на современата уметност во Скопје (февруари-март 1997) беше извонредна можност од блиску да се запознаеме со творештвото на овој голем уметник. Изложбата беше конципирана како "мала" ретроспектива составена од тринаесет дела настанати меѓу 1978. и 1994.: *New Stones: Newton's Tones*, 1978; *Пакети*, 1981; *2 маси*, *4 камења*, 1983; *Плодови на нечија работа*, 1989; *Манастирски катедрали*, 1990; *Дождалец*, 1990; *Минерална жица*, 1990; *Форминифера*, 1990; *Вид*, 1990; *Фигури од бромид*, 1992; *Случување*, 1993; *Административна целулоза*, 1993 и *Обични потрошувачи*, 1994.

New Stones: Newton's Tones од 1978., е парадигматско дело на Тони Крег, дело за кое Лин Кук вели дека "... ретроспективно точно ја одредува критичката пресвртница. Сочинета од пластични делчиња собрани во близина на галеријата, потоа изложени согласно боите на спектарот, таа радикално го менува опсегот на референции и укажува на значењето на главниот предмет, задржувајќи при тоа некои ставови за процесот и создавањето кои ги наоѓаме во делата на Андре и Лонг. Ова дело ја истакнува оваа преориентација и повторното дефинирање, а не директното отфрлање, што набрзо ќе ја трансформира уметноста на современите на Крег"². Оваа констатација на Лин Кук укажува на оној значаен пресврт што делото на Крег го инаугурираше во полето на скулптурата при крајот на 70-те, а кој може да се чита како продолжување на некои аспекти на доминантните уметнички движења од тоа време, но истовремено и како одлучувачки чекор напред. Иако во ова дело сè уште се забележува влијанието на Ричард Лонг (влијание за коешто Крег е сосема свесен: "во некоја смисла, сè уште наликуваше на дело на Ричард Лонг кој, секако, имаше значајно влијание во неговото создавање, но чувствував дека ќе треба да се справам со тоа во моите идни дела"³), сепак во него се открива еден сосема поинаков начин на размислување: за разлика од Лонг и неговата "поетика на просторот" во којашто се оцртува врската меѓу човекот и природата во нејзината есенцијална, универзална димензија, кај Тони Крег се открива една поинаква логика. Она што во неговите дела од 70-те се јавува како своевидно партиципирање во доменот на концептуалната и сиромашната уметност, сега во ова дело се

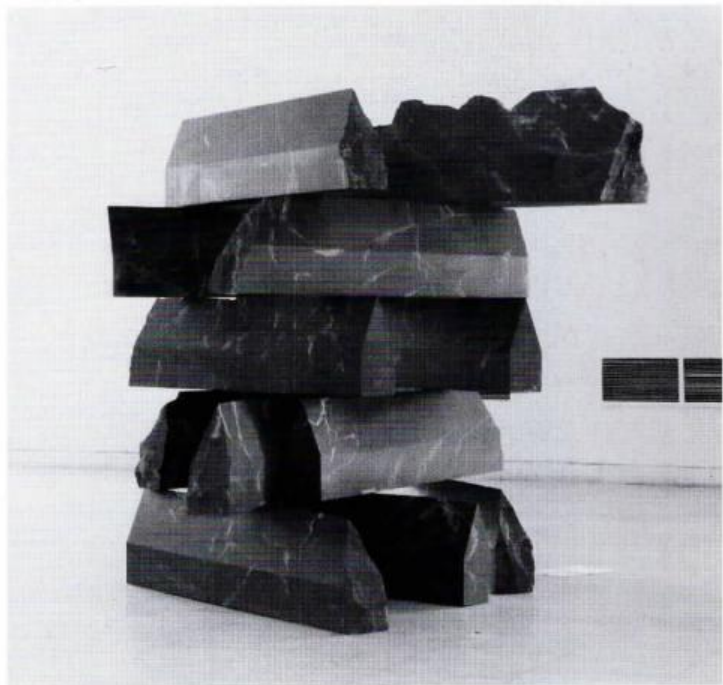
отвара кон еден "поформален приод кон работата": скулптурата веќе не се размислува како систем на идеи, записи и знаци, туку како една отворена можност на различни постапки при што скулптурата се чита и како дискурс и како присуство, идеја и претстава, процес и материјал, предмет и слика. "New Stones : Newton's Tones" предлага еден нов однос меѓу материјалот и предметот, однос којшто веќе во наредното дело ("Црвена



Ракети / Rockets, 1981, дрво/wood

кожа" од 1979.) ќе се надополни со аспектот на сликата со што ќе се измени начинот на којшто дотогаш се читаше материјалот. Материјалите и предметите веќе не се разгледуваат како издвоени категории, туку како меѓусебно компатибилни: материјалот го сочинува предметот исто како што предметот станува материјал. Односно "материјалот и предметот претставуваат слика, а сликата и материјалот го сочинуваат предметот, исто како што сликата и предметот стануваат материјал"⁴. Овој однос, којшто на некој начин беше антиципиран во "New Stones : Newton's Tones", но вистински беше поставен во "Црвена кожа", а особено во "Жолтиот срп", беше овозможен не поради тоа што тој материјалите и предметите ги избираше врз основа на нивната структура, или пак врз основа на смислата на субјективната одлука, туку врз основа на нивната едноставна функција што тие ја имаат во една целина, а тоа е целината на произведеното, културното милје. За Крег културниот, произведениот амбиент претставува наша нова "природа", па оттаму неговиот интерес за обичните, секојдневни материјали и предмети, оттаму интересот и за "највулгарниот, најевтиниот" материјал: пластиката. Со овој материјал, со неговата раздробена, фрагментирана "природа", Крег ги создаде во периодот од 1979 до 1985. најфасцинантните подни и ѕидни "слики" кои произлегуваат од урбаната средина, "од масовната култура и популарните митови"⁵. Тоа се всушност најобични слики превземени од секојдневниот живот: слики на авиони, ракети, шишиња...човечки фигури (полицајци, Индијанци...), птици...Понекогаш во своите подни и ѕидни "слики" наместо пластика користи друг материјал, парчиња од дрво или отпадоци, како што е случај со ѕидната инсталација "Ракети" од 1981. во којашто сликата на ракетите е оформена со обое-ни парчиња дрво.

Од средината на осумдесеттите Крег работи тродимензионални "скулптури" кои што претставуваат комбинација на готови предмети со различни материјали: пластика, камен, дрво, како и тродимензионални геометриски форми изведени во дрво, комбинирани и наредени така што формираат еден сложен однос на геометриски линии и перспективи, еден вид квази-архитектонски скулптури, како што ги нарекува Томас Мекевели. Овој начин на работа набрзо се проширува со дела настанати со еден вид на "таложене", на редење на различни материјали и готови предмети, потоа инсталации и скулпторски оформени, конзистентни дела, еден вид монолитни објекти (какви што се делата излиени во бронза кои што тој ги изложи во Британскиот павилјон на Венециското биенале 1988.). И покрај различните постапки на градењето на делата сепак во сите нив се чита еден заеднички проблем, а тоа е проблемот на материјатот и нејзиниот потенцијал за трансформација. Поаѓајќи од фактот дека секоја материја, органска или неорганска, е составена од прости и сложени елементи, и дека секое тело лачи "голем број на супстанции кои имаат своја функција во компликуваниот круг на нашиот метаболизам"⁶, Крег ја насочи својата работа кон истражување на сложената мрежа на структуралните односи и нивната енергија, што го овозможува процесот на трансформација и на вкрстување на различни форми и значења. Во "Манастирските катедрали" од 1990. е применет принципот на редење на наслаги, принцип близок до некои идеи за архитектурата, а којшто може да се открие и во органскиот свет; Во "Фигури од бромид" од 1992. овој принцип на редење гради еден сложен однос меѓу она што значи органска и артифициелна природа: лабораториските стаклени садови од кои е создадено ова дело се предмети дизајнирани со одредена намена, тоа се предмети чиј дизајн се



Дождалец / Newt, 1990, гранит / granite

базира врз органските форми "врз stomachот или други органи кои исто така претставуваат хемиски садови"⁷. Во "Форминифера" од 1990., создадена од гипсани елементи, се сугерираат примитивните организми чии што фосили можат да се најдат во седиментираниите геолошки слоеви. Или во "Минерална жица", од 1990., една голема гранитна скулптура, којашто асоцира на некаков археолошки објект.

Ситуирајќи ја својата скулптура на границата на она што значи артифицијелно и органско, произведено и обликувано, видливо и невидливо, надворешно и внатрешно (имајќи ги при тоа како позадина сознанијата од природните науки: геологија, биологија...) Тони Крег создава еден неочекувано богат и разновиден свет којшто е постојано во процес на менување и метаморфоза, свет во кој се откриваат некои суштински аспекти на нашата веќе длабоко поделена и расцепена природа. Сфаќајќи го човекот како материја меѓу другите материји, како еден вид на "мислечка материја", Крег со една безгранична упорност ја раздробува, ја атомизира неговата суштина: продирајќи длабоко во секоја пора, во секоја наслага, во секоја негова видлива или невидлива состојба (природна или културна) тој ја отвара можноста на едно нескротливо распрскување на значењето и смислата. Но тоа не води кон ентропија или хаос, туку

форми и во секаков вид услови лебдат и испробуваат една положба, а потоа испробуваат друга, за да ја пронајдат онаа форма која најповеќе им одговара⁸. Како што сè во светот може да се преобрази во нови форми, така и во скулптурата може да се следи истиот принцип. За Тони Крег скулптурата претставува еден вид истражувачка дисциплина која што може да ни овозможи да го сфатиме бескрајниот и непредвидлив потенцијал на материјата. Ова недвосмислено зборува за него како за уметник којшто не се сомнева во физичноста, во материјалноста на светот. Меѓутоа, неговиот поглед, неговата мисла не се оптоварени со тежината на материјалноста на светот. И кога користи цврсти, компактни, тешки материјали (камен, метал...) тој успева да им даде, со начинот на комбинацијата и распределбата на елементите, една димензија на леснотија. Во тоа потсетува на оној фирентински поет за кој збо-



Минерална жица / Mineral Vein, 1990, мермер / marble

напротив, сведочи за величенствениот поредок на животот и светот.

Тони Крег се смета за уметник кој со леснотија преминува од еден стил на друг, од една форма на друга, од еден материјал на друг. Разновидноста на неговото дело е фасцинантна и зачудувачка. Ако за некои критичари тоа предизвикува одредени тешкотии во толкувањето, според Тони Крег, тоа воопшто не треба да претставува проблем: доволно е само да се знае за комплексноста на светот, за способноста на материјата да се развива па да се сфати суштината на она што значи разновидност, променливост, непостојаност. Всушност "треба само да го замислиме времето, многу долг временски период во кој насекаде во универзумот, не само на планетата Земја молекулите наликуваат на скулптури од сите видови и

рува Итало Калвино во своите Американски предавања. Потсетува на Гвидо Кавалканти и на неговиот лесен скок "кој се издига над тежината на светот покажувајќи дека неговата тежина ја содржи тајната на леснотијата"⁹.

¹ "Интервју со Тони Крег", Тони Крег, Музеј на современата уметност, Скопје, 1997 (cat.exh.)

² Lynne Cooke, "Redefinisiranje: Nova britanska skulptura osamdesetih godina", Moment 15, Beograd, 1989

³ "Интервју со Тони Крег", оп. цит.

⁴ Исто.

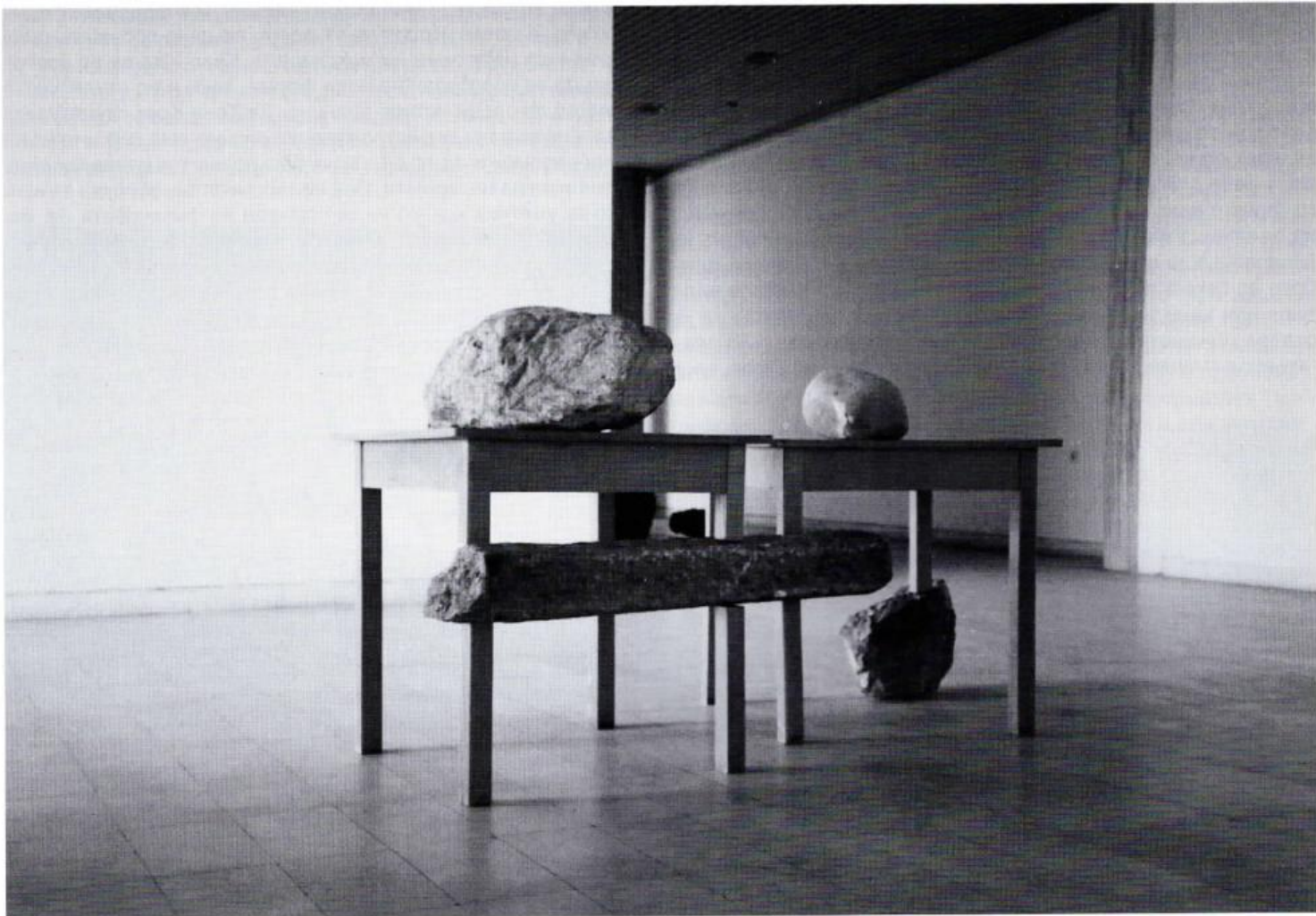
⁵ Nena Dimitrijevic, "Sculpture after evolution", Flash art International 117, 1984

⁶ "Интервју со Тони Крег" оп. цит.

⁷ Исто

⁸ Исто

⁹ Italo Calvino, Američka predavanja, Delo 1-3, Beograd, 1989



2 маси, 4 камења / 2 Tables, 4 Stones, 1983, дрво, камен / wood, stone

Liljana Nedelkovska

TONY CRAGG AT THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART SKOPJE

The overall activity of Cragg points out to a distancing position from the classic meaning of creating: freed from the elitist ideas of sculpture as a privileged category in the values system, he approaches it as one useful fiction, as a substance among the many ones making up the culture. And for him, culture is nothing else but a sum of useful products, or as he calls them, a type of secretions thrown out by the body so that the latter could exist. Or: 'These are substances that we should produce because they make easier our existence in the same way that the spider makes its web.' In that secretion called culture, the sculpture represents a special type of secretion. Opening a wide field of potentials for 'emission' of that secretion, Tony Cragg faces us with a very vital and almost unpredictable state of enlarging the space of the sculpture, a space where we constantly

meet new and unexpected forms and contents. Tony Cragg is an artist of great opus, an artist whose works are present in the most relevant publications concerning the art of the 80's. He is considered a key figure of the so-called 'New British Sculpture', an artist who provided the main direction in the development of the sculpture in the 80's.

The exhibition by Tony Cragg, held at the Museum of Contemporary Art in Skopje (February - March 1997), provided an excellent opportunity to have a close view of the creation of this great artist. The exhibition was designed as a 'little' retrospective made up of thirteen objects of art created between 1978 and 1994: *New Stones: Newton's Tones*, 1978; *Rockets*, 1981; *Two Tables, Four Stones*, 1983; *Fruits of Somebody's Work*, 1989; *Monastery Cathedrals*, 1990; *Salamander*, 1990; *Mineral Wire*, 1990; *Forminiferra*, 1990; *Sight*, 1990; *Bromide Figures*, 1992; *Happening*, 1993; *Administrative Cellulose*, 1993 and *Ordinary Consumers*, 1994.

New Stones: Newton's Tones of 1978 is a paradigmatic object of art by Tony Cragg, a piece of art of which Lynne Cooke says that '...it assesses retrospectively exactly the critical turning point. Made up of plastic parts gathered in the surrounding of the gallery, then exhibited pursuant to the colors of the spectrum, it changes radically the

scope of references and pinpoints the significance of the main object, whereby preserving some viewpoints on the process and creation which we find in the works of Andre and Long. This object of art pinpoints this change of orientation and the new re-defining, and not a direct rejection, which will soon transform the art of the contemporaries of Cragg.' This conclusion by Lynne Cooke underlines that key turnover, which was inaugurated by the work of Cragg in the field of sculpture at the end of the 70's, and could be read both as a continuation of some aspects of the dominant art trends of that time, and also as a decisive step forward. Although this object of art still bears the influence of Richard Long (an influence of which Cragg is absolutely aware: 'In a sense, it still resembled the work of Richard Long who, of course, had great influence on its creating; however, I felt that I had to deal with this in my future works.'). A very different way of thinking is still open in it: contrary to Long and his 'poetics of space' whereby the connection between the man and the nature is shown in its essential, universal dimension, the works of Tony Cragg uncover one different logic. His works of the 70's appear as somewhat participating in the domain of the conceptual and poor art, now this work is open toward a 'more formal approach to the work': the sculpture is not anymore thought of as a system of ideas, inscriptions

and signs, but as an open possibility for various procedures whereby the sculpture is read like a discourse and as a presence, an idea and performing, a process and material, an object and image. *New Stones: Newton's Tones* suggests a new relation between the material and the object, a relation that, already in the next object of art (*Red Skin*, 1979) will be supplemented by the aspect of the image, thereby changing the way in which the material was read. The materials and the objects are not treated anymore as separate categories, but rather as being mutually compatible: the material make up the object in the same way as the object becomes the material. Namely, 'the material and the object represent an image, while the image and the material make up the object, in a same way the image and the object become the material.' This relationship - that was somewhat anticipated by *New Stones: Newton's Tones*, but was indeed installed in *Red Skin*, and especially in *Yellow Sickie* - was made possible not because he chose the materials and the objects on basis of their structure or on basis of the reason of a subjective decision, but rather on basis of their simple function that they have as one whole, and that is the whole of the produced, cultural milieu. For Cragg, the cultural, produced ambience means our new 'nature'; hence his interest for usual, everyday materials and objects, hence the interest also for 'the most vulgar, the cheapest' material: plastic. With this material, with its ground, fragmentary 'nature', Cragg made, during the 1979 - 1985 period, the most fascinating floor and wall 'pictures' that originate from the urban environment, 'from the mass culture and the popular myths'. Actually, these are most ordinary images taken from everyday life: images of aircraft, rockets, bottles... human figures (police officers, Indians...), birds... Sometimes, in his floor and wall 'pictures', he applies other material, pieces of wood or junk, as in case of the wall installation *Rockets* of 1981, where the image of

the rockets is formed by colored pieces of wood. Since the mid 80's, Cragg has been working tridimensional 'sculptures' which are combination of ready-made objects with different materials: plastic, stone, wood... and tridimensional geometrical forms applied to wood, combined and put in order thus forming a complex relationship of geometrical lines and perspectives, a kind of quasi-architectonic sculptures, as Thomas Maccavelly calls them. This way of working soon has been supplemented by objects of art created by a kind of 'sedimentation', by layering various materials and ready-made objects, then, installations and sculpture-like made, consistent works, a kind of monolith objects (such as the works molded in bronze exhibited at the British Pavilion of the 1988 Venice Biennale). In spite of the different proce-

dures in constructing the works, a common problem is still read in all of them, and that is the problem of matter and its potential of transformation. Starting from the very fact that every matter, organic or non-organic, is composed of simple and complex elements, and that every body secrets 'a great number of substances that have their function in the complicated circle of our metabolism', Cragg has directed his work toward research of the complex net of structural relationships and their energy which enables the process of transformation and crossing of various forms and meanings. A principle of layering sediments is applied in *Monastery Cathedrals* of 1990, a principle close to some ideas for the architecture, and which could be discovered also in the organic world. In *Bromide Figures* of 1992, this principle of layering constructs a complex relationship between

is constantly in process of changing and metamorphosis, a world where are uncovered some essential aspects of our already deeply divided and split nature. Understanding man as a matter among other matters, as one kind of a 'thinking matter', Cragg, with one endless persistence, splits up, atomizes his essence: penetrating deeply into every pore, into every sediment, into every his visible or invisible state (natural or cultural), he opens the possibility for an untamed sprinkling of the meaning and the sense. But, this does not lead into an entropy or chaos; on the contrary, it testifies for the magnificent order of life and world.

Tony Cragg is considered an artist who easily goes from one style to another, from one form to another, from one material to another. The diversity of his work is fascinating and is amazing. If to some critics, it provokes certain difficulties in the interpretation, according to Tony Cragg, it should not be at all a problem: it is enough just to know the complexity of the world, the ability of matter to develop, so that one could understand the essence of that which means diversity, changeableness, inconsistency. Actually, 'we should just imagine the time, a really long period of time, in which all over the universe, not only on planet Earth, the molecules resemble sculptures of all kinds and shapes, and in all kinds of conditions, they float and try one position, then try another one, in order to find that shape which suits them most.' Just like everything in the world that can be transformed into new shapes, the same principle could be also followed in the sculpture in this way. For Tony Cragg, the sculpture is a kind of a research discipline that can enable us to understand the endless and unpredictable potential of matter. Without any doubt, this speaks of him like an artist who does not question the physicality, the materiality of the world. However, his look, his thought are not loaded with the burden of the materiality of the world. Even when he uses firm, compact, hard materials (stone, metal...), he manages to give them a dimension of easiness, by way of combining and allocating the elements. Thus, he reminds on that Florentine poet

mentioned by Italo Calvino in his *American Lectures*. He reminds on Guido Cavalcanti and on his easy jump, 'that is elevated above the weight of the world, showing that its weight contains the secret of the easiness.'

Translated by: Darko Putilov



Фигури од бромид / Bromide Figures, 1992, стакло / glass

that which means an organic and artificial nature: the laboratory glass containers, which make this work, are objects designed with certain function; they are objects whose design is based on organic forms, 'on the stomach or other organs that also represent chemical containers.' *Forminifera* of 1990, made of plaster elements, suggests primitive organisms whose fossils can be found in the sedimentary geological layers. Or *Mineral Wire* of 1990 is suggestive of a huge granite sculpture associating of a certain archeological object.

Situating his sculpture on the border of that which means artificial and organic, produced and shaped, visible and invisible, outside and inside (having as background the information of the natural sciences: geology, biology...) Tony Cragg creates unexpectedly an abundant and diverse world that

¹ Interview with Tony Cragg, Tony Cragg, Museum of Contemporary Art, Skopje, 1997 (cat. exh.)

² Lynne Cooke, *Redefinisanje: Nova britanska skulptura osamdesetih godina*, Moment 15, Beograd 1989

³ Interview with Tony Cragg, quoted work

⁴ Same

⁵ Nena Dimitrijevic, *Sculpture After Evolution*, Flash Art International 117, 1984

⁶ Interview with Tony Cragg, quoted work

⁷ Same

⁸ Same

⁹ Italo Calvino, *Americka predavanja*, Delo 1-3, Beograd, 1989

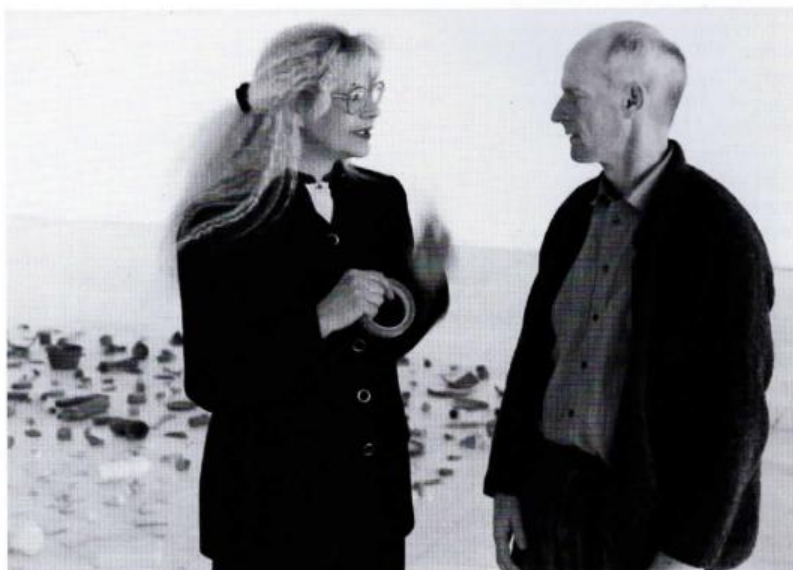
ТОНИ КРЕГ:
СКУЛПТУРАТА -
ФУЛКРУМ НА МАТЕРИЈАТА И МИСЛАТА

Разговарала: Соња Абаџиева

TONY CRAGG:
SCULPTURE -
MATERIA'S AND THOUGHTS FULCRUM

Interview with Tony Cragg
Interviewer: Sonia Abadjieva

По четириесет години, кога за последен пат во Скопје беше виден еден голем скулптор - маестро Хенри Мур - во Музејот на современата уметност се оствари средбата со еден од најголемите живи скулптори на денешнината - Тони Крег. Изложбата, организирана во соработка со галеријата Кнол од Виена и со делумна партиципација на Британскиот совет, содржеше дела од различни периоди на авторовата активност, претставувајќи една концизна творечка генеза, од *Spectrum* (1977) до *Simple Consumers* (1994). Во рамките на оваа презентација во МСУ, Тони Крег имаше и разговор со публиката. Тони Крег е роден во Ливерпул во 1949 г. Ја посетувал Вишата школа за техника и извесно време работел во био-хемиска лабораторија. Потоа студирал на Royal College of Art во Лондон. Почнува да излага од 1977, годината на неговото преселување во Вупертал, Германија. Во последните дваесет години имал над 160 самостојни настапи, учествувал на значајни групни изложби, на Биеналето во Венеција (1980, 1988). Добитник е на највисокото признание за ликовна уметност во Велика Британија - наградата Тарнер. Член е на Кралската академија во Лондон. Од 1988 предава на Ликовната академија во Диселдорф.



Тони Крег и Соња Абаџиева, МСУ, Скопје, 1997
Tony Cragg and Sonia Abadjieva, Museum of Contemporary Art, Skopje, 1997

И припаѓа на генерацијата Нови британски скулптори од осумдесеттите (Бил Вудров, Ричард Дикон, Аниш Капур, Ентони Гормли...). Како директни наследници на новата ориентација во скулптурата од седумдесеттите (Ричард Лонг, Ѓилберт и Џорџ, Карл Андре, Art and Language), Крег и неговите колеги - врсници, се оградуваат од ликовниот формализам и предлагаат нов скулпторски јазик и концепт, втемелен врз реституцијата на прекинатите врски меѓу уметноста, општеството и природата. Крег се застапува за повисок степен на сензибилност, спроведуван низ емпириска перцепција на физичкото и интелектуалното опкружување. Создавајќи во епохата по крајот на историјата на уметноста, тој ги проширува границите на можното во скулптурата заснована врз "структуралната и функционалната сличност на конкретната реалност на нештата". Во неговата личност се спојуваат хемичарот/алхемичарот со лиричарот, метафизичарот и научникот, оптимистот и скептикот. Неговата идеја за обнова на скулпторската лексика ги подразбира означеностите од социјален, етички и воопшто антрополошки ред. Како активен набљудувач на реликтите од високата технологија и потрошувачкиот менталитет, создава со изоштрана критичка свест за состојбите во денеш-

ната цивилизација. Општата слика на сегашноста е проследена со сериозна опсервација на молекуларната /атомската градба на материјата од кои се направени нештата. Енергијата ја насочува во видоизменување на материјалите и на скулптурата во времето и просторот на сеопштата меѓузависност на појавите на сите рамништа.

Како типичен корисник на слободата на постмодернизмот, Т.Крег го поврзува својот научен поглед на светот со уметничкиот, правејќи синтеза на органското и неорганското, фигурацијата и апстракцијата, рационалното и поетското, фрагилното и солидното. Во бриљантно изведениот бриколаж на материјали (индустриски или др. отпадоци, дрво, гранит, бронза, гипс, стакло, полиуретан, камен, гипс) се проследува трансфигурацијата на фрагментите од различно потекло во скулпторска целина со трансцендентна означеност.

Творештвото на Тони Крег нè соочува со еден вид на нео-утопија, спротиставена на деструкцијата, ентропијата, загадувањето. Идејата - да му се даде посебност на еден дел од обичниот свет - е основниот квалитет на неговата уметност.

Овој разговор е воден на 20 февруари 1997, за време на престојот на Тони Крег по повод неговата антологиска презентација во МСУ, Скопје.

Соња Абаџиева: Вашата скулптура произлегува од познатото скулпторско гнездо на органските форми на Хенри Мур и Барбара Хепворд, проследени од индустрискиот формализам и минимализам на Ентони Каро и "прекинати" од Ричард Лонг и неговите современици. Генерацијата на Новите Британски скулптори, на која ѝ припаѓате заедно со Ричард Дикон, Аниш Капур и Ентони Гормли, се наддворзува на специфичен начин на оваа британска традиција. Познато ми е Вашето одбивање на ваквите поврзувања. Меѓутоа, како што пишува Вашиот сограѓанин Т.С.Елиот "она што му се случува на новосоздаденото дело е нешто што симултано се случува на сите дела што нему му претходеа". Без разлика на Вашата голема естетска и мисловна дистанца од споменатото гнездо, би сакала да ми кажете нешто повеќе за Вашата вклученост во генерацијата испреплетувања во она значајно поле познато во светот како британска скулпторска школа.

Тони Крег: Меѓу првите нешта што ги открив кога отидов во 1969. на Уметничкото училиште, беа големите и возбудливи области на минималната и концептуалната уметност во седумдесеттите. Бидејќи тогаш бев студент и имав само 30 години, реагирав со спонтано одушевување. Сепак, тоа не беше само емотивна реакција, со оглед на нивниот квалитет, суштествените и елементарните нешта што ги содржеа делата на носителите на овие тенденции. Верував дека нивната јачина ќе ме мотивира да правам скулптура. По ова влијание и одушевување, во еден момент заклучив дека не ѝ припаѓам на оваа генерација, што е и точно: тие беа постари од мене и веќе беа етаблирани уметници. Очигледно е дека таа е голема генерација (како што е впрочем и мојата), која на крајот на краиштата направи револуција во британската скулптура. Некои од нив подоцна станаа директори, имаа моќ, можеа сè да контролираат и, на некој начин станаа реакционерни. Дефинитивно ми беше јасно дека јас не сум дел од тоа. Оваа генерација всушност реагираше на делата на една интересна група уметници со хуманитарна загриженост (од периодот по втората светска војна), уметници како Хенри Мур, Алберто Џакомети, Марини Марини, кои се обидуваа да направат еден вид на благородна фигурација.

Нивната реакција се манифестираше преку минималистички форми или концептуални решенија, служејќи се со нов речник

на материјали, што беше особено значајно во тоа време. Имајќи ги предвид сите овие сознанија, решив сам да го формулирам моето дело. Одамна, уште од раните седумдесетти, чувствував дека не сум дел од таа генерација.

С.А.: Дали и со Вашите врстници од Уметничкото училиште немавте потесни релации, разговори, полемики?

Т.К.: Многу малку и ретко. Ги познавав Бил Вудров, Ричард Дикон. Но дури и денес не работам со никого, не дискутирам за уметноста. Работиме на друга основа, се разликуваме. На пример, Гормли е моја генерација, но во уметничка смисла не сме една иста генерација.

С.А.: Она што е забележливо од дистанца, се спротиставува на вашето кажување. Мислам дека во Вашата генерација постои "заеднички визуелен идиом" за кој пишува на пр.Велфлин: "Гриневалд е поинаков имагинативен тип од Дирер, иако се тие современици, но погледнато од поширок агол, овие два типа се обединуваат во заеднички стил, односно веднаш ги препознаваме елементите што ги поврзуваат двајцата како прет-



Forminifera, 1990, гипс/пастер

ставници на нивната генерација". Впрочем бевте формулирани во светот како New British Sculpture и излагавте на заеднички изложби.

Т.К.: Само кусо време заеднички настапувавме и тие изложби не се значајни. Главно беше дека претходната генерација беше исклучително силна и таа доминираше со ситуацијата во седумдесеттите. Требаше долго време за да се дефинира чистата позиција на нашата генерација vis a vis споменатата. И кога изгледаше дека работите се расчистуваат, всушност стана јасно дека приоритетно место нема скулптурата, туку сликарството: италијанските сликари, Базелиц, Кифер. Кога, значи, дека кога дојде долгоочекуваната промена по седумдесеттите, тоа беше промена во сликарството. Изложбите беа претежно со сликарски дела и затоа почнав да излагам во доцните седумдесетти. Всушност се чувствував многу изолиран, на мој начин. Бев среќен што можам да ги поканувам и да им помагам на уметниците што ги сакав, на добрите уметници како Дикон, Капур и Вудров. Дури некаде 1983/84 забележав дека навистина е на повидок една нова скулпторска генерација, не само на англиски, туку и на германски, холандски, дури и на

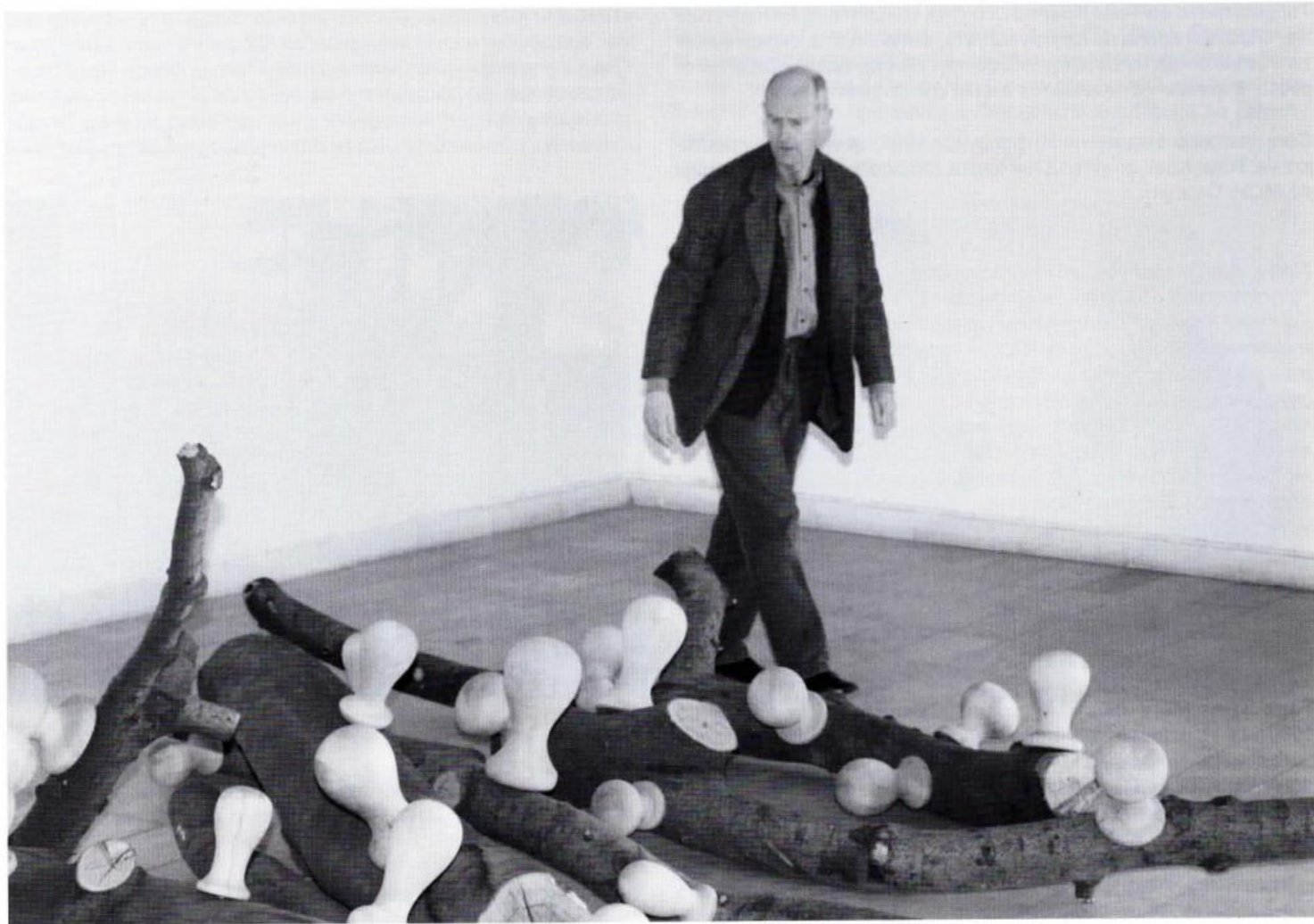
француски скулптори. Беше јасно, во средината на осумдесеттите, дека навистина постои една јака скулпторска групација. Почувствував повторно, дека ниту во тој момент јас не сум нејзин дел (смееше).

С.А.: Во овој период ја напуштивте Англија и се преселивте во Германија кадешто и денес живеете. Зошто токму Вупертал го избравте за ваше постојано место?

Т.К.: По завршувањето на студиите во Англија, се преселив во Вупертал, Германија. Мојата прва жена, со која имав две деца, беше родена тука. По разводот со неа, останав да живеам и понатаму во Вупертал од повеќе причини. Прво тоа е многу

Т.К.: Не знам. Да бидам искрен, воопшто не ми е грижа за тоа. Немам проблем во однос на националните категории. Чувствувам дека британската публика, иако ја напуштив пред 20 години, сè уште е заинтересирана за она што го работам. Од друга страна, имам одлични врски со Германците, излагам на изложбите на коишто ме покануваат, а имам и четири германски деца.

С.А.: Да се вратиме на Вашата уметност. Непредвидливоста е често споменувана во контекстот на Вашиот скулпторски процес, што може да се доведе во релација со одбивањето да се работи според однапред утврден концепт. Но интегралноста на Вашето дело ме упатува на длабоко обмислена генеза. Нај-



Тони Крег со делото *Администрирана целулоза*, 1993, дрво / Tony Cragg and his work *Administered Cellulose*, 1993, wood

добро место за работа во смисла на простор, материјали и луѓе со кои можам да работам. На дваесетина километри се Диселдорф и Келн. Во градот има повеќе од 50 музејски концепирани простори со одлични колекции. Има Академија, повеќе театри и познати џез музичари. Во педесеттите Вупертал, како што знете, беше главно средиште на Fluxus. Тука се, или беа Луперц, Кифер, Базелиц, Киркебу, Џемс Ли Бајерс. Во оваа смисла Вупертал е можеби единствен таков град во светот.

С.А.: Како е да се живее како уметник во друго опкружување? Како гледаат на Вас Германците, со оглед на вашето често учество на изложбите со британските уметници?

напред како да го создавате неорганскиот свет, потоа се зафативте со трансфигурација на живиот свет и најпосле направивте еден вид објекти. Ова се разбира, Ве молам да не го сфатите како хронологија во работењето. Сето тоа упатува на заклучокот, дека фактички Вие сте ја предвиделе, сте ја проектирале идејата за создавање на еден друг свет, или да го парафразирам Томас Мекевели, Вие сте нешто како уметник - демиург?

Т.К.: Тоа е интересно, но прашањата стануваат се повеќе pressing.

С.А.: Се разбира, ако не сакате не морате да одговорите на ова прашање.

Т.К.: Не, ова не е неважно прашање, но е тешко да се одговори. Свесно, но не и уште на почетокот, кога ги правев делата како *Spectrum* (што е претставено и на изложбата во МСУ во Скопје), творев врз база на нешто што би можел да го наречам а kind of particular, што не беше во врска со просторните структури во светот направени од делови - particles- како што се атомите, клетките, ѕвездите на небото, што имаат посебен квалитет (particular quality). Кога го нема тоа стануваат еден вид на слоеви, страта, станува релевантно таложењето (layering). Кога се доаѓа до слоевите, наместо кожа се добива површина, односно екстензија. Екстензијата на некој начин настојува да ги затвори клетките и, глаголиво речено, тоа е можеби она што се случува при создавањето на планетата, на универзумот - идејата дека нештата се завиткуваат/затвораат во своевидни балончиња, односно стануваат клетки или слично. Во оваа смисла мислам дека е фантастична идејата на биохемијата пред животот, т.е. на пред - биохемијата или на органската хемија. Постојат огромен број на молекули, понекогаш милиони атоми во една молекула, кои се движеле во вид на капсули по примордијалната површина на планетата, кои се всушност првите клетки. Открив дека за моето дело со шишињата (*Бромидни фигури*, 1992, излагано и на изложбата во МСУ, м.з.) е многу значајна и корисна таа методологија на градење на клетките, односно на телото и органите. Исто така сфатив дека тоа е легитимен начин на лично градење со бавно свртување на страниците на нештата што ме интересираат. Во однос на прашањето за создавањето. Знатете, јас не го создавам светот и никој не го создава лично. Јас сум дури и безбожник. Но од друга страна верувам во материјалниот развоток на универзумот. Верувам дека е тоа неверојатно значајно. Молекулите се делат и стануваат живи нешта, се поврзуваат на различен начин и создаваат постојано други форми на живот. Во организмот тие се многу добро поврзани, нешто слично на интернет. Мислам дека идните организми ќе бидат со уште подобри поврзувања. Ете, тоа е визијата за материјалниот развоток на еден неверојатно комплициран начин. Јас постојано ги чувствувам и можам да ги разберам базичните човечки потреби да се биде религиозен, затоа што е тешко да се сфати дека материјата го прави тоа без да биде водена, односно контролирана. Фактички верувам дека таа не е контролирана, дека способност на самата материја е да се развива или не. И тоа е фантастично за мене.

С.А.: Дали оваа констатација ни помага да го разбереме нашиот универзум и да се сфатиме подобро самите себе?

Т.К.: Се разбира. Ако тоа не го сфатиме, остануваат многу работи нејасни на сите планови. И правењето скулптура и самата скулптура за мене не се врзуваат повеќе за идејата да се создава некоја чудна категорија на предмети, кои се неиндустриски, неприродни, неупотребливи и кои, на некој начин, служат за декорација на земјата. Мислам, дека скулптурата го надминува тоа, оди преку оваа констатација. Таа има можност да стане сериозна истражувачка дисциплина која може да ни помогне да ја разбереме промената на материјата. А тоа е потребно бидејќи и ние учествуваме во таа промена: многу нови материјали, предмети и сл. се развиле на оваа планета како никаде на друго место во универзумот. Еволуцијата на материјата е продукт и на нашиот интелект, еден вид негово проширување.

С.А.: Каде во оваа екстензија на умот ја гледате архитектурата?

Т.К.: Правењето на градови, зградите, куќите прозлегува од нашето тело како еден вид на лачење, како нешто што треба да го исфрлиме од нашето тело за да можеме да постоиме.

С.А.: Аналогно на школките.

Т.К.: Токму така и повеќе од тоа. Оваа секреција ја наречуваме наша култура. Кога материјалите ќе ги ставиме во друг контекст или воопшто кога ги избираме, обликуваме, осмислуваме, изменуваме, кога го бараме нивното значење, добиваме друго чувство на одговорност. И самото правење на скулптурата (making sculpture) е во овој контекст.

С.А.: *Имам впечаток дека, следејќи ја природата на секој материјал, вие го барате контактот со светот, односно го третирате како објект на респект, како "директно чувствување на нешто". Еднаш рековте дека сте "екстремни материјалист". Ве молам објаснете ми го тоа.*

Т.К.: Апсолутно. Повеќе пати сум рекол, дека ние луѓето нашето општество кое е индустриско и базирано врз производството на безвредни продукти, го наречуваме материјалистичко, притоа давајќи му ефтина и негативна конотација. Но забораваме дека зборот материјален потекнува од латинскиот збор mater-tris, што значи мајка. Тоа се однесува на телото на мојата земја и преку овој материјал имаме еротска врска, ги изразуваме нашите желби и сл. Затоа мораме да имаме и голем респект кон него и голема одговорност. Сето тоа што го реков директно се однесува на мојата скулптура.

С.А.: *Вашите дела се толку евидентно материјалистички: го повикуваат допирот во физичка и во концептуална смисла. Самите Вие, на Документа 7 во 1982, изјавивте, дека "е потребно да се имаат непосредни искуства со објектите и претставите: гледање, допирање, мирисање, слушање - и, дека треба тие искуства да се регистрираат". 17 години подоцна, во интервјуто со Отани, изјавувате дека не се согласувате кога публиката ги допира Вашите скулптури. Дали се работи за промена на ставот?*

Т.К.: Тоа е едноставно. Нема причина за збунетост. Мислам дека кога се собираат информации не може да се има output без input. Input се добива во контактот со светот, кога на пр. децата ги допираат родителите или ги препознаваат по нивниот мирис. Повеќето информации нѝ доаѓаат преку видот. Визуелниот ефект е многу поинтензивен. Кога собираме input, тоа се случува преку мирисот, допирот. Што се однесува до output во уметноста, јас ги респектирам, пред сè, визуелните квалитети на делото. Прво, бидејќи можам на свој начин да го контролирам и толкувам. Второ, допирањето на моите дела значи и нивно брзо уништување. Делата ги поставувам во простор и сакам тие таму да бидат гледани, а не да се ракува со нив.

С.А.: *Денес во уметноста и во животот воопшто, сè почесто се зборува за потребата од заеднички дух, партнерство, учество и интеракција на повеќе рамништа. Идејата уметникот да стане свесен за единството на луѓето, природата, општеството, е реакција на долговреме потхрануваната идеја за деструкција, ентропија или смрт. Сузи Габлик зборува за потребата од sense of enchantment во уметноста. Дали навистина уметноста може да придонесе за да се надмине оутѓувањето? Како Вие гледате на овие појави и дали имате придонес на ова поле, имајќи предвид дека Вашето творештво антиципирало еден вид вакво однесување?*

Т.К.: Пред сè, треба да биде јасно дека ние уметниците сме индивидуалци и дека работиме по свое и на свој начин. Кога се соочуваме со луѓето во музеите, галериите, медиумите и сл. се чувствуваме многу отуѓено и не на своја територија.

Заедничките проекти не се сосема негативни појави, бидејќи луѓето се обидуваат да соработуваат со светот со емотивна и индивидуална визија за појавите. Почнуваат да се собираат и да учествуваат во овие социо-филозофски движења, кои во извесна смисла се интересни и во голем дел позитивни. Но отсекогаш постоеле само неколку личности - философи, научници, поети, уметници - кои имале визија што им претходела многу поодамна на одредени масовни манифестации. Во оваа смисла, пред да се појави еколошкото движење во Америка имаше само неколку изолирани индивидуи кои не беа директно засегнати од екологијата како што е таа денес дефинирана, но ги интересирала врската со природата. Не треба да се заборава дека и Јозеф Бојс помогна да се разбере природата и врската со неа. Неговото приклучување кон *Зелените* се случи многу подоцна. Ако некој поединец работи на значаен општествен проект, луѓето директно или индиректно ќе ја признаат неговата концепција, дури и ќе учествуваат во неа, придонесувајќи за нејзиното подобро формулирање. За жал, во моментот кога тоа станува идеологија или теологија, за мене сè е готово и неупотребливо, без разлика на тоа што за мене нема позначајна работа од тоа да се биде вклучен во еколошкото движење, во Партијата на зелените. Тоа е многу експонирано искуство. Свесен сум дека веќе нештата се дефинирани и дека сè повеќе луѓе размислуваат во оваа насока, но уметниците секогаш се дистанцираат: почнуваат да мислат на други проекти. Проблематиката што ја споменувате беше за мене актуелна пред дваесеттина години.

С.А.: *Значи ли тоа дека на уметниците им е омилена само водечката, авангардната позиција, она на врвот?*

Т.К. Па изгледа дека е така со индивидуалистите.

С.А.: *За едно од Вашите најкохерентни дела го сметам *Forminifera*, 1992. Во него се интегрирани и смирени спротиставеностите меѓу крвкото и солидното, органското и вештачкото, примордијалното и современото, формата и ерозијата. Вашата философија и ликовно искуство го создаваат чувството за синтеза, за целина. Дали би споменале и друго дело што ја мисли ваквата холистичка структура на скулптурата?*

Т.К.: Се согласувам со оценката на *Forminifera*. Има уште едно постаро дело што јас го сметам за значајно: *Четири чинии*. Во него се поставува прашањето за границата меѓу фрагментите и целината, бидејќи во ваквиот вид дела постојано постои дихотомија меѓу делот (деловите) и интегралната форма (на чинијата, во случајов). Тоа ја содржи идејата за целината. Идејата за единството е на многу посложено рамниште отколку што ние можеме да си замислиме. Денес треба да се поврзуваме со нешто друго, пред сè, со науката, или со уметноста. Многу луѓе денес не се свесни за она што ги опкружува: електриката, компјутерите, новите материјали, и не знаат како сето тоа функционира. Не се прашуваат, на пр. зашто е оцетот кисел, шеќерот сладок, оловото тешко, а стаклото просирно? Има толку многу причини да се мисли на такви нешта и тоа не поради некоја научна, објективна причина, туку едноставно од емотивни побуди.

С.А.: *Денес, во периодот по "крајот на уметноста", можеби е депласирано и анахроно да Ве прашам што е за вас новото? Сепак, Вашата заинтересираност за науката, потрагата по вислината и духот на утопијата што ги проникнува Вашите скулптури, го охрабрува моето љубопитство.*

Т.К.: Мислам дека не е тешко да се направи нешто ново. Не е проблем да се создаде нешто што досега никогаш не било

направено. Проблем е да се создаде нешто во системот на мислење и акција, што овозможува како конструктивно да се дејствува. Тоа е мисловен систем кој е дел од тоа што може и што е всушност скулптурата. Таа е еден навистина оштар инструмент за да се открие нешто за природата на материјалниот свет и за нашата релација со него. Тоа е она што е значајно и ново, а новоста заради самата новост има минорно значење. Јас сум понекогаш мрзелив и немам желба ништо да направам. Многу често сум принуден да правам скулптура. Пправењето скулптура е процес во кој не размислувам за тоа што е ново.

С.А.: *Познати сте како многу сериозен уметник. Апстрактната димензија на промената, изместувањата, непредвидливостите на фрагментите и делчињата со кои ја создавате целината како да упатуваат на постоенето на играта (play)?*

Т.К.: Играта е фантастична опозиција на сè што е надвор од земјата. Има милиони тони материјали вградени во еден јак прагматичен систем. Немам потреба да се натпреварувам со тоа. Денес во Скопје забележав голема количина на материјали вградени во нешто корисно, а само неколку килограми од тоа е претворено во уметност. Мотивацијата да се создава скулптура не е прагматична, енергетски строга, туку истражувачка, чувствителна, еротска. За да се направи уметничко дело потребна е игра. Таа не е прагматична, бидејќи од играта не произлегува употребен продукт. За разлика од play, game е повеќе структурална и стратедиска, а јас немам потреба да бидам стратег, но имам потреба преку играта да создавам.

С.А.: *Не сакам да верувам дека зад Вашиот цврст материјалистички концепт во скулптурата нема сон и романтика. Знам дека навлегувам во интимни сфери, но, сепак, го очекувам Вашето мислење.*

Т.К.: Во прашање е недоразбирање. За тоа исто така не постои јазик. Како што е тешко да се опишат јаките еротски искуства така е тешко да се опишат емоциите коишто се многу апстрактни нешта. На пр. оваа моја изложба во Вашиот музеј е first size exhibition, една многу добра селекција. Кога работев утринава на поставувањето имав едно неописиво чувство на задоволство, кое не може да се раскаже. Тоа е една проникнатост што не може да се повтори или да се почувствува никаде на друго место. На уметниците на чуден начин им е потребна некој вид на дрога. Пправењето скулптура е нешто слично. и кога луѓето ќе побараат поделикатни информации од авторот, тоа е толку блиску до нивната емотивна структура, што не наоѓаат зборови да кажат на кој начин тие чувствуваат.

Изложбата на Тони Крег беше одржана во Музејот на современата уметност во Скопје, од 20 февруари до 10 март 1997.

преовладуваат исклучиво нивните внатрешни визуелни особености.

Како прво, претставените, репрезентирани, инкорпорираните или комбинирани објекти во делата на Крег се најчесто рачно или индустриски произведени објекти (или претстави на објекти) направени од човекот за да ги поседува или да ги употребува. Затоа, и покрај отсутноста, треба да сме слепи за да не видиме дека телото во овие дела е, всушност, сеприсутно, но не во позитивна форма, туку како негатив. Шишиња, разни видови контејнери, столици, куќи, велосипеди, мебел и алатки, сето тоа е инкорпорирано како да е така најдено во делата, или пак, претставено, зголемено, редуцирано, понекогаш деформирано или составено во чудни комбинации. Сите овие објекти го повикуваат гледачот да ги земе, да ракува со нив, да ги употребува, да седне на нив или да живее со нив. Сите тие се моделирани според раката или телото, како што се, на пример, огромните рачки засадени во дрвените трупци во *Целулозната меморија* (1991) или во *Администрираната целулоза* (1992). Се разбира, некој научник од друга планета би се намачил обидувајќи се да ја сфати структурата на вкупната човечка анатомија (а да не зборуваме за нашата психологија) ако се раководи според оваа голема колекција на неколку составени отисоци. А сепак, тој веројатно би можел да постави повеќе интересни и можеби забележителни хипотези за нашите основни потреби и за главните функции на нашите тела.

Нема, меѓутоа, сомнение дека *Комплетниот лапач (Забите на Луси)* би бил нерешлива енигма за вонземскиот истражувач (се разбира, доколку во неговата сопствена анатомија не се исто така вклучени забите). Дури и ако се фрли дополнителна светлина со помош на една друга скулптура на Крег на иста тема, иако без референци на Луси (*Комплетен лапач*, 1993), дело што се состои од навистина големи и, ако може така да се каже, помалку фрагментирани заби, нашиот интерпланетарен антрополог би можел лесно да промаши во проценката дека овие објекти кои што се толку енигматични за него, а толку фамилијарни за нас, не се вклопуваат сосема со останатите елементи на скулптурата на Крег. Тој не би бил во состојба да разбере дека тие не се само репродукции на артефакти, туку дека се елементи што припаѓаат директно на телото на тој мистериозен вид познат како *homo sapiens*. Нашиот посетител од другите галаксии, кој можеби ќе биде ученик на некој Лероа-Гурхан од неговата планета, веројатно би

Даниел Сутиф

ЗАБИТЕ НА ЛУСИ

Во 1990 година, Тони Крег направи една мала керамичка скулптура што ја нарече *Комплетен лапач (Забите на Луси)*. Оваа зголемена репродукција на забите на некој наш далечен африкански предок е едно од ретките дела во кое Крег експлицитно го претставува човечкото тело или, како што е тука случајот, делови од телото. Се разбира, бројни дела од неговиот "пластичен" период се исто така засновани на телото, а особено на неговото, кое тој понекогаш го претставува поврзано со неговиот омилен материјал во тој период (како во *Автопортрет на столица* или *Автопортрет со вреќа*). Тука може да се наведат и оние дела од циклусот *Европски и африкански културни митови* (1985), кои се повикуваат на историскиот репертоар на претставување на телото. Критичарката Лин Кук во 1987 укажа дека "таму кадешто човечката форма се појавува во делото на Крег, таа е секогаш амблем или претстава, па оттаму е логично што дотогаш таа се јавува само во неговите видни дела"¹. Оваа опсервација е точна и во однос на неговите подоцнешни дела. Во основа, Креговото дело се состои од објекти и претстави на објекти во кои човечкото тело е главно отсутно. Но, и покрај тоа, реткоста во претставувањето на телото во делото на Крег не значи дека неговиот свет е населен единствено со објекти во кои

сфатил дека човечките суштества се разликуваат од останатите суштества по тоа што тие ги прошируваат природните функции на нивниот организам произведувајќи артефакти. Судејќи според нивната форма, тој без сомнение ќе заклучи дека забите на Луси биле алатки наменети за кршење или толчење, односно, нешто погруба варијанта на многу полесно препознатливиот толчник претставен заедно со неговиот аван (како што може да се види на примерот на *Аван и толчник*, 1986) во Креговата скулптурална енциклопедија на човечки алатки. Дедукциите на вонземјанинот, според тоа, би биле релативно точни.

Со прилична сигурност можеме да претпоставиме дека ако Крег посветил две скулптури на темата на забите (а во првиот случај, не на било кои стари заби), за тоа постоеле две главни причини. Првата, којашто не би била толку очигледна за вонземјанинот, за кого уметноста е веројатно непозната идеја, е таа дека човечкото тело содржи малку елементи кои се толку цврсти и толку скулптурални како што се забите. Втората причина, којашто би ги потврдила логичните дедукции што му ги импутираа на нашиот Лероа-Гурхан од планетата Марс, е таа дека за сите живи суштества, а не само за луѓето, забите се една органска предформа на она што станало познато како орудие и на она што, според истата логика, се нарекува артифициелен свет од кој Крег ја развива својата скулптура, "свет создаден од човекот"² кон којшто Крег се обраќа во сите свои интервјуа и текстови. Забите очигледно не се орудие туку, како и останатите елементи на телото што се проширени со орудите, го покажуваат она што Крег често го истакнуваше, а тоа е дека природата и светот создаден од човекот се во континуитет.

Некој би можел да додаде и трет фактор што служи да се објасни целиот распон на делото на Крег, на тој начин што ќе ги смета забите за инструмент со кој многу животни, вклучувајќи ги тука и луѓето, ја асимилираат материјата од која се создадени. Во овој случај, суштинското значење на Креговото дело би можело да се припише на неговиот отворено прокламиран материјализам, зашто тој еднаш самиот се опиша како "екстремен материјалист" и отиде толку далеку што повика на создавање "материјален визуелен јазик кој е исто толку, ако не и повеќе чувствителен од говорниот или пишаниот јазик"³. Според критичарката Лин Кук, оваа "емфатична" декларација овозможува продлабочен увид во "самото срце на неговото дело". Кук сугерира дека

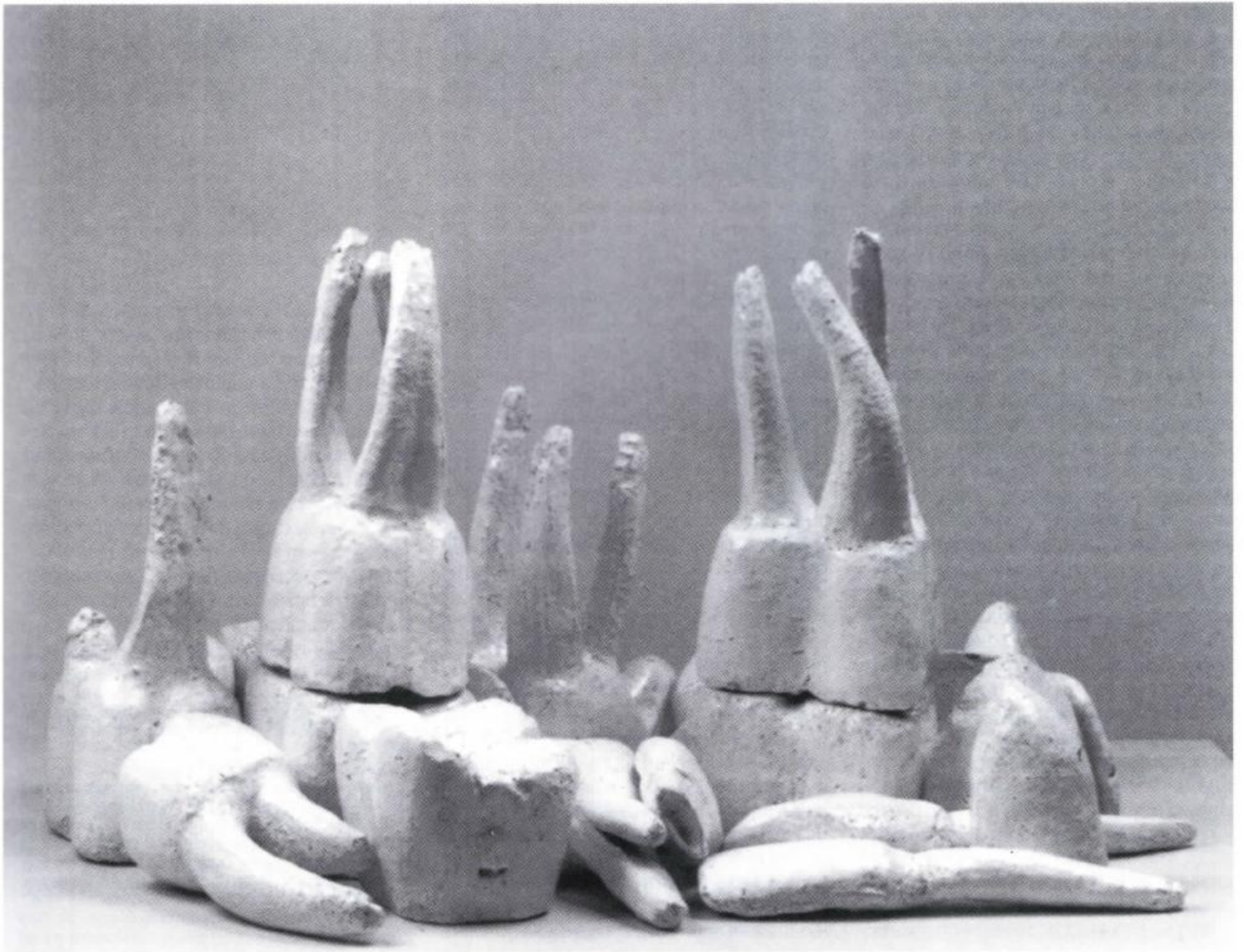
Креговата активност се засновува врз "идејата дека човекот се дефинира и се запознава себеси низ односот со околината, што вклучува сè, од геолошките формации до урбаните конструкции, од орудите до алатките употребени да му дадат форма на светот, на мебелот и на останатите објекти произведени да ги задоволат неговите дневни потреби". Оттаму, во тродимензионалното дело на скулпторот "човековата егзистенција е објавена преку орудите, мебелот и останатите објекти со кои тој го обликува своето постоење"⁴.

Во овој материјален и материјалистички свет, примордијалните заби на Луси и истовремено редот заби со кои ние ивакаме денес, претставуваат неопходно преплетување во континуитетот што го поврзува човештвото со светот во кој нашиот статус е идентичен со оној на секој друг физички објект. Забите се одговорни за првичното трансформирање на материјата од којашто сме создадени, па оттаму го помагаат и варењето. И навистина, темата на варењето е во различни прилики присутна во делото на Крег. На пример, *Св. Ѓорѓи и ламјата* (1984) се состои од маса испреплетени цревовидни пластични цевки што содржат објекти како стап за мешање на масло, врбово дрво и маса. Во едно интервју во 1993 со Хајнц-Норберт Јокс, Крег го потенцира метафоричниот карактер на неговите обиди во рециклирањето. Компарацијата на Јокс на свиоците и преплетите на цевките со виткањето на змијата (животно со значителна репутација во атлетските дигестивни способности), Крег одговори: "Јас би бил повеќе склон да ги споредам со утробата. Ако земам канализациони цевки, би можел да ги употребам за да опишам структури што личат на цревата во утробата или на синџир од молекули, а од кои ниту една структура не е видлива"⁵. Самите наслови на Креговите забни скулптури покажуваат дека неговиот интерес е во истражувањето на феноменот на голтањето и варењето и воопшто во видовите на апсорбирање: човечкото животно е навистина "комплетен лапач", способен да го асимилира повеќе или помалку секој вид материја во корист на сопствената продукција.

Токму овој универзален континуитет на материјата е она кон што рефлектира уметноста на Крег. Гледајќи подалеку од фасцираноста од парчињата освежена пластика, којашто Крег во раните осумдесетти ја употреби за да создаде бројни дела (и кои речиси го засенија вистинскиот распон на неговото дело), сосема е јасно дека тој секогаш се служел со екстремно широк дијапазон на материјали.

Во оваа смисла, како што тој често признава, Крег носи големо наследство од неговите претходници во шеесеттите и раните седумдесетти кои, од минимализмот преку попартот и арте-повера, "идентификуваа најразлични видови материјали што му припаѓаат на светот надвор од уметноста и кои ги дефинираа како корисни материјали за уметноста"⁶. Авторот на *Комплетниот лапач*, затоа, може легитимно да се смета за оркестратор на вид на скулптура која е и самата 'лапачка'. Сите видови материјали, природни или артифициелни, може да се употребат - дрво, камен, гранит, мермер, пластика разни видови метал, челик, бронза, восок, малтер, обично или обработено стакло, грнчарија, полиестер, полиуретан, гума, цемент и така натаму - исто како и сите видови објекти, од тули до велосипеди, како и најразлични садови (за чијашто профилација ќе проговориме понатаму), потврдувајќи на тој начин дека, како *ready-made* или како модели во природна величина, тие се потчинуваат на специфичната интенција на уметникот во развивањето на визуелна синтакса што изразува егзистенција карактеристична не за апстрактниот и концептуалниот вербален јазик, туку за сета нејзина конкретна материјалност.

Иако материјата и нејзината физичка присутност се од најголема важност за Крег (би можело да се зборува за "материјализмот" - наспроти "материјалноста" - на неговата уметност), тоа сепак не значи дека тој ја исклучува секоја духовна или метафизичка димензија од неговото дело. Материјалниот визуелен јазик што тој го развива врз основа на "милион означени"⁷ сместени во бескрајната конкретност на физичкиот свет е, напротив, детерминиран од идејата за материјата којашто е се само не редукционистичка. "Материјалот во нашиот свет", рече Крег во едно неодамнешно предавање, "е тесно поврзан со концептот на 'стварта', што значи дека неговата физичка присутност е она што доминира и дека - иако луѓето секогаш се срамаат кога се зборува за таа тема - неговите метафизички квалитети се некако отфрлени. Главниот проблем изгледа е во тоа што коренот на зборот 'материјал' или 'материја' е заборавен. Коренот на зборот е *mater*, мајка. Во оваа смисла, односно помеѓу човекот и материјата може да се разбере истовремено и во физичка и, што е уште позначајно, во духовна смисла."⁸ Парадоксот на Креговото уметничко мислење, како што се изразува и во неговите ставови и во практиката, лежи затоа во фактот дека иако тој целосно ја прифаќа физичката, конкретна, материјална и перцептивна реалност на нештата, неговата примар-



Тони Крег / Tony Cragg, *Забите на Луси / Lucy's Teeth*, 1990

на цел е сепак невидливата димензија составена од значења што сосема оправдано можат да се опишат како нематеријални. И покрај тоа што неговата скулптура е антитетичка на секој вид концептуализам - било во однос на едноставното апстрахирање карактеристично за говорниот или пишан јазик, било во однос на уметничката практика којашто се поврзува со овој збор - делото на Крег, сепак, ги поседува истите амбиции. Оттаму, објектите и материјалите што се употребени, било природните, било артифициелните, се вклучени не само заради нивните перцептивни физички својства, туку исто така и пред сè заради нивните невидливи, духовни и метафизички димензии, за кои Крег во своите интервјуа и текстови зборува како за "балон" од значења со кои се обвиткани. Токму ова е тоа што им го гарантира статусот на "јазичен материјал". Во погоре цитираното предавање, Крег зборува за "метафизичкиот балон" што го опкружува секој објект, секој материјал, балон што се наддува со сè поголемото развивање на нашиот однос со конкретниот објект или материјал. "Постојат материјали како каменот, дрвото, огнот и водата кои што постигнуваат голем број асоцијации за сметка на фактот што се тие неразделиво поврзани со еволуцијата на човештвото. Материјалите и објектите произведени денес немаат такви карактеристики, или ги имаат на сосема пониско ниво. Тие се опколени со краткотрајни балони од информации, а важноста на авторите на фигуративните уметности или поетите, на пример, е да ги пополнат овие балони на таков начин што објектите ќе постигнат не само физичко присуство, туку на тој начин што тие исто така ќе претставуваат и модели на мислата и така ќе понудат богатство на можности за нашата имагинација и сниската."⁹ Од што се состојат овие значења или извори на информации? Одговорот можеби делумно може да се најде во едно интервју со Јасинто Лагеира на истата тема (1992). "Пропорциите на несогледливите нешта со текот на времето се во рамноотежа. Ако ги погледнеме луѓето од пред сто години, тие имаат повеќе или помалку исти физички својства како и денешните луѓе. Меѓутоа, настрана од чисто видливите атрибути како што се бојата, видот на кожа и општите форми, модерниот човек мора исто така да излезе на крај со идеите на атомската и молекуларна структура, метаболизмот, електричните импулси и растењето, како и со еколошките и психолошките состојби. Сето ова личи на голем балон од невидливи информации што се акумулирале околу нас и околу секој друг физички објект."¹⁰ Човекот, сфатен како пребивалиште на

материјата од која тој се храни (благодарјќи на забите кои ни овозможуваат да го апсорбираме светот исто како и нашиот предок Луси пред два милиони години) е исто така производител, конзумент и медиум на оваа информација и на другите нематеријални значења достигнати со помош на невидливите балони што ги опкружуваат објектите кои ги создава Крег и кои постојано ги преработува во согласност со константно ревидираниот формален процес. Би можело да се каже дека, спротивно на појавностите, човечките битија (не само нивните тела, туку збирот на сите нивни квалитети) служат како суштествена основа на очигледно објективистичката, материјална база на оваа уметност. "Течните контејнери", како што ги нарекува Дејвид Бачелор¹¹, како што се шишињата, ретортите, вазните, пипетите или тубите за тестирање (употребени за да образуваат прсти во гигантската рака наречена *Манипулации* од 1991) иако се видливи, сепак имаат скриени содржини како да се истовремено празни и полни: тие ја претставуваат постојано повторуваната метафора на телото, којашто Крег еднаш призна дека ја "изразил во форма на шише".¹² Иако Бачелор сосема оправдано истакнува дека "е вообичаено шишето и вазата да се карактеризираат како вид на сублимирана човечка фигура", тој исто така вели дека "е подеднакво можно, се разбира, човечкото тело да се опише и како форма на контејнер за течности".¹³ Но дури и ако оваа метафорична релација не ни беше соопштена од уметникот и критичарот, постојат многу дела кои, како и *Комплетниот лапач (Забите на Луси)*, тргнуваат од објективистичката норма на неговата уметност и кои се доволно експлицитни за да ни стане референцата со телото совршено видлива. Ова, на пример, се однесува на *Овошни шишиња* (1989), дело кое што поигрува истовремено со повеќе амбивитети, бидејќи еден од овошно-формираниите "течни контејнери" исто така претставува човечко лице. Други примери можат да се најдат меѓу делата од 1989, како што е *Лосо* и *Без наслов*, кои како што истакнува Бачелор, содржат "мазна кружна форма, опкружена со куп од дрвени објекти кои можат да се сфатат или како шише или како силуета (на уметниковиот лик)".¹⁴

Според тоа, јасно е дека разликата помеѓу овој шишовиден автопортрет и забите на Луси не е на крајот на краиштата толку голема. Како и забите, автопортретот конституира еден антропоморфен исклучок во објективниот свет на Креговата лапачка скулптура, на начин како да нуди мрморливо ослободување

на нејзината евидентна тајна, којашто се состои во тоа дека видливоста на материјата содржана во стварите е потполно сврзана со невидливите значења кои ѝ ги припишува човекот кога ја голта со своите очи.

Превод:
Зоран Петровски

¹ Lynne Cook, "Thinking Models", во Tony Cragg, каталог, Hayward Gallery, London, 5 март-7 јуни 1987, стр. 43

² Cf. "Tony Cragg interviewed by Lynne Cook. Wuppertal, West Germany, Dec. 1986", во op.cit., стр. 11&16

³ Ibid, стр. 16

⁴ Cooke, 1987, стр. 43.

⁵ Heinz-Norbert Jocks, "Dieses Kleinzeug wirkt dann wie ein Augenfänger, vergleichbar den Warzen auf der Haut", интервју со Tony Cragg во *Kunstforum International* br. 122, 1993. Исто така на германски и италијански во Germano Celant, Danilo Eccher (eds.), *Cragg*, каталог за изложбата во Civic Contemporary Art Gallery во Тренто, Италија, 28 мај-10 јули 1994, стр. 138-139.

⁶ Jacinto Lageira, "Interview de Tony Cragg", во *Tony Cragg*, каталог за изложбата во Contemporary Art Museum, Рошешуар, 27 јуни-4 октомври 1992 и во Contemporary Art Centre, Кергенек, Франција, 4 јули-1 ноември 1992, стр. 17

⁷ Jocks, 1994, стр. 120

⁸ Tony Cragg, "Kunst aus Muell", во *Internationales Forum fuer Gestaltung*, "Gemeinsam nutzen statt Einzelnen Verbrauchern", од конференцијата во Ulm, 1992. Цитирано од Celant, Eccher (eds.) op.cit. стр. 204-206.

⁹ Cragg, 1992, стр. 208

¹⁰ Lageira, 1992, стр. 24

¹¹ David Batchelor, "Liquid Containers", во *Tony Cragg*, каталог за изложбата во Stedelijk Van Abbemuseum, мај-јуни 1989 и јули август 1992, стр. 8-10.

¹² Jocks, 1994, стр. 138.

¹³ Batchelor, 1989, стр. 9.

¹⁴ Ibid, стр. 10.

Питер Шиелдал

КРЕГ И НЕГОВИОТ BIG BANG

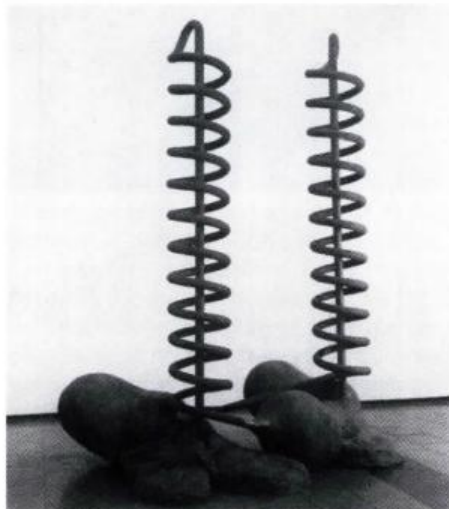
Како витлести артефакти од прастарата експлозија, вртоглаво бројните и разновидни дела на Тони Крег од раните 80-ти претставуваат трајна и ретроактивна загатка. Која е таа една и единствена причина што го предизвика сето тоа? Се секавам на зачудувачката енергија на делото на Крег во тоа доба на уметнички свет опијанет од сликарството и фотографијата и во голема мерка непријателски расположен кон скулптурата. Тој правеше такви пластични мозаици и подни дела од најдени материјали и со нови форми, што се чинеа како да се сосема прикладни на актуелните пиктурални преокупации. А сепак, тој сето тоа го создаваше со таков волшебен авторитет кој недвојбено укажуваше на уметник опседнат со вистината. Што знаеше тој што ние не знаевме? Неговата тајна, помислувам денес, беше во долгиот поглед или во долгиот ритам на историјата, којашто споро напредуваше низ неговото дело, дури и тогаш кога тој му ставаше зачин на актуелниот момент со рафалниот оган на неговите инвенции. Денес Крег за мене претставува централна фигура во големата транзиција во која скулптурата, долго време заскитана по браздите на минимализмот, доби сила од сукцесивните и привидно антагонистички бранови на пиктурални и семиотички идеи во остварувањето на својата фундаментална улога битна за западната свест. Мноштвото негови дела помеѓу 1982 и 1985 година, беа насочени кон знаците на културна криза: владеењето на радикално децентрираниот, фрагментиран и жесток сензибилитет, силен во имагинацијата што го потхранува праве-



Тони Крег / Tony Cragg,
Едноставни потрошувачи / Simple Consumers, 1994,
полиуретан/polyurethane



Тони Крег / Tony Cragg,
Едро / Veil, 1990, бронза / bronze



Тони Крег / Tony Cragg,
Condenser, 1994, челик / acier

њето слики (вклучувајќи ги и оние од вербален вид, што се распојасуваат во оваа ера на теоретска критика), но без било каков пошироко споделен лексикон на "телесниот говор" којшто е суштински за скулптурата. Втурнувајќи се во кризата, Крег ја претвори во креативна предност.

Невидените приливи на приватни финансиски средства и лакомоста во јавната потрошувачка во ликовната култура на раните 80-ти години, го скршија алтернативниот простор што беше релевантен за повеќето сериозни млади американски и европски уметници во 70-те години. Крег произлезе од лабораторијата на уметничките училишта типични за оваа декада. Тој ги апсорбираше пост-минималистичките лекции за скулптурата како ослободување на процес и како site-specific инсталација ("нешто што не би го направило ако немате место каде да го покажете", исказано со заедливата фраза на Брус Науман), но истовремено и ги отфрлуваше неговите побожни редуктивистички и апстрактни начела. Тој беше речиси единствен меѓу неговите скулпторски истомисленици кој успеа да постигне потполн и неодбранлив одговор на новата френетична состојба во уметноста: разновидно дело кое е привидно толку театрално, декоративно, сликовно и (повеќе или помалку) податно за продажба, колку што бараше времето - извитканите фигури на неговите *ново-фигуративни* сидни мозаици беа буквално огледало на моментот - но во исто време и дело длабоко лојално на историските прерогативи на скулптурата. Мистериозниот поттик што водеше од едно во друго дело, во еден прогрес на примопредавање во кој материјалите сугерираа слики кои сугерираат други материјали, го претскажа темелното реновирање на скулптурата. Во 1986, наоѓајќи се во нова фаза најавена со неговото свртување кон традиционалното лиење, како во *Аван и толчник*, целта на Крег веќе беше разјаснета со неговиот очигледен успех.

Скулпторскиот прерогатив се состои во тоа да не соочи со фактот за нашата материјална, физичка, телесна стварност и да им го приближи тој факт на мислата и чувствата, а со тоа и да го социјализира тој факт во отворена тајна што ја споделуваме со другите во еден заеднички простор. Кога тоа дејствува успешно, соочувањето е еден вид мешавина од заведување и насилство. Истовремено морничави и цинични, 80-те години, изгледа, не беа најдобро време за ранливите врски од кои зависи ефективната скулптура. Но, природната дарба на Крег за оваа задача со себе донесе ретка ком-

Тони Крег / Tony Cragg, *Spyrogyra*, 1992

бинација на темперамент исполнет со чувство за друштвена спектакуларност и осаменички интегритет. Неговото втемелување во науката може да помогне во објаснувањето на жилавата дисциплина на неговиот природ, а неговото менување на живеалиштето во индустрискиот Вупертал, Западна Германија, сугерира еден инстинкт за прибежиште кое е надвор од центарот, но исто така и негово предворје - накосо, состојба што води во независни становишта. (Индивидуалноста денес може да биде една необична поштенска адреса: помислете исто така на Анселм Кифер во Шумата Один и на Брус Науман во Ново Мексико.) Луѓето, меѓутоа, тогаш не беа подготвени да ја препознаат Креговата дарба. Пропуштајќи да го сфатат долгиот ритам на неговата уметност, многумина во тоа време реагираа само на нејзината бизарна презентација.

Затоа, најчестото средство на Крег, неговото градење слики од отфрлени пластични предмети, водеше во недоразбирање. Површните гледачи во нив видоа или нападна чудовишност, заснована на претпоставката дека пластичните отпадници се губре за пресир, или еколошка правоверност на еден примерен рециклатор. Таквите гледачи страдаа од општествени предрасуди што ги отапуваат суровите рабови на стварноста со "вредности" извадени од малиот џеп. (Барем за извесно време сите сме такви гледачи кои се предмет на гроги делириуми од едно со слики затруено, телесно одбивно, атомизирано општество отапено од предметите или од самите себе.) Во стварноста, естетската употреба на отфрлената пластика на Крег беше стратегема за изненадување на разголената стварност, зграбувајќи ги оние нешта чијашто "безвредност" е токму услов за нивната слобода *да бидат*, за нивната онтолошка невиност. Модерната уметност, се разбира, ги употребува најдените објекти веќе осум децении - од Браковите парчиња тапет до камењата на Ричард Лонг - но сепак, во генерална смисла на некакво уметничко изместување според кое било природата, било културата, или пак и двете заедно дозволуваат поетска аура. (дишановскиот *ready-made* е друга приказна, но за тоа подоцна.) Иновацијата на Крег беше во сместувањето и задржувањето на неговите материјали во забите на социјално определеното значење, во семиотичкиот вител од функции и дизајн, од корист и употребливост. Секоја компонента на еден Крег од раните осумдесетти прска од информации за цивилизацијата што го управува нејзиното постоење, а во меѓувреме покорно исполнувајќи ја својата

комбинаторска улога (како металните струготини во магнетско поле) во калапот на не помалку цивилизациски предодредената слика. Сликата, од своја страна, се воведува во означувачката социјална мрежа со поставувањето во музеј, галерија или куќа. Сликата и инсталацијата не ја разводнуваат актуелноста на компонентите. Тие ја интензивираат. Крег не го бараше идеалот на скулптурата - тишината на чистото набљудување - во видовите на дистанцирање што ги исполнуваат најдените објекти со носталгија, туку во денешната врева на светотот на производство. Креговата тишина е создадена од врева, од видливи бели шумови. Тоа е особено присутно во мозаиците со кои го истражи капацитетот на скулптурата за формална динамика и општествена содржина што беше навистина нешто ново.

Попладневната светлина во куќата на еден колекционер на Лонг Ајленд - кадешто седев неодамна чувствувајќи се како некој иследник - беше сосема мека. Го набљудував мозаикот *Синиот Индијанец* од 1983 година и заклучив дека Креговите мозаици повеќе можеме да ги *набљудуваме*, отколку да ги *гледаме*. Гледањето е резервирано за конститутивните партикули на делото, за неговите фрагменти од рески рушевини. Воочувањето е вистинската фраза за регистрација на целата форма на делото, а кое во овој случај беше силуета на еден горд американски Индијанец кој се наведнува напред со пушка во рака (моделирана според малечка пластична играчка што е залепена отстрана како апостроф, потврдувајќи ја така сликата како културен податок). Меѓу активното, детално гледање и пасивното, тотално воочување, се ангажираме во набљудување што може исто така да се нарече присуствување (чекање, исчекување). Свесен за протокот на времето во сабата, седев во тишина со мозаиците, како што би седел со пријател кој размислува за нешто. Ја забележав полнотијата на делото, неговото живо обраќање како чудо на великодушност во едно непланирано попладне. Запишав "од шкрилеста до прашиноста сино-зелена и од чиста сина до кобалтна". Мозаикот е целиот во сини тонови одбрани од универзумот на отпишани пластични предмети според тој хроматски критериум. Се почувствував виновен што никогаш пред тоа не сум бил доволно внимателен за да ги забележам чудата на синото. Тука имав шанса тоа да го надоместам.

Запишав "дали е мозаикот на Крег 'релјеф'?" "Не". Релјефот функционира како смислена дисторзија, како испакну-

вање на сидот што "оживува". Мозаикот на Крег којшто е отворен, му дозволува на сидот да помине непречено низ него, како што поминува светлината низ небрусено стакло. (За моите очи мозаикот е повеќе *во* сидната површина отколку пред неа, што е еден ефект не помалу убедлив за да се навреди здравиот разум. Но од друга страна, дали ние некогаш воопшто гледаме *во* сид? Сидот е можеби нешто што е повеќе услов за гледање, отколку ствар што ја гледаме.) Сидот е пасивно, но и исполнето поле со енергија за лоцирање на секој конститутивен дел на мозаикот. Активното, вклучено поле на мозаикот е стриктно ментално: гледачот препознава "Индијанец". Објективните пластични предмети и субјективната претстава, осцилираат како реверзибилен однос меѓу фигурата и планот, иницирајќи на тој начин пулсирање во свеста: тоа попладне, фантомскиот Индијанец потскокнуваше кон мене телесно и во исто време се распаѓаше во хаосот од неповрзани специфики. Пулсот на моменти - моментите на набљудување - води во медитација за социјалните прилики (на пример оние за ужасните процеси со кои американскиот Индијанец беше замислуван романтично, а во исто време и уништуван, а на моменти во прикладен шок од поетски сензации (на пример оној за теророт и нежноста на синото). Но како и да е, сами не сте во состојба да ја исцрпите динамиката. По дваесетина минути се заморив од *Синиот Индијанец* - навистина пријатно, како после пливање - и погледнав на страна.

Тони Крег во раните осумдесетти години покажа дека скулптурата може да се смести на сид и дури да "направи слика", без да се потчинува на пиктуралната естетика. Клучот беше во лојалноста кон апсолутниот авторитет - мешавина на заведување и насилство, наметната љубов и страв - на *материјата*. Крег го тестираше тој авторитет со смело замислена, сликовна употреба на скулптурата - оптички (со боја), композиционо (со ритмизирање на тежината), репрезентативно (со набојот од претстави) - но на крајот, сепак, за да ја слави материјата, а не да ја закопа. "Јас сум екстремно материјалист" вели тој, подразбирајќи изгледа под тоа еден анти-идеализам којшто е турнат толку далеку што почнува екстатично да се поврзува со сопствената спротивност. Неговата употреба на пластичните отпадоци сугерира дека светоста на она *што е* може најсилно да им припадне на презрените нешта. "Сакам објектите да стојат таму како таму да им е местото, како да го заслужиле нивното место", изјави Крег во 1986 во едно интервју со Лин Кук.

"Тие се таму и тие сакаат дијалог врз основа на сите други нешта на светов, а не врз основа на одредена група објекти којашто во минатото ја нарекувавме 'скулптура'". Забележете дека ова не е исто како да се каже, како што велите за дишановските *readymade* објекти, дека секој предмет може да стане "скулптура" со промена на контекстот. *Readymade* објектот е пресреќен единствено кога може да го поздрават и сочува нашиот презир, да речеме, за писарот, а уште подобро да ја иронизира "уметноста". Крег никогаш не е ироничен, а е секогаш сериозен. (Дури и неговата изобилна духовитост е сериозна, како што се на пример оние политички остри дела од раните осумдесетти години со симболот на Мерцедес-Бенц, направен од предмети за побуна: од тули и шишиња.) Крег ја повикува "скулптурата" да го признае своето братство во републиката на постоењето, кадешто ниту еден објект не е граѓанин од втор ред.

Помислете на една потрошена запалка за цигари што лежи на земја во некој отпад - тоа е еден интимен човечки објект (апарат на човечката зависност) што трае како камен. Подигнете го. Сега не вреди ништо, иако приказната за неговата функција го опкружува како магличка. Засечете низ магличката и прашајте се дали можете едноставно само да го гледате предметот? Не, тоа не е така едноставно. Вашиот ум работи на свој немилосрден начин, повлекувајќи ве од голиот поглед во вашата ментална библиотека на категории и асоцијации. Зборовите повторно ја обвиткуваат запалката со магличка. На пример зборот "артифициелно", наспроти зборот "природно". Можете ли да го почувствувате насилството што се прави врз стварноста на она што го подразбирате под оваа мисловна дистинкција, заедно со нејзините морализаторски призвучи? Побарајте помош од научното сознание. Од што е, всушност, направена запалката? Од петрохемикалии кои се остатоци од древниот живот. Хемикалиите не биле исфрлени, да речеме од вулканите, туку биле варени заедно со луѓето, но дали тоа значи дека луѓето се "артифициелни"? Дали сте вие такви? Коментарот на Крег тргнува токму од оваа семантичка тиранија: гнездото од во гради птицата ние го нарекуваме "природно", но куќата што ја гради човекот ја сметаме за нешто што е "артифициелно". Јас и самиот помислувам на нешто што еден американски Индијанец би му го рекол на некој посетител кој се воодушевува од неговата племенска способност да ги одржи старите автомобили во бескрајна работа: "Вие белците мислите дека е сè мртво". Упот-

ребете ја кристалната раздробеност на научниот опис да ја растерате вербалната магла што го блокира вашиот поглед и вашето сознание за запалката. Сега сте подготвени да го следите Тони Крег, во чие што дело секој објект го пее своето битие.

Ако придонесувам Тони Крег да изгледа како Волт Витмен на неживата материја, тогаш нека е така. Не мислам дека тоа би била некоја несоодветна аналогија, бидејќи доминантниот емоционален тон на Крег изгледа сосем блиску до она што Витмен го подразбирал како доблест на "лепењето": тоа е еротската предилекција на светот. Внимателното прегледување на компонентите во едно дело на Крег ме тера да се чувствувам како Св. Фрањо кој ги слави птиците една по една, поздравувајќи ја секоја блескава, мала, концентрирана егзистенција со смешна нежност. Тоа би можело да изгледа и како сериозен флерт. Чувството е активно, дури и делотворно. Тоа бара внимание што се обновува постојано со чинот на волјата. Гледањето изложба на Крегови дела е како искачување по стрмен брег да се открие наредниот брег и оние по него. Наградата за вашиот напор е длабоко споделеното чувство со уметникот за апетитот кон стварното - сила се среќава со сила како во некој боречки меч на взаемна егзалтација (сè додека не се исцрпите). Наградата на Крег е фантастичен распон на слобода во материја и форма, слобода да се создаде секаков вид објект - па дури и "скулптура".

Слободата што ја стекна Крег околу 1984-85 е очигледна во особените партикуларности на делата *Три модерни згради*, *Тивко место со пребивалиште* и *Ехо*. Сите овие дела може да се наречат "дискурзивни", што според мојот речник би значело "повеќе да се следи разумот и аргументот, отколку интуицијата". Не дека "разумот и аргументот" се сосема јасни и не дека скулптурите не се продукти на последователни интуиции. Зборувам за карактерот на ангажманот на гледачот со делото. Структуралниот тон на делата е навистина намерно "следствен": нешта и квалитети што со методичка логика следат од, со и наспроти едни на други. Логиката е вградена во физичката и сугестивна природа на материјалите, изразувајќи го значењето не на уметникот (такво е чувството што доаѓа од погледот), туку на самите нив. Во *Три модерни згради*, тулите и блоковите од пепел ја исполнуваат нивната вродена судбина да создаваат архитектура. Без разлика што таа архитектура е бескорисна за луѓето. Она што го употребува човекот е концепт надвор од инте-

лектуалниот капацитет на тулите, кои го прават најдоброто од она што можат. Тие ја знаат својата сила и убавина и знаат како да делуваат заеднички - ако не се тим, тие не претставуваат ништо - за да станат уште посилен и уште поубави. Соочувајќи се со овие дела, ѝ завидувам на забавата да се биде тула.

Дискурсот на *Тивко место со пребивалиште*, коешто е едно забележително убаво дело, изгледа наративен. Не затоа што тоа "раскажува приказна". Тоа самото е приказна раскажана со трупци дрво кои како параграфи или строфи ми велат (читајќи од горе кон доле) "небо" (или можеби "месечев изгрев"), "куќа видена на поминување" (сугестија за нејзината кубистичка дисторзија), "земја" и "извишување". Дражта на насловот на делото е во неговата редувантност со тоа што ни укажува на нешто што веќе го знаеме со гледањето: скулптурата изговара "тивко место со пребивалиште" со поголема сила од онаа на зборовите, така што зборовите само додаваат заситеност, бујност во значењето. Во овие дела Крег повеќе не ги потчинува материјалите на диктатот на претходно постоечките претстави каков што е случајот со неговите мозаици. Тука чувствувам дека меморијата или сонот предизвикале дрвените трупци да се постават на тој начин, треперејќи притоа од одушевување во нивната несмасност да ја сторат вистинската работа.

Крег изјави дека *Ехо* било инспирирано од сеќавањето на патување со автомобил од Лил до Торино преку Алпите. Дали би ги препознале аспектите на скулптурата ако се возиме по тој пат? Веројатно не, а тоа на крајот и не е важно. Во скулптурата го препознаваме карактерот на секоја сцена во поминување, на нештата што стојат во нивната необичност и што создаваат релации - релации што се отвораат постојано, што лебдеат и пропаѓаат - со необичноста на другите нешта. А што е со Креговото пишување по целата површина на *Ехо*? Мислам дека тоа функционира како мапа за погледот, како трасирање на очните движења кои во свеста ја истражуваат и ја формираат видената цврстина на стварта. Комплексноста на Креговата естетска дијалектика и опсегот на опциите што таа му ги овозможува е зачудувачка. Таа може телесно да нè привлече кон телото на скулптурата, како што е во заразно четвороаголната *Три модерни згради*. Таа, исто така, може да го разгради телото на скулптурата и да ја ослободи - како нешто претходно созвукано или видено - во нашите мисли, како што е тоа во *Ехо*.

Нешто од овие две динамики се појавува во *Аван и толчник* од 1986, кадешто процесот на лиење придонесува со сопствениот дискурзивен тон, велејќи ни дека веќе постојат или постоеле во друг материјал форми токму на овие два објекти и со истите тие невозможни димензии. Овие сензуални форми нејасно потсетуваат на аптекарски орудија и размислуваат мошне живо за сексот.

За да не западнам во ловиштата на некој друг есеист, тука ќе се запрам со мојата скица за дијалектиката на "екстремниот материјалист" што во делото на Крег од 1985 наваму оствари толку голема присутност. Се обидов да го покажам растежот на скулпторската идеја: една идеја за скулптура во скулптура, а според која Крег во раните осумдесетти ја доведе својата уметност во допир со нејзиниот стар прерогатив и изгради репертоар на нови значења за ангажирањето и покренувањето на светот. За волја на вистината, поради недостаток од простор тука не ја опфаќам фасцинантната тема на влијанието на Крег во уметноста на осумдесеттите години, влијание најдиректно видливо во контингентот на нови британски скулптори во таа деценија, но кое се проширува на суптилни начини дури и до уметници кои му се по темперамент сосема спротивставени. (Дали Креговите *Пет шишиња на полица* од 1982 се на трагата на нео-гео?). Сосема е извесно дека ниту еден уметник по Енди Ворхол не придонел толку многу да се изнесе на виделина дивата и пожелна душа на произведените добра. А Крег го стори тоа во раните осумдесетти речиси патем, скоро инцидентно во однос на големата игра што ја водеше. Ова е громогласниот ефект што сè уште се шири од експлозијата, од Креговиот Big Bang, без кој уметноста во последната деценија сигурно ќе беше забележително различна и посиромашна.

Превод:
Зоран Петровски

ЛАЗАР ЛИЧЕНОСКИ / LAZAR LICENOSKI
ДИМИТАР КОНДОВСКИ / DIMITAR KONDOVSKI
ПЕТАР МАЗЕВ / PETAR MAZEV
ТОМО ШИЈАК / TOMO SIJAK
НИКОЛА МАРТИНОВСКИ / NIKOLA MARTINOVSKI
ИЛИЈА ПЕНУШЛИСКИ / ILIJA PENUSLISKI
РУБЕНС КОРУБИН / RUBENS KORUBIN
ВАНГЕЛ НАУМОВСКИ / VANGEL NAUMOVSKI
ВАНЧО ЃОРЃИЕВСКИ / VANCO GORGIEVSKI
КОЛЕ МАНЕВ / KOLE MANEV
СВЕТО МАНЕВ / SVETO MANEV



Илија Пенушлиски, Пејзаж, масло на платно / Ilija Penusliski, Landscape, oil on canvas

ГАЛЕРИЈА
СТУДИО РА / GALLERY RA

Скопје 91000, Македонија, ул. Иво Лола Рибар, бр. 94 / тел.: 361 903 Скопје 91000, Macedonia, ul. Ivo Lola Ribar, 94, tel.: ++ 386 91 361 903.
Сопственици: Павлина и Стево Пренкови. Owners: Pavlina and Stevo Prenkovi

АЛЕКСАНДАР СТАНКОВСКИ / ALEKSANDAR STANKOVSKI

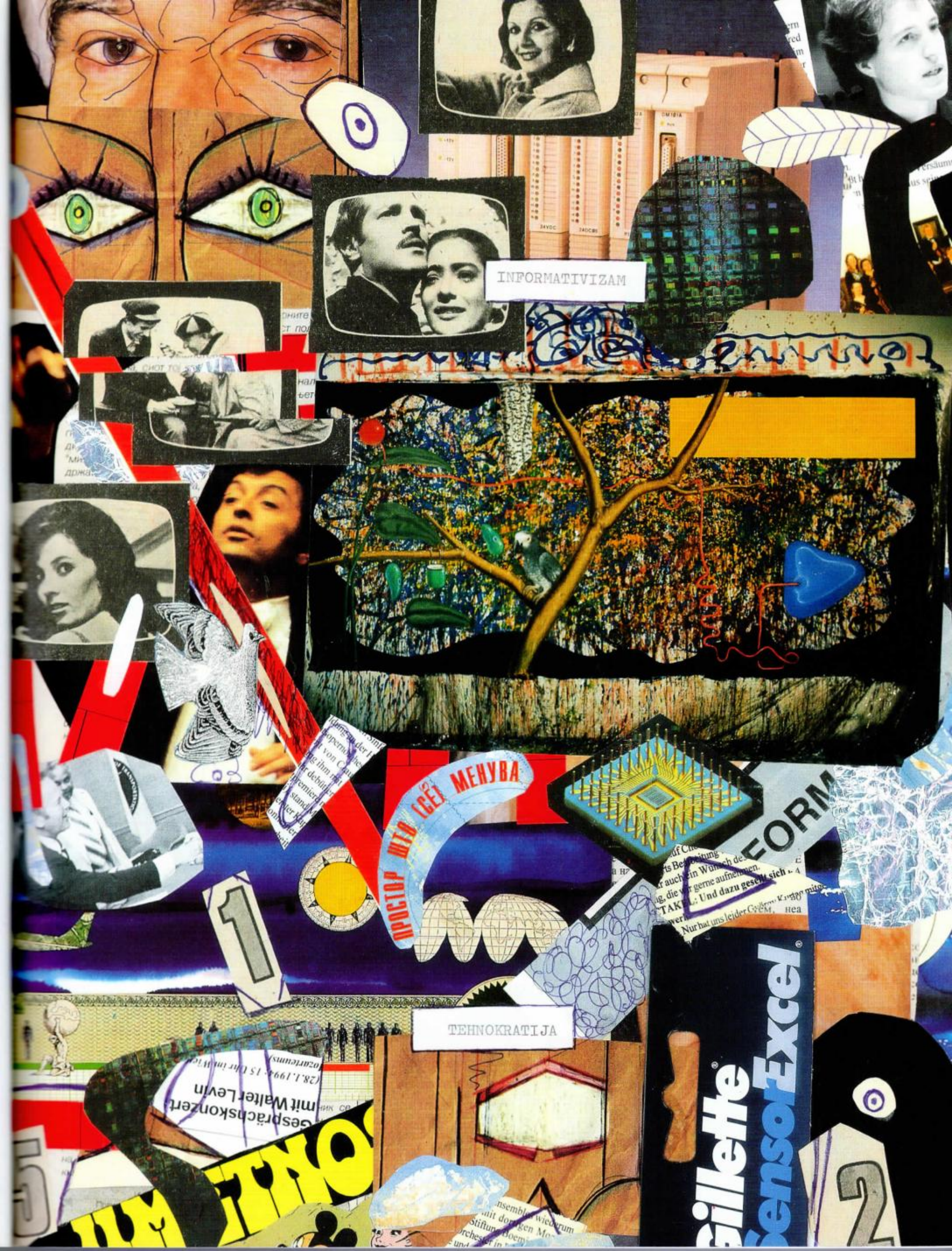
Идеолошко - политичка дисјункција
Ideological and political disjunction

1. Информативизам - технократија
Informativism - technocracy

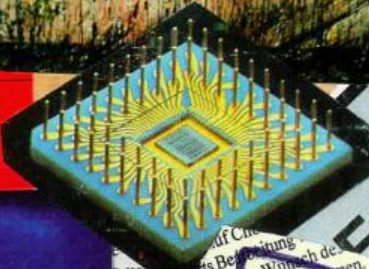
2. хедонизам - демократија
hedonism - democracy

3. романтизам - тоталитаризам
romanticism - totalitarianism

4. аскетизам - теократија
asceticism - theocracy



INFORMATIVIZAM



FORM



TEHNOKRATIJA



Gesprächskonzert mit Walter Levin (28.1.1994 - 15 Uhr im Theaterhaus)

ensemble wiederum mit dem Mo... Stiftung Boem... und in...

HEDONIZAM

HEDONIZAM



DEMOKRATIJA

DEMOKRATIJA

ROMANTIZAM

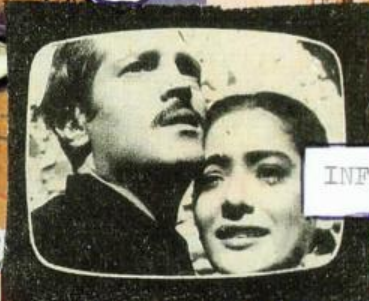
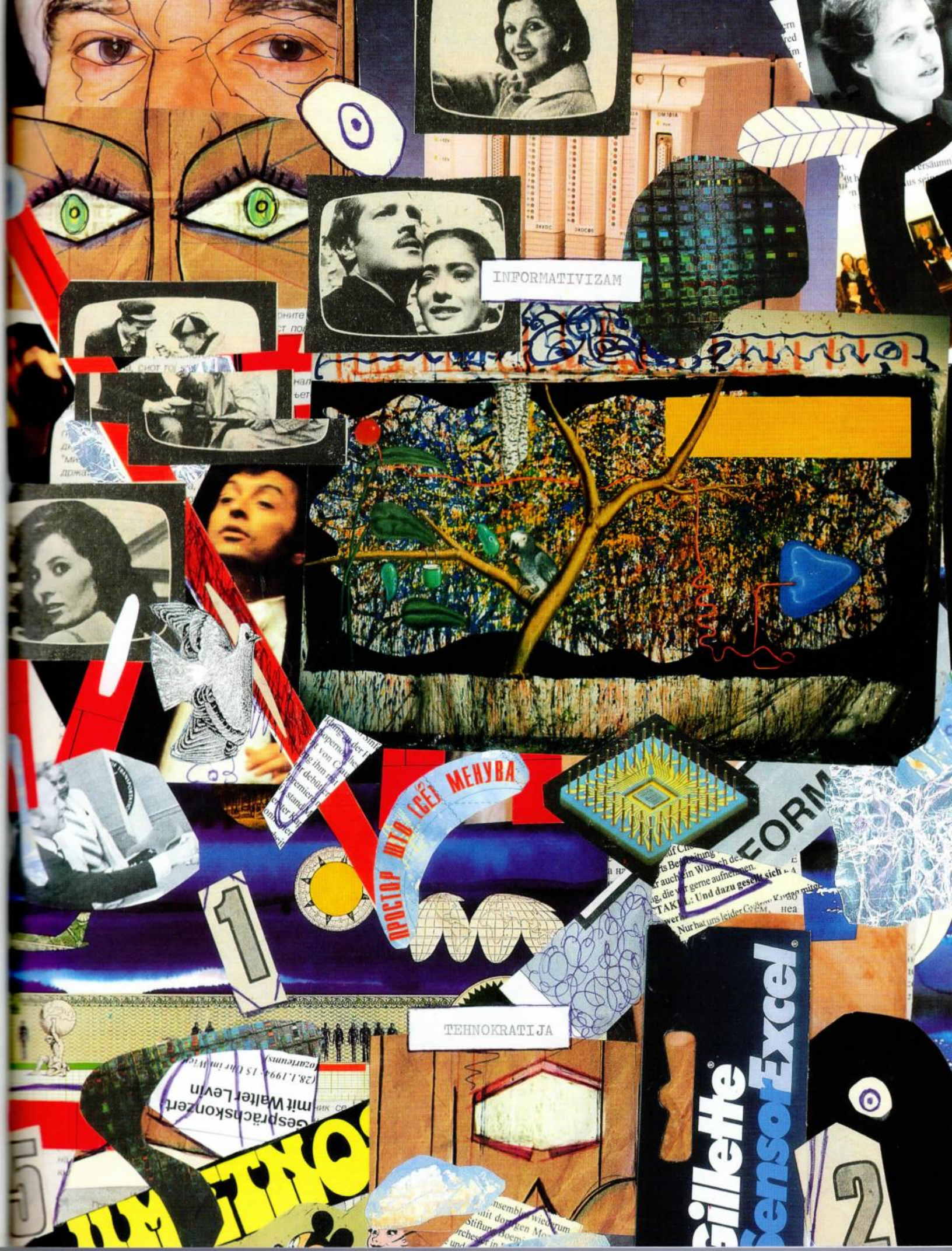


TOTALITARIZAM

ASKETIZAM



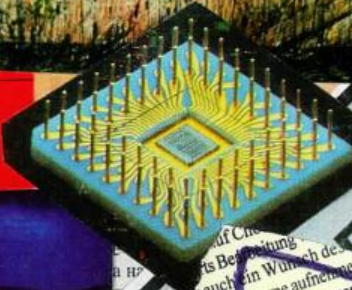
TEOKRATIJA



INFORMATIVIZAM



ПРОСТО ИТО ГЕИ МЕНЬША



FORM

1

TEHNOKRATIJA



2

Gesprächskonzert mit Walter Levin

ONNO



HEDONIZAM

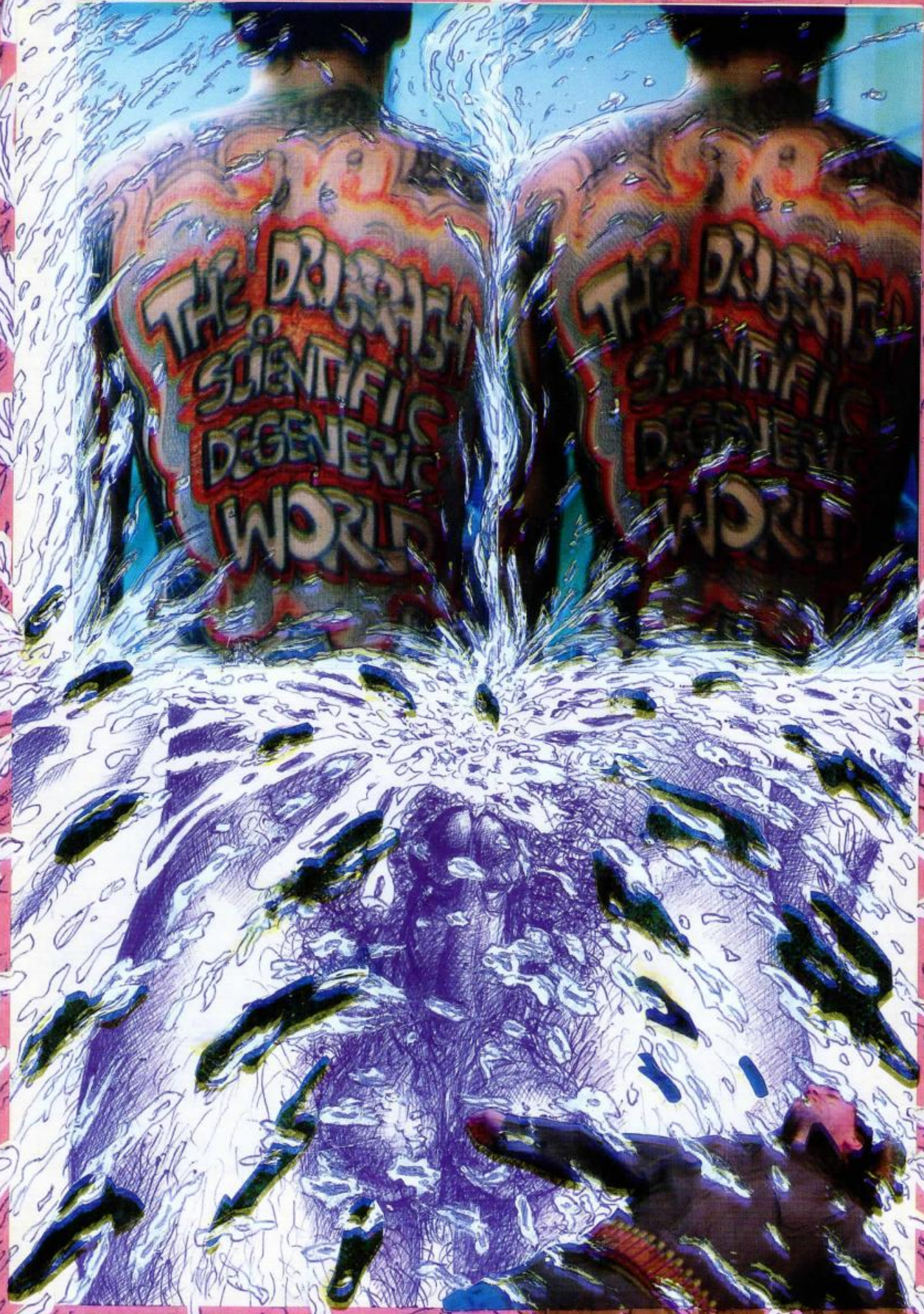
HEDONIZAM



DEMOKRATIJA

DEMOKRATIJA

ROMANTIZAM



TOTALITARIZAM

ASKETIZAM



TEOKRATIJA



Skenpoint ● Lourens Coster

Валентино Димитровски

ДОКУМЕНТА X:

ПОЛИТИКА - ПОЕТИКА

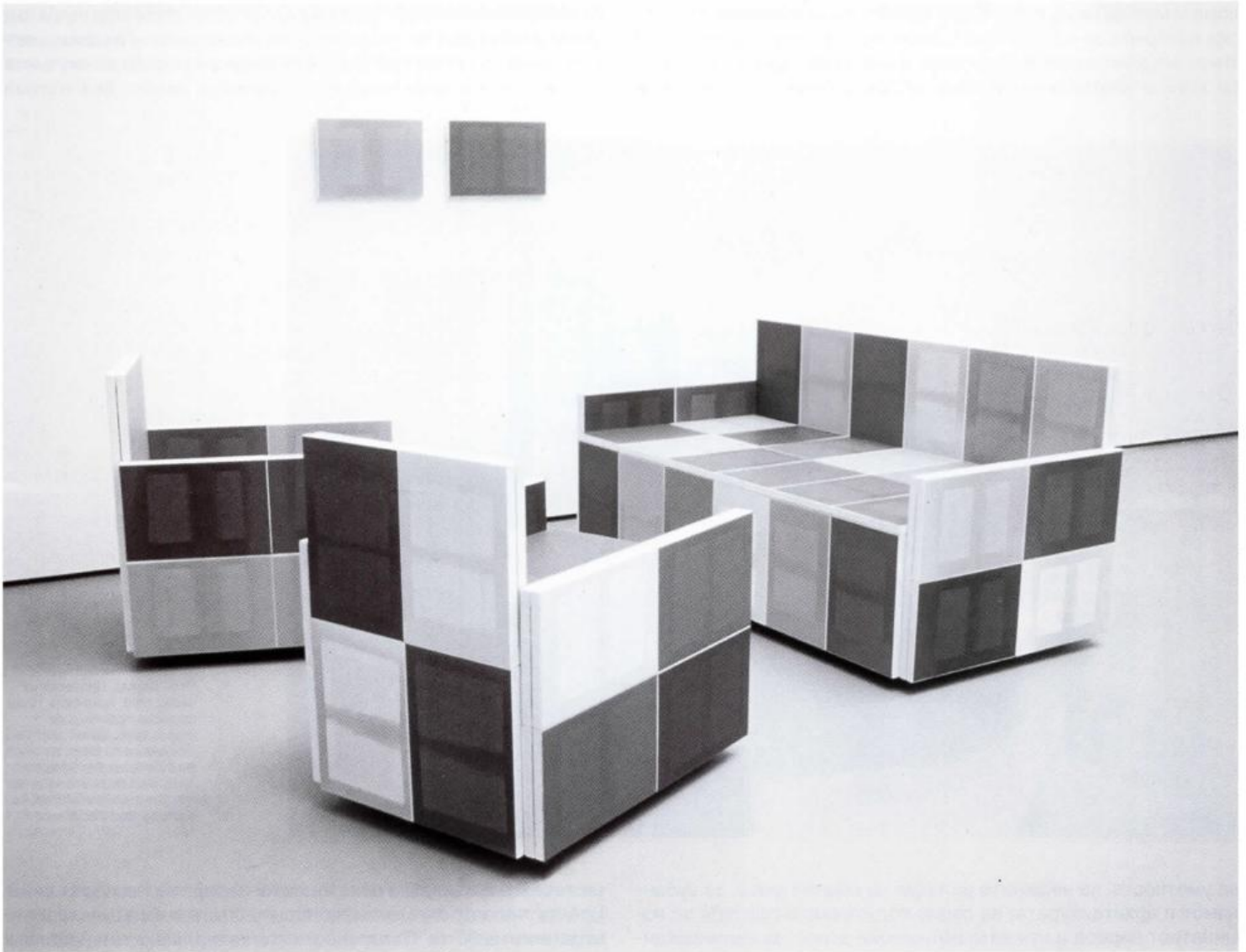
Темата на овогодишната ДОКУМЕНТА во Касел (десетта по ред): "Политика-Поетика" може да делува чудно, интригантно или, во секој случај, парадоксално, ако се потсетиме на историските обиди од последните децении преземени во општествените, културните и уметничките практики со цел за нивна темелна трансформација и взаемност во разрешувањето на историските антагонизми, и тоа наспроти слепиот цивилизациски и технолошки модернизам. Губењето на здивот и отапувањето на острицата во овие стремежи во последниве две децении ја симна ексклузивноста од пиедесталот каде се одвива преплетувањето и проблематизирањето на политиката и поетиката, општеството и уметноста. Затоа, враќањето на оваа парадигма како значајна и како ексклузивен предмет за промислување (со оглед на тоа што *Документа* како манифестација е ексклузивен простор) се чини необично. Но тоа е само привидно, затоа што во доцните 80-ти и во оваа деценија на дело е еден "ангажман", едно соочување со социо-политичката слоевитост, но сега надвор од постојаните идеолошки инстанци. Тоа се случува во навистина неограниченото лиферување на бројни и разнородни микролошки ставови и неотуѓиви стратегии во уметничкиот универзум. Се реинтерпретираат и реинтегрираат искуствата на неоавангардните практики во полето на проширената историска, културна и уметничка взаемност, а на фонот на она што значи современа пост-модерна традиција. Тоа, како и фактот што селекторот на оваа *Документа*, француската критичарка Катрин Давид, доаѓа од средина со висок степен на историско и теоретско промислување на тематската парадигма, ја чини овогодишната концепција потполно оправдана и актуелна.

Со цел да ја позиционира темата и изложбата во актуелниот контекст на *Документа* и на градот Касел, Катрин Давид ја посочува нивната историска димензија. Културниот проект на *Документа* се согледува во две епохи, онаа од периодот на студената војна и онаа по рушењето на Берлинскиот ѕид и германската реунификација. Овој проект поседуваше две битни мотивации: културна и политичка. Во 1955. (првата *Документа*) беше неопходна една рехабилитација на модерната традиција и историјата на авангардата, богато разгранети во Вајмарскиот период, но грубо отстранети со нацистичкото владеење. Од друга страна, близината на Касел до т.н. "железна завеса" влијаеше, како што наведува Давид за почетоците на *Документа*, за востановување на една културна витрина на Маршаловиот план. Во шеесеттите години *Документа* станува клучно средиште на современите движења. Харалд Зиман ја трансформира во настан од 100 дена и ги обезбедува најактуелните естетски форми и ставови од тој период. Трендот на актуелност и продлабоченост константно е присутен на манифестацијата, а еден од нејзините заштитни знаци станува Јозеф Бојс (од 1963. до 1987.). Во изменетата историска ситуација во 90-те (со исчезнувањето на биполарната поделба, новата положба на Касел, сега во центарот на обединета Германија, кризата на т.н. национална социјална држава, порастот на национализмот и на ретро-идентификациите, рецесијата што делови на Европа ја зафатија со растечката економска глобализација и тн.) *Документа*, се чини, е ставена во еден нов контекст и соочена со нови предизвици. Од тоа тргнува Катрин Давид кога констатира дека "...Касел може да се појави како егземпларна положба на еден целосен ранг на пукнатини и поместувања, и како фокус на едно политичко и естетско истражување што ние се обидовме да го впишеме во самите структури на *Документа X*".

Давид се прашува што би била целта на една *Документа* денес кога многу слични изложби оправдано се доведуваат во прашање. Се наметнува и смислата од критичка конфронтација.

ција со сегашноста (што темата "Политика-Поетика" ја имплицира), кога и самата институција е на удар на туристичката експанзија и културна потрошувачка, а од друга страна, многу искуства денес сведочат за арогантното напуштање на етичките и политичките ставови. Растечката спектакуларизација и инструментализација на естетската и уметничката димензија, преку естетизација на информациите и формите на судење, ги стеснува просторите на можен отпор. Но, токму овие состојби ја мотивираат Давид да ја отелотвори својата верба во критичкиот потенцијал на уметноста денес: "Во епохата на глобализација и на понекогаш силните социјални, економски и културни трансформации што ги изискува, современите

Документа X е замислена како поливалентно истражување на парадигмата "Политика-Поетика". Под Политика секако не се разбира дневно-инструменталната употреба на терминот, туку, во согласност со еден проширен домен што допира до античката традиција, се рефлектира комплексниот социо-културен, цивилизациски амбиент во дадено време. Додека со терминот Поетика (веројатно сосема свесно се занемарува терминот уметност) се мисли, пред сè, на различните видови предочувања како своевидни поетички образци во комплексот на уметничките практики. Манифестацијата се состои од три комплементарни содржини: изложба остварена во повеќе простори во градот Касел; предавања - трибини во рамките



Art & Language, Воздишки во стапица на лажговци 1-192, 1996-1997 (детал), Алограм на платно преку панел плочи и комбинирана техника, 192 плочи; фото: Документа X, 1997
 Art & Language, Sighs Trapped by Liars 1-192, 1996-1997 (detail), Alogram on canvas over plywood and mixed media, 192 panels; photo: Documenta X, 1997

уметнички практики, осудени поради нивната претпоставена безначајност или ништожност според мислењето на Жан Бодријар, всушност се еден витален извор на имагинарни и симболични репрезентации чија различност е несведлива во однос на (блиската) тотална доминација на реалното". При тоа, Давид не нуди конечни или привилегирани одговори на поставената тема, ниту пак исходни артикулации за нејзиното разрешување. Пристапот е очигледно дисперзивен, но комплексен, за што сведочи бројноста и опсегот на застапените уметнички искуства и на теоретските participации во **Книгата** што е издадена за оваа *Документа*.

на "100 дена - 100 гости" и опсежно подготвената **Книга** во која се застапени уметничките participации на оваа *Документа* и една низа од разновидни проблемски и професионални исходништа.

Во согласност со моделот на изложба-променада, изложбата на *Документа X* се одвива во неколку разновидни објекти и простори: реставрираните барокни градби Fridericianum и Orangerie и новите простории на Kulturbahnhof, Ottoneum и Dokumenta Halle. Оска на поврзување на овие простори е Treppenstrasse, една пешачка улица во чии простории се сместени од-

реден број дела. Програмата "100 дена - 100 гости" е конципирана како понуда на разновидни искази на една проширена платформа на дискусии за понудената тема. Се одвива во Dokumenta Halle и опфаќа 100 поканети уметници, архитекти, урбанисти, економисти, философи, научници, писатели, филмски и театарски режисери, музичари и др. од целиот свет. Предавањата и дебатите се однесуваат на различни етички, политички и естетски прашања на денешницата: урбан простор, територија, идентитет, нови форми на граѓанство, националната социјална држава и нејзиното исчезнување, расизмот и државата, глобализација на пазарите и националната политика, универзализмот и културализмот, политиката и поетиката. **Книгата** за *Документа* (што не е нејзин каталог) е комплементарна на изложбата, нудејќи една критичка-теоретска поткрепа за политичкиот, економскиот и културниот контекст на уметничките практики. Еден несекојдневен проект во којшто уметничките искази се преплетени со дискурсите

само на неможности од некаква концептуална класификација во рамките на темата, туку и со оглед на екстремно хетерогените естетски практики на современата уметност за коишто *Документа X* разбирливо е отворена. Така, застапени се бројни медиумски и технолошки постапки од елементарниот цртеж, преку сложените инсталациски и амбиентални објективизации, до најсофистицираните електронски процедури. Но, се забележува извесна наклонетост на селекторот кон своевидните "репродуктивни", "мултипликативни" медиуми и естетски образци на фотографијата, видеото, печатениот медиум. Од друга страна пак, минимално присуство на класичните ликовни дисциплини. Во изложбената елаборација на темата селекторот е воден од два релативно избалансирани одредби. Едната е застапеноста на бројни предметни подрачја од коишто тргнуваат актуелните исказни модели и индивидуални поетики во искуствата на ангажман и релации со акутните општествени и цивилизациски трендови денес. Без големи



Стен Даглас, Продавач на песок 1995, црно-бела 16 мм филмска проекција со стерео звук; фото: Документа X, 1997
Stan Douglas, Der Sandmann, 1995, dual black and white 16 mm film projection with stereo sound; photo: Documenta X, 1997

за уметноста, за нејзините релации со општеството, за урбанизмот и архитектурата, за социо-политичките состојби во изминатиот период и нужните импликации денес, за сигнификантните повоени историски настани, за етичките и философските дилеми, за прашањата на растечката глобализација и цивилизациските промени денес... Како што прецизира издавачот, **Книгата** нема цел само да го индицира контекстот за интерпретација на уметничките активности, туку и да ги издвои комплексните културни одговори спрема унифицирачките процеси на глобалниот модернитет.

Документа како манифестација, сепак, главно се остварува преку презентација на уметнички дела. Овогодишното издание не е конципирано според некој принцип на хронолошка, медиумска или естетска класификација на материјалот. Појдовна определба, изгледа дека, била сообразување на карактерот на делото со предвидениот простор. А тоа се должи не

гестови и нарации, без есхатолошки набој, тие ја следат линијата на тивкиот ангажман на парцијалните и фрагментарните стратегии на 90-те. Отвореноста кон технолошките и проблемските предизвици сведочи за сè уште незапретаните инстанци на отпор токму на местата каде што егзистирачките идеолошки образци во голема мера го спроведуваат нивелирањето на антагонизмите преку растечкото "заведување" и "спектакуларизација". Овде припаѓа една поголема група автори родени во педесеттите и шеесеттите години (Катрин Богранд, Лијам Гилик, Стивн Крејг, Стен Даглас, Сигалит Ландау, Метју Нгуи, Адам Пејџ, Марк Пато, Марко Пелџан, Лииса Робертс, Ури Цаиг, Андреа Цајтел и др.). Втората одредба е понуда на повеќе историски пресеци од повоениот период за бројните (и можните) социо-политички контекстуализации на/во уметничките практики. Како што наведува и Катрин Давид, од оваа веќе одмината епоха се бележат ферментите на меморија, историска рефлексција, деколонизација, исчезнува-

њето на европоцентризмот, критиката на институциите и т.н. но, исто така, се следат импликациите на она што се докажува како "...постархаична, пост-традиционална, постнационална идентификација на дело во "фракталните општества" (Серџ Грузински) родени од колапсот на комунизмот и бруталното наметнување на законите на пазарот" (К. Давид). Ретроспективниот пристап се базира на авторите кои се јавија во педесеттите или шеесеттите години, но коишто, главно, ги одбележаа шеесеттите и седумдесеттите години: Art and Language, Марсел Брудерс, Ојвинд Фалстром, Ричард Хамилтон, Ханс Хаке, Гордон Мата-Кларк, Хелио Оитикика, Микеланџело Пистолето, Герхард Рихтер, Елдо ван Ајк и др. Кај повеќето од овие автори К. Давид ја согледува онаа критичка инстанца (на дело во 60-те и 70-те) на темелно проблематизирање на феномените на уметноста и на западната култура и поткопување на востановените хиерархиски вредности.

еното време, понудените автори и дела на *Документа X* открија неможност за класификација и групирање по модел на формално-стилскиот развој. Глобалниот впечаток што *Документа X* го остава е рамноправната егзистенција на поединечни образци и поетики. А, тука некаде веројатно се сместува и основната мотивација на селекторот К. Давид: да се понудат мноштво вариетети на естетскиот и политичкиот ангажман како поединечни поетики, без, при тоа, да се инсистира на енциклопедиско исцрпување во зафатениот период, или пак некакво привилегирано подредување на значенските пунктови. Од една солидна дистанца, а на истекот на деценијата и векот кога се сумираат многуте искуства, Давид е внимателна кон можните запаѓања во идиолошки рамки.



Џеф Вол, Млеко, 1984, транспарентна слика во осветлена кутија, 187x229 см; фото: *Документа X*, 1997
 Jeff Wall, Milk, 1984, transparency in light box, 187x229 cm; photo: *Documenta X*, 1997

Една друга ретроспективна нишка што ја нагласува Давид, особено видлива на изложбата, се софистицираните аналитички процедури и специфичниот сензибилитет што ги проткајува практиките на цртежот и *Документарната* фотографија остварени во повоениот период. Актуелизацијата на стварноста во овие медиуми за Давид е значајна со оглед посоченото "исчезнување на реалното во неговата спектакуларна репрезентација" (Грузински), диктирано од електронските медиуми. Оваа ретроспекција Давид ја води од веќе историските participations на Марија Ласниг, Ненси Сперо, Волкер Еванс, Гери Виногранд, Хелен Левит, Роберт Адамс, Ед ван дер Елскен, до поновите индиректни и посредни надоврзувања на Мартин Валде, Вилијам Кентриц, Џеф Вол, Креиг Хорстфилд, Џејмс Колеман, Јохан Гримонперес и Ана-Марија Шнајдер.

Наспроти референтната заднина на темата, како и проблемските и исказните сродности на уметничките практики во дад-



Ханс Хаке, Культурно место (Корпоративна култура), 1997, постер проект; фото: Документа X, 1997
 Hans Haacke, Standorkultur (Corporate Culture), 1997, poster project; photo: Documenta X

DOCUMENTA X: POLITICS - POETICS

The theme of this year's *Documenta* in Kassel (the 10th consecutive one): 'Politics - Poetics' may seem strange, intriguing, or, in any case, paradoxical, if we remind ourselves of the historical attempts of last decades undertaken in the society, culture and arts practices, with the aim of their basic transformation and mutuality in solving the historical antagonism, regardless of the blind civilization and technological modernism. Losing the breath and making the razor dull in these trends in the last two decades, has removed the exclusiveness from the apogee where the intertwining and the problematization of politics and poetics, of society and arts have taken place. Hence, the return of this paradigm as significant and exclusive subject matter for contemplation (in view of the fact that *Documenta*, as a manifestation, is exclusive premises) seems unusual. But, this is only seeming, because in the late 80's and this decade, one 'engagement' is on the go, a confronting with the socio-political stratification, but now, out of the existing ideological instances. This is happening in truly unrestricted providing of numerous and various hairsplitting attitudes and inalienable strategies in the artistic universe. The experiences of the neo-avant-garde practices are reinterpreted and reintegrated in the domain of the widened historical, cultural and artistic mutuality, and in the font of that which means contemporary postmodernist tradition. This, together with the fact the selector of this *Documenta*, the French critique Catherine David, comes from a milieu with a high level of historical and theoretical contemplation of the thematic paradigm, makes this year's conception fully justified and current.

Aiming to place the theme and the exhibition in the current context of *Documenta* and the city of Kassel, Catherine David singles out their historical dimension. The cultural project of *Documenta* is seen in two epochs: the first one from the period of the cold war and the second one from the period after the destruction of the Berlin Wall and the German reunification. This project had two essential motivations: cultural and political. In 1955 (the first *Documenta*), a rehabilitation was necessary of the modern tradition and of history of the avant-garde, very much diversified in the Weimar period, but brutally eliminated during the Nazi era. On other hand, the proximity of Kassel to the so-called 'iron curtain' had an impact, as David speaks of the start of the *Documenta*, on establishing of a cultural showcase of the Marshall Plan. In the 60's, *Documenta* became the main center for the contemporary movements. Harald Szeeman transformed it into an event of 100 days and provided the most current esthetic forms and attitudes of that period. The tendency of the current and the profound has been constantly present in the manifestation. And one of its trademarks became Joseph Beuys (from 1963 to 1987). In the transformed historical conditions of the 90's (with the disappearance of the bipolar divisions, the

new position of Kassel, now in the center of a reunified Germany, the crisis of the so-called national state, the increase of nationalism and the retro-identifications, the recession that struck parts of Europe with the increasing economic globalization, etc.), it seems that *Documenta* is put in one new context and faced with new challenges. This is the starting point of C. David when she concludes that ...'Kassel could appear as an exemplary position of a complete rank of ruptures and displacements, and as a focus of a political and esthetic research that we tried to inscribe in the very structures of *Documenta X*'.

David asks herself what the aim of one *Documenta* would be today when many similar exhibitions

'In the epoch of globalization and sometimes of powerful social, economic and cultural transformations which it requires, the contemporary artistic practices, denounced on account of their presumed meaninglessness or nullity according to the inclination of Jean Baudrillard, in essence are one vital source of imaginary and symbolic representations whose difference is irreducible in relation to the (near) total domination of the real'. At that, David does not offer final or privileged answers on the set theme, nor resolving articulations for its outcome. The approach is evidently dispersed, but complex, for which testify the big number and the domain of the presented authors' experiences and of the theoretical participations in the Book that was published for this *Documenta*.



Микеланџело Постолето, Предмети во минус, 1965/1966; фото: Документа X, 1997
Michelangelo Pistoletto, Minus Objects, 1965/1966; photo: Documenta X, 1997

have been justifiably put in question. Here is also imposed the sense of critical confrontation with the present (which is implied by the theme 'Politics - Poetics'), when even the very institution is under the impact of the tourist expansion and cultural consuming. On other hand, many experiences of today speak of the arrogant desertion of the ethic and political views. The increasing spectacularization and instrumentalization of the esthetic and artistic dimension, by estheticization of the information and the assessment forms, reduces the space for a possible resistance. However, these situations have motivated David to embody her confidence in the critical potential of art today:

Documenta X has been envisaged as a polyvalent research of the paradigm 'Politics - Poetics'. Of course, the term 'Politics' does not imply the everyday-instrumental use of the term, but, in accordance with a widened scope that penetrates up to the ancient tradition, the complex socio-cultural, civilisational ambiance in given time. While the term 'Poetics' (probably the term 'art' is intentionally ignored) implies, above all, the various types of pointing out, as a distinctive poetic pattern in the complex of artistic practices. The show is made up of three complementary parts: an exhibition realized in several premises in the city of Kassel; lectures - public podium discus-

sions within the frameworks of '100 Days - 100 Guests', and the prepared-in-detail Book where-by the artistic participations at this *Documenta*, and a series of various problem and professional outcomes, have been presented.

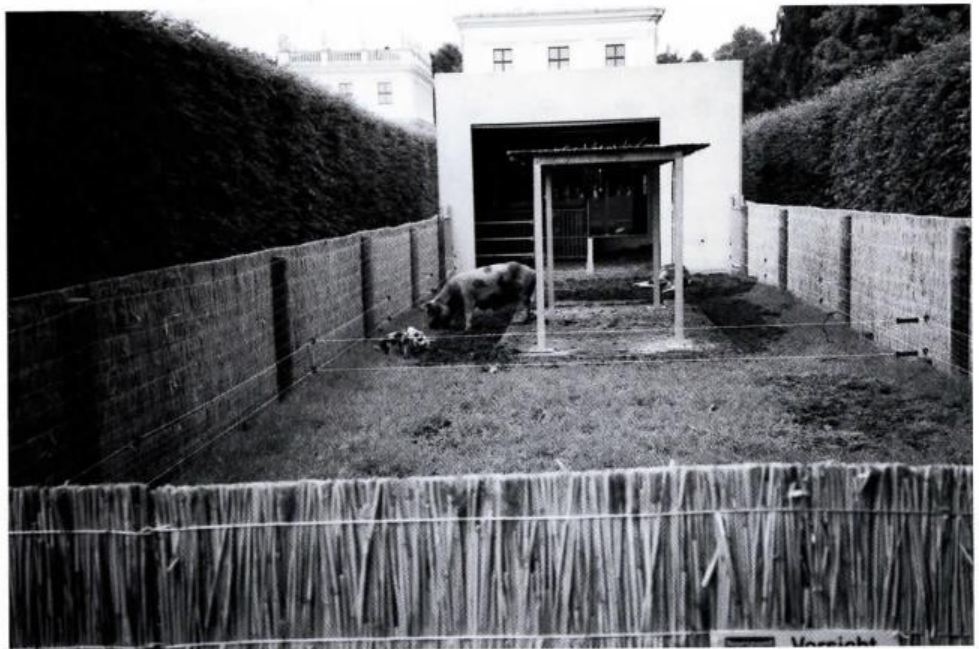
In accordance with the model of an exhibition-promenade, the exhibition of *Documenta X* takes place in several various buildings and premises: the restored baroque edifices Fridericianum and the Orangerie, and the new premises of Kulturbahnhof, Ottoneum and Documenta Halle. The axis of connecting of these premises is the Treppenstrasse, a pedestrian street which includes some number of works. The program of '100 Days - 100 Guests' has been designed to offer various expressions on an enlarged platform of discussions for the presented subject matter. It takes place in the Documenta Halle and involves 100 invited artists, architects, urbanists, economists, philosophers, scientists, writers, movie and theater directors, musicians, etc. from all over the world. The lectures and the discussions relate to various ethical, political and esthetic issues of the present: urban space, territory, identity, new forms of citizenship, national and social state and its disappearance, racism and state, globalization of markets and national policy, universalism and culturism, the politics and the poetics. The Book on Documenta (which is not its catalogue) is complementary with the exhibition, thus offering a critical and theoretical support for the political, economic, and cultural context of the artistic practices. It is an unusual project whereby artistic expressions are intertwined with the discourses for arts, for its relations with the society, for urbanism and architecture, for social and political conditions in the past period and the necessary implications today, for significant postwar historical events, for ethic and philosophic dilemmas, for issues of the spreading globalization and civilisational changes today... As the publisher put it precisely, the Book not only aims to indicate the context for an interpretation of artistic activities, but also to separate the complex cultural answers toward the unification processes of the global modernity.

Documenta, as an exhibition, still, mainly takes place by presentation of artistic works. This year's edition has not been designed in accordance with some principle of chronological, media or esthetic classification of the materials. It seems that the starting point was the forming together of the nature of the work with the envisaged space. This is the result of not only the impossibility for some conceptual classification within the framework of the subject matter, but, in view of the extremely heterogeneous esthetic practices of contemporary art, for which, understandably *Documenta X* is open. So, presented are numerous media and technological procedures of the elementary drawing, through the complex and ambience objectifications, up to the most sophisticated electronic procedures. However, one may notice some principal inclination of the selector toward the distinctive 'reproductive', 'multiplicative' media and esthetic forms of photograph, video, printed media. On other hand, there is a minimum presence of the classic artistic disciplines. In the exhibition elaboration of the theme, the selector is guided by two relatively balanced stipulations. The first one is the presence of numerous areas of the subject matter from where the current expressive

models and individuals poetics depart into the experiences of the engagement and relations with the acute social and civilisational trends of today. Without big gestures and narrations, without eschatological charge, they follow the line of the silent engagement of the partial and fragmentary strategies of the 90's. Openness to new technologies and problem challenges testifies for the still unstopped instances of resistance, exactly on places where the existing ideological forms, in great measure, perform the leveling of antagonisms, through the increasing 'inducement' and 'spectacularization'. Here belongs one bigger group of presented authors born in the 50's and the 60's (Catherine Beaugrand, Liam Gillick, Stephen Craig, Stan Douglas, Sigalit Landau, Matthew Ngui, Adam Page, Marc Pataut, Marko Peljhan, Liisa Roberts, Uri Tzaig, Andrea Zittel, etc.) The second stipulation is an offer of more historical incisions of the postwar period for the numerous (and possible) socio-political putting into context of/in the artistic practices. As Cather-

Another retrospective thread accentuated by David, especially visible at the exhibition, is the sophisticated analytical procedure and the specific sensibility that spins the practices of drawing and of documentary photography, realized in the postwar period. For David, making current of reality in these media, for David, is significant, in view of the pointed out 'swallowing the real in its spectacular representation' (Gruzinski), dictated by the electronic media. This retrospective is led by David from the already historical participation of Maria Lassing, Nancy Spero, Walker Evans, Garry Winogrand, Helen Levitt, Robert Adams, Ed van der Elsken, up to the recent indirect and intermediary follow-ups of Martin Walde, William Ken-tridge, Jeff Wall, Craigie Horsfield, James Coleman, Johan Grimonprez and Anne-Marie Schneider.

In spite of the reference background of the theme, and the problem and expression similarities of the artistic practices in a given time, the presented



Карстен Хеллер/Розмари Трокел, Куќа за свињи и луѓе, 1997; фото: С.А.
Carsten Holler/Rosemarie Trockel, A House for Pigs and People, 1997; photo: S.A.

rine David puts it, this already past epoch notes the ferments of memory, historical reflection, decolonization, disappearance of the Euro-centrism, criticizing the institutions, and so on. However, followed are also the implications of that which is felt like "...post-archaic, post-traditional identification of work in the 'fractional societies' (Serge Gruzinski) born out of the collapse of the communism and the brutal imposing of the market laws." (C. David). The retrospective approach is based on the authors who appeared in the 50's or the 60's, but who mainly marked the 60's and the 70's: Art and Language, Marsel Broodthaers, Oyvind Fahlstrom, Richard Hamilton, Hans Haacke, Gordon Matta-Clark, Helio Oiticica, Michelangelo Pistoletto, Gerhard Richter, Aldo van Eyck, and so on. For most of these figures, C. David sees that critical instance (on the go in the 60's and the 70's), of profoundly problematizing the phenomena of art and the Western culture, and of undermining the established hierarchical values.

authors and works of *Documenta X* uncovered the impossibility of classification and grouping, pursuant to the model of the formally styled development. The overall impression given by *Documenta X* is the equal existence of individual forms and poetics. And, one could place the basic motivation of the selector C. David somewhere here: to offer many varieties of the esthetic and the political engagement as individual poetics, without, at that, to insist on the encyclopedic exhaustion in the preoccupied period, or some type of privileged subordination of the meaningful points. From one good distance, and at the close of the decade and the century, when many experiences are recapitulated, David is cautious to the possible sliding into ideological frameworks.

Translated by: Darko Putilov

Соња Абџиџева

SKULPTUR, PROJEKTE IN MÜNSTER 1997

ЗАБАВАТА КАКО ФИЛОСОФИЈА



Хајмо Зоберниг / Heimo Zobernig,
Плакат-проект за Минстер / Poster/project Münster

Забавата како философија

Ако 47. венециско биенале е мостра на издвоени парадигми со верифицирани уметнички вредности, Скулпторскиот проект во Минстер е фестивал на свежи интерактивни модели на помлади уметници.

Инициран во 1977. како најамбициозен скулпторски проект на отворено во светот, годинава неговото трето издание експлицитно го манифестира отуѓувањето од категориите *site specific* и познатиот скулпторски парагон. Каспар Кениг, авторот на проектот, ја следи линијата на идејата за смртта на уметноста (Хегел, Хан Белтинг, Артур Данто). Таа го води кон философската природа на уметноста. Оттука, во неговиот селективен критериум приоритет има свеста за значенското ткиво на делото, наместо феноменологијата на визуелното. Проектите во Минстер ја докажуваат екстензијата на сферите на дозволеното, го аргументираат отворањето на погледот кон сите можни простори: крајот на едно сфаќање се реинкарнира во нетоталитарна уметност. Таа природно и дискретно се вовлекува во мрежата на урбаниот простор, стопувајќи се со неговата секојдневна иконографија и активност (возилото-фонтана на Роман Сајнер, дрдорливите улични светилки на Тони Урслер, недовршените сидови на Марјетица Потрч, шарените знаменца на Даниел Биран).

Целесообразноста - уметноста во служба на човекот - е другата точка на доближување меѓу уметноста и појавните форми на секојдневието (Тадаши Кавамата прави скулптура-скеле за превоз на патници, Џенет Кардиф ги интервјуира минувачите, Ален Раперсберг отвора туристичка агенција, Берт Теис издигнува звучна филозофска трибина, Риркрит Тиравања ја инволвира публиката во неговите марионетски претстави).

Последнава декада ликовната сцена се исцрпи од гротескни визуелни претстави, се презасити од *art noir*, се стесни од феноменолошкиот аскетизам, се умртви од реализмот што ја дублира стварноста без ликовно покритие, малакса од исполитизираните идеи за мултикултурализмот. Kontra-тезата на сите овие состојби на сцената се формулира со јазикот на забавата: уметноста како фестивал, спектакл, циркус, игра на апсурдни и смешни ситуации (пресечениот рингшпил на Габриел Ороско, скулптурите што летаат на Ајше Еркмен, споменикот -вртелешка на Ханс Хаке, "кривите огледала" на Ден Греам). Поимот забава во своето проширено значенско поле ги интегрира играта и духовитоста. Една од најособените доблести на последната е "будењето на инфантилното". Ако се согласиме, дека "Досетката е најсоцијалната од сите душевни акции кои стремат кон уживањето" (Фројд, О досетки.....), многу полесно ќе ја разбереме потребата од интерактивност или со стар жаргон речено, социјализација на уметноста кај учесниците во Минстерскиот скулпторски проект (Риркрит Тиравања, Мари-Анж Гимино, Ден Греам, Берт Теис, Франц Вест). Структурата на комичното, омаловажувано низ историјата (Хегел, Шопенхауер, Фишер), во Минстер се појавува во дијапазон од шега и иронија, до пародија и фарса. Сите споменати категории особени за повеќето дела не прават равенка со животот, не значат профанизација на уметноста. Нивната богата наративна структура и јазична поетика се насочени кон филозофскиот феномен без разлика на визуелното ткиво на делото. Чувството за хумор, е во улога на параван зад кој се насетува претчувството за некоја страшна иднина. Ова го зборувам во смисла на употребата на трагедијата како градиво за проучување на комедијата (Аристотел) или во духот на контекстот на "комедијата како гаранција за трагедијата" (Arthur Danto, *After the End of Art*), бидејќи, како што пишува истиот автор, не се наоѓаме пред, туку зад портите на Златниот век.

Во Минстерскиот скулпторски проект учествуваа и Ребека Хорн, Гери Хил, Сол Левит, Георг Базелиц, Рајчел Вајтрид, Ричард Дикон,...Мојот избор се задржува на проекти чиј корпус ја проектирал интерактивната, утилитарната, забавната и комичната компонента, како епитом на една поинаква реакција и можеби насока на денешната ликовна сцена.

Десет примери:

Fun as Philosophy

If the 47th Venice Biennial is an example of separated paradigms with verified artistic value, *Skulptur. Projekte in Munster, 1997* is a festival of fresh interactive models of younger artists.

Initiated in 1977 as the most ambitious sculptural outdoor project in the world, this year its 3rd edition explicitly manifests the alienation from the categories '*site specific*' and the well-known sculptural paragon. Kaspar Koenig follows the line of the idea of death of the art (Hegel, Han Belting, Arthur Danto). It guides him to the philosophic nature of the art. Hence, in his selective criterion, the priority has awareness of the meaningful tissue of the work, instead of the phenomenology of the visual. *Projects in Munster* prove the extension of the spheres of the permitted, give arguments for the opening of the view to all possible spaces: the end of one comprehension is reincarnated in non-totalitarian art. It naturally and discretely involves itself in the net of the urban space, thus melting itself with the urban space iconography and activity (the vehicle-fountain by Roman Signer, the blabbering street lights by Tony Oursler, the unfinished walls by Marjetica Potrc, the parti-colored small flags by Daniel Buren).

The appropriateness - art in function of man - is the other point of getting closer between the art and the manifested forms of the every-day life (Tadashi Kawamata makes a sculpture-scaffolding for transport of passengers, Janet Cardiff interviews the by-passers, Allen Ruppersberg opens a travel agency, Bert Theis raises a sonar philosophic speaker's platform, Rirkrit Tiravanija involves the public in his string-puppet shows).

In the last decade, the artistic scene has been exhausted by the grotesque visual shows, has been fed up by *the art noir*, has been reduced by the phenomenological asceticism, has been made dead by the realism that doubles the reality without artistic security, has fallen ill by the politicized ideas of multiculturalism. The counter-thesis of all these conditions on the stage is formulated by the language of fun: the art as festival, spectacle, circus, game of absurd and funny situations (the cut merry-go-round of Gabriel Orosco, the flying sculptures of Ayse Erkmen, the spinning monument of Hans Haacke, the 'twisted mirrors' of Dan Graham). The idiom of fun in its widened meaningful scope, integrates the game and the wit-tiness. One of the most special virtues of the latter is 'awakening of the infantile'. If we are to agree that 'The joke is the most social of all spiritual actions that tend toward enjoyment' (Freud, *Oh, jokes...*), we will understand more easily the need for interactiveness, or to say it in old jargon, the socialization of the art of the participants at *Skulptur. Projekte in Munster, 1997* (Rirkrit Tiravanija, Marie-Ange Guilleminot, Dan Graham, Bert Theis, Frantz West). The structure of the comic, disparaged throughout history (Hegel, Schopenhauer, Fischer), appears in Munster in the gamut of joke and irony, with parody and farce. All mentioned categories, especially for the most works, do not make an equation with the life, do not mean the profanation of the art. Their rich narrative structure and language poetics are aimed to the philosophic phenomenon, regardless of the visual tissue of the work. The sense of humor plays the role of a screen behind which one can sense the omen of some terrible future. I speak of this in sense of using the tragedy as curriculum for study of the comedy (Aristotle), or in spirit of the context of 'the comedy as a guarantee for the tragedy' (Arthur Danto, *After the End of Art*), because, in the words of the same author, we do not find ourselves before, but rather behind the gates of the Golden Age.

Rebecca Horn, Gary Hill, Sol LeWitt, Georg Baselitz, Rachel Whiteread, Richard Deacon also took part in *Skulptur. Projekte in Munster, 1997*... My choice has been limited to those projects whose corpus has projected the interactive, utilitarian, fun and comic component as an epitome of one different reaction and, maybe, direction of today's artistic scene.

Ten examples:



АЈШЕ ЕРКМЕН / AYSE ERKMEK (1949)

Скулптури во воздух / Sculptures on the Air, 1997

Правилно повторувана акција, хеликоптер, различни скулптури од 15 и 17 век од колекцијата на Westfalishes Landesmuseum, на небото во централен Минстер и покривот на Музејот Regularly repeated action, helicopter, various sculptures of the 15th and 17th centuries from the collection of Westfalisches Landesmuseum. Air over central Munster and roof of the Museum.

Единствениот одобрен проект од четирите предложени на Ајше Еркмен, е бизарна идеја за надлетување на градот Минстер со хеликоптер на кој висат драгоцени скулптури од фондусот на најголемиот Минстерски музеј, кои потоа наизменично се поставуваат/дислоцираат на покривот на истиот музеј. Инверзијата на локацијата на скулптурите (од изложбена сала или депо во воздух или на покрив, односно од внатре кон надвор) означува повик за промена на клишеата и приспособување кон карактерот и потребите на денешното време. Создавањето на ситуации надвор од навиките и познатото (треба да се признае дека никогаш не сме виделе како стари уметнички дела закачени како циркуски акробати за хеликоптер, ги надлетуваат нашите глави, за да завршат како птици врз покривите), покрај одредена социјална порака, упатува на амбивалентноста меѓу смишното и опасното (антиквитет обесен на хеликоптер - опасност да падне и да се уништи), новото и старото (машината на 20 век - уметничко дело од 16 век). Забавниот, етичкиот и социјалниот карактер на проектот *Скулптури во воздух* во основа е структуриран од хуманитарни и поетски испрелетувања.

The only approved project, out of the four proposed by Ayse Erkmen, is a bizarre idea of overflying the city of Munster by a helicopter out of which precious sculptures, from the collection of the biggest Munster museum, hang down, which later are placed/dislocated by turns, on the roof of that same Museum. The inversion of the location of the sculptures (from the exhibition hall or the depot on air or roof, that is, from inside to the outside) means an appeal for a change of the clichés and adaptation to the character and needs of today's times. Creating conditions outside the habits and the known (we should admit that we have never seen antique pieces of art, hanging like circus acrobats from a helicopter, to overfly above our heads, to end up as birds on the roofs), in addition to certain social message, directs at the ambivalence between the comic and the dangerous, (an antique hanging from a helicopter - the danger that it could drop and be destroyed), the new and the old (a machine of the 20th century - an object of art of the 16th century). The comic, ethic and social character of the project *Sculptures on the Air*, in essence, is structured by humanitarian and poetic intertwinings.



МАРИ-АНЖ ГИМИНО / MARIE-ANGE GUILLEMINOT (1960)

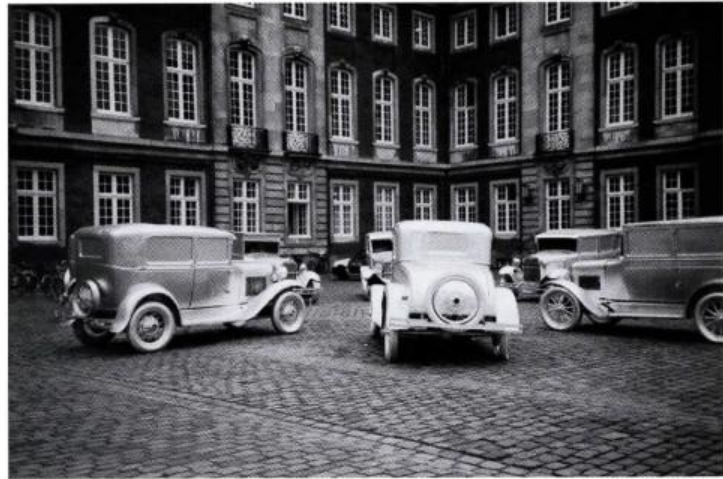
Параван / Le Paravent, 1997

Инсталација/installation

не рѓачко железо, тиковина, ткаенина / stainless steel, teak, fabrics

Антрополошкиот аспект е доминантен во чудните предмети и конструкции на Гимино. Таа изработува / плете еластични долги туби коишто се мултифункционални (капа, вреќа, фустан, појас, покривка, контактна цевка). Флексибилноста, мекоста и топлината на ткаенината а priori ја содржат женската категорија. Нивната намена ја поткрепува идејата за ослободување, контактибилност и поврзување - за возобновување на изгубените или подзаборавените особености на човекот. *Параванот* во мислата на Гимино, се трансформира од место на граница или раздвојување во место на двонасочна размена. Замислен како отворено-затворена конструкција од дрво, тој има тркалезни отвори во кои е промолкната плетената туба на авторката низ која заинтересираната публика ги провлекува своите нозе внатре во конструкцијата, без да има визуелен допир со внатрешноста. Или обратно, авторката од внатре кон надвор (кон посетителите) ги подава своите раце. Луѓето ги чувствуваат на своите нозе рацете на невидливиот (зад параванот) кој што нежно им ги масира стапалата, ослободувајќи ги од напнатоста, односно тие ги допираат рацете на исто така невидливата авторка. На тој начин се воспоставува таинствена комуникација само преку допирот и чувствата, без да се оствари релацијата на ниво на поглед. Будењето на свеста, сетилата и емоциите кај публиката, е всушност сложена замисла за интерактивно однесување, поттикнато од етички, естетски, социјални, утилитарни мотиви. Согледана е потребата од опуштање и соочување со себе, низ сложената игра на се човечко што не ни е туѓо: од уметност до забава и терапија.

The anthropological aspect is dominant in the unusual objects and constructions of Guillemot. She works out/knits long elastic tubes that are multi-functional (cap, sack, skirt, belt, cover, contact tube). The flexibility, softness and warmth of the fabric a priori contain the female category. Their function supports the idea of setting free, contact ability and connecting - for renewing the lost or forgotten features of man. *Le Paravent* in the thought of Guillemot, is transformed from a place on the border or separation into a place of a two-way exchange. Conceived as open-closed construction from wood, it has round openings in which is threaded the knitted tube of the author through which the interested audience put their legs inside the construction, without having a visual touch with the inside. Or other way around, the author stretches out her hands from the inside to the outside (toward the visitors). People feel on their legs, the hands of the invisible one (behind the screen), who tenderly massages their feet, thus freeing from the tension; that is, they touch the hands of the also invisible author. Thus, a secret communication is established in this way only through the touch and the senses, without realizing the relation on a visual level. Awakening of the consciousness, the senses, and the emotions of the audience, is in essence, a complex contemplation for interactive conduct, pushed by ethic, esthetic, social, utilitarian motives. One notes the need for relaxation and facing oneself, through the complex game of all human that is not alien to us: from the art to the fun and therapy.



ПОМАН САЈНЕР / ROMAN SIGNER (1938)

Fontana di Piaggio, 1995,
мобилна фонтана (Пјацо, цевка, вода) / mobile fountain :Piaggio, hose, water)

На 14 променливи локации во градот Р.Сајнер поставува мобилни фонтани. Нивната форма е добиена со спојување на малата кола со три тркала - Пјацо, чија внатрешност е наполнета со вода која истечува од задниот дел преку цевка. Се снабдуваат со вода од градските хидранти преку гумено црево, што значи дека се лоцирани на главните улици, спојувајќи се со цагорот на луѓето и шумовите од автомобилите. Водените скулптури, како самиот автор ги наречува, делуваат комично и необично. Интенцијата да се направи пародија на носталгичните (италијански) фонтани и на автомобилите, ја постигнува својата цел.

Р.Сајнер работи долго време со примарниот елемент- вода ("Водата за мене е како конец на виталноста кој ме придружува во текот на целиот мој живот"). Испитувањето на нејзините физички особености (менувањето на агрегатната состојба) е симултано на барањето таа да се припитоми во форма, структура и звук. Она што е за некои уметници сликарската боја, за Сигнер е водата : ја распрснува, ја остава да тече во млазови или да капе, но за разлика од бојата таа може да жубори или шлапка, да создава звук. Екстензијата на нејзините можности се приспособува на пластичните настојувања и на желбата да се обединат вечното (водата) и современото (градот, машината, околината), забавното и уметничкото. За разлика од повеќе автори во Минстер коишто стремат кон идејата да ги направат своите дела функционални, кај Сајнер се случува пара-функционалност : претворање на возилото во фонтана.

At 14 changeable locations in the city, R. Signer stages mobile fountains. Their shape is obtained by connecting the small three-wheeled car - Piaggio, whose interior is filled with water that goes out from the rear part through a pipe. The fountain obtains water from the city hydrants through a rubber hose, meaning that they are located in the main streets, mingling with the murmur of the people and the car noise. The water sculptures, as they are called by the author himself, seem comic and unusual. The intention, to create parody of the nostalgic (Italian) fountains and of the cars, has been successful.

R. Signer has been working for a long period on the primary element - the water ("For me, water is like a thread of vitality that has been together with me during my whole life"). Researching its physical features (changing the state of aggregation) is simultaneous to the request that it should be tamed in form, structure, and sound. What to some artists is the color for the painting, the water is to Signer: he sprinkles it, he lets it flow in gushes or lets it drip, but as opposed to the color, the water may babble or splash, or make sounds. The extension of its potentials is adapted to the plastic attempts and the desire to unite the eternal (water) with the contemporary (city, machine, environment), the fun and the artistic. As opposed to several authors in Munster, who tend toward the idea of making their works functional, Signer gives us para-functionality: changing the vehicle into a fountain.

НАМ ЦУН ПАЈК / NAM JUNE PAIK (1932)

32 автомобили за 20 век: го емитуваат тивко Моцартовиот Реквием / 32 cars for the 20th century: play Mozart's Requiem quietly инсталација (32 автомобили, музичка опрема) / installation (32 cars, music equipment)

Ако разликата меѓу Brillo Box на Енди Ворхол и brillo box во супермаркетите е во филозофската конотација, како што смета Артур Данто, нека ми биде дозволено да го применам истиот став и во случајот на оваа инсталација на Нам Цун Пајк. Тој, како и Ворхол, ја користи слободата на изборот и става знак на еднаквост меѓу уметноста и животот. Инсталацијата е сместена на плочникот пред величествената зграда на Универзитетот во паркот Schloss. 32-те автомобили (од 20-тите, 30-тите, 40-тите и 50-тите години), земени од гробиштата на автомобили и свежо обновени со сребрена боја, од своето мртво тело ја испуштаат грандиозната музика на Моцартовиот Реквием. Во некои од нив се сместени неми телевизори, ослободени од познатиот динамичен екран на авторот. Во играта на диференцираното поставување на колите (дотерани како детски играчки) согласно годините на производство, односно дизајнерските и техничките особености, визуелно и мисловно е насликана најмрачната фреска на еден крај - "Мега смртта" - на двете најголеми откритија на овој век: колата и телевизијата. Критичката димензија на инсталацијата во однос на потрошувачката лакомост на општеството, Пајк ја алтернира со новиот век на информациите и поврзувањата. Материјалното, согласно карактерот на постиндустријската епоха, и отстапува место на нежната инфилтрација на software-от. *32 автомобили и Моцартовиот Реквием* се едновремено омаж и хибернација на минатите фетиши.

If the difference between *Brillo Box* of Andy Warhol and brillo box in the supermarket lies in the philosophical connotation, as Arthur Danto puts it, I would like to be allowed to apply the same stand also in the case of this installation of Nam June Paik.

Like Warhol, he uses the freedom of choice and puts a sign of equality between art and life. The installation is placed on the pavement, before the magnificent building of the University in the Schloss Park. The 32 cars (of the 20's, the 30's, the 40's, and the 50's), taken from the car junk yard and freshly renewed with silver color, play from their dead body the grandiose music of the Mozart Requiem. Soundless TV sets are placed in some of them, freed from the well-known dynamic screen of the author. In the game of the differentiated placement of the cars (decorated as children's toys), in accordance with the years of the manufacture, that is, the design and technical features, the darkest fresco of an end - 'The Mega Death' - of the two greatest discoveries of this century: the car and the TV, is painted visually and contemplatively. Paik alternates the critical dimension of the installation relative to the consumers' greediness of the society, with the new century of information and connection. In accordance with the nature of the postindustrial epoch, the material leaves room for the tender infiltration of the software. *32 cars and the Mozart Requiem* are at the same time an homage and hibernation for the passé fetishes.



АЛЕН РАПЕРСБЕРГ / ALLEN RUPPERSBERG (1944)

Најубавиот од сите можни светови / The Best of All Possible Worlds, 1997

На повеќе места низ улиците на Минстер се поставени фирми во чиј центар е нацртано око, а по рабовите е напишан текстот: *Најубавиот од сите можни светови*. Тоа е едниот сегмент од истоимената На неколку места низ Минстерските улици се поставени бели тркалезни работа на Ален Раперсберг. Вториот, сместен на изложбата во Landesmuseum, претставува инсценација на туристичко биро, во кое наместо службеник ве пречекува млада шармантна дама, облечена во стилот на Волтеровиот Кандид, како трет сегмент. Четвртиот е книгата - водич низ новите точки на новото патешествие на измислениот Кандид. Во книгата се забележани оние пунктови во Минстер, што избраните од авторот жители на овој град, ги оцениле според личната меморија/мислење за највозбудливи локации. Актерот Кандид и ја препорачува на музејската публика и книгата и турата. Оние што имаат време да го прифатат предизвикот, потоа ја надополнуваат книгата-водич со нови лични впечатоци. Идејата за директно вклучување на публиката во делото на повеќе полиња, користи ситуации на конверзација, на театар (сценарио, сценографија, актери, режија), перформанс (на деновите на отворањето самиот автор е во улогата на Кандид), ликовни елементи (дизајнирање на фирмите и на сцената на "туристичката агенција", литература (*Кандид* од Волтер), сцени и состојби од обичниот живот(туризам). Премрежувањето на времињата, судрувањата на некогашното и сегашното низ елементите на социјализација на уметноста, ја соопштуваат идејата за релативноста на поимот за идеалното во средбата со стварното. И, како и во реалноста, секое задоволство треба да се плати (влезница за музеј и 10 марки за водичот).

Inscriptions are placed at several places on the streets of Munster, in whose center an eye is drawn, while at the edges the following text is written: *The Best of All Possible Worlds*. This is one segment of the work of Allen Ruppertsberg bearing the same title. The second one, placed at the exhibition in *Landesmuseum*, presents a staging of a travel agency, where, instead of a clerk, a young charming lady, dressed in the style of *Candid* by Voltaire, awaits you, being the third segment. The fourth one is the book - guide through the new points of the traveling of the imaginary Candid. The book notes those points in Munster, that the chosen inhabitants of this city by the author, have evaluated them, pursuant to their personal memory/opinion, as the most exciting locations. The actor, impersonating Candid, proposes to the Museum visitors also the book and the tour. Those who have the time to accept the challenge, then fill in the book - guide with new personal impressions. The idea for direct including of the audience into the work in several fields, applies situations of conversation, of theater (scenario, scenery, actors, director), performance (during the opening days, the author himself plays the role of Candid), the fine arts elements (designing of the inscriptions and of the stage of the 'travel agency'), the literature (*Candid* by Voltaire), the scenes and situations from ordinary life (tourism). Intertwining of times, collision of the former and the present through the elements of socialization of art speak of the idea for the relativity of the notion of the ideal in comparison with the real. And, similar to the reality, each pleasure should be paid (entrance ticket to the Museum and additional DM 10, for the guide).

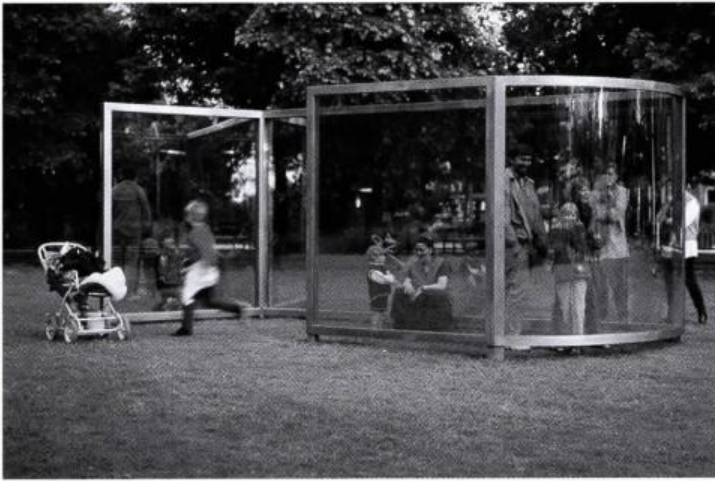
КИМ АДАМС/ KIM ADAMS (1951)

Кола Канцеларија Куќа (Auto Office Haus), 1997

Инсталација: челик, тркала, алуминиум, гуми, пластика, флуоресцентна светлина, седишта од трактор итн./Installation: steel, aluminium, tires, plastic, fluorescent lighting ...

Инсталацијата на Адамс ја содржи во основа site-specific аурата на неговата Канада: **формата** (силос за жито), **погледот нагоре** ("Канаѓаните настојуваат да гледаат нагоре кога бараат простор, бидејќи погледот низ е губење време"), **номадските навики** да се движат непрекинато (со коли, приколки, трајлери) во потрага по подобро место за живеење или работа. Утилитарната, менталната и социјалната структура на локалниот контекст се прекршуваат во конструкцијата на Адамс, необично насловена: *Кола Канцеларија Куќа*. Изградена врз покривот на бившата бензинска пумпа во Минстер, таа концептуално претставува фокус на обединето постоење на три нивоа: дом - канцеларија(ателје) - возило - и во исто време, реално упатува на не-постоење на ниту едно ниво. Така се појавува парадоксот на ниту архитектура, ниту ентериер, ниту кола, ниту вселенска станица, ниту рингшпил, ниту се она на што алудира инсталацијата. Апсурдноста на нејзината визуелна претстава е еквивалентна на иррационалната прагматичност. Благородноста на замислата - да се направи идеално живеалиште (со тенденциозна доза на комика) - завршува во жалната констатација за неосстварливоста на идејата. Во оваа траги-комична игра на авторот, фактички се сублимира непрагматската природа на уметничкото.

The installation of Adams includes basically the site-specific aura of his Canada: **the form** (granary for wheat), **the upward look** ('The Canadians try to look upwards when in search of space because the look-through is wasting of time'), **the nomadic habits** to move on continually (by car, trailer) in search of better place for living or work. The utilitarian, mental and social structure of the local context overlap in the construction of Adams, with the unusual title: *Auto Office Haus*. Built on the roof of a former gasoline station in Munster, it conceptually presents a focus of an united existence on three levels: house - office (studio) - vehicle - and at the same time, it realistically directs at the non-existence of any of the levels. Hence, the paradox appears of neither architecture, nor interior, nor auto, nor space station, nor merry-go-around, nor anything that the installation alludes to. The absurdness of its visual presentation is equivalent to the irrational pragmatics. The nobleness of the notion - to build ideal habitation (with tendentious dose of comic) - ends up in the sad conclusion for the impossibility of realization of the idea. The non-pragmatic nature of the artistic is indeed sublimated in this tragic and comic game of the author.



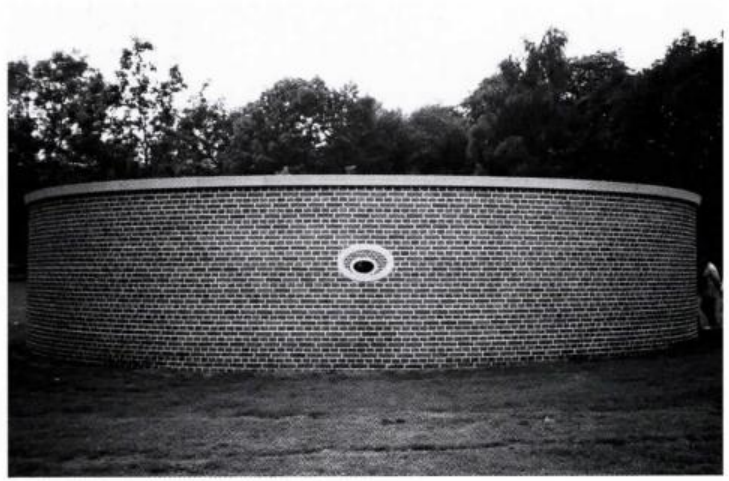
ДЕН ГРЕАМ / DAN GRAHAM (1942)

Забавна куќа за Минстер / Fun House for Munster, 1997

стакло обложено од двете страни со огледало, челична конструкција/two-way mirror glass, steel construction

На прв поглед и ова дело го одвлекува вниманието кон забавниот аспект како доминантен. На тоа упатува неговата симулакрумска лавиринтска градба (составена од 4 прави ѕидови и еден сферичен), огледалната емулзија нанесена врз стаклото, рефлексииите едновремено, и на гледачите и на околината, врз внатрешните и надворешните страни на стаклените ѕидови, и најпосле деформираниите претстави на луѓето кои се движат внатре-надвор на конструкцијата. Комплексот на провокации што ја иницирале Забавната куќа на Д.Греам не се задржува на ниво на циркуските сензации. Почнувајќи од размислите за анаморфичните слики во барокната иконографија, одблесоките на градските визури врз фасадите на новиот урбан простор и воопшто мито-привлечноста на витрините на големите магазини, сето тоа заедно - уметноста, архитектурата и забавните паркови/градови - е алиби на идејата за остварување/враќање на времето пред историјата на уметноста, на највисоко интерактивно ниво. Се воспоставува интимен контакт меѓу околината, човекот, авторот и Куќата, но кон овие веќе познати релации се приклучува и соочувањето на гледачот со самиот себеси и со (сликите на) другите луѓе. Ни се кажува, дека и покрај сличностите или идентичностите со стварноста, нашата интелектуалната замешаност во делото е онаа сила што ќе ја направи диференцијацијата во значењата. Делото може да се проникне на различни начини и рамништа, зависно од можноста и желбата да се допрат сите слоеви.

At first glance, this object of art also draws the attention to the fun aspect, as being the dominant one. We are lead to that by his simulacrum labyrinth construction (made up of 4 straight walls and a spherical one), the mirror emulsion layered on the glass, the reflections simultaneously, of both the audience and the environment, upon the internal and external sides of the glass walls, and finally, the deforming images of people who move inside-outside of the construction. The complex of the provocations, that were initiated by the Fun House of D. Graham, does not stop at the level of circus sensations. Starting from the contemplations for the anamorphosis images in the baroque iconography, the reflections of the city vistas upon the facades of the new urban space, and, in general, the mytho-attractiveness of the windowpanes of the grand stores; all this together - the art, the architecture, and the amusement parks/cities - is an alibi of the notion for realizing/returning of the times before the history of art, at the most interactive level. An intimate contact is established between environment and man, the author and The House, but toward these already known relations, the facing of the spectator with himself and with (the images of) other people is also added. We are told that, despite the similarities or identities with reality, our intellectual mixing in the work is that force which will make the differentiation in the meanings. The work could be penetrated in various ways and planes, depending on the possibility and desire to touch all levels.



ХЕРМАН ДЕ ВРИС / HERMAN DE VRIES (1931)

Sanctuarium, 1997

(сид од цигли, висина 3 м / brickwall, heigh 3m)

Sanctuarium-от, поставен во градината на Универзитетот, е едновремено скулптура, архитектура, site-specific и место за медитација. Ако се исклучи мисловниот контекстот, визуелниот звук на оваа бизарна градба е апсурден. Изграден е во вид на ротонда, без врати, а на сите четитири страни има елипсовиден отвор со поглед кон внатрешниот зелен круг на конструкцијата. На едната страна е изгравирани санскритски текст од Ца - упанишадите, којшто зборува за совршенството. Обликот на кругот (на архитектурата и на прозорците), перфектната изведба и беспрекорната содржина ја дефинираат идејата на Врис за бесконачноста, целината, единството и перфекцијата.

Незадоволен од нешалантниот однос на денешното техницизирано општество, кое го нарушува поредокот во природата и ја девалвира димензијата на совршенството, Врис издигнува споменик, свет простор, но и резерват, во кој сака да го зачува тој круг земја (со дијаметар 14 м.) од натамошната агресија на луѓето, да и даде апсолутна слобода на вегетацијата за да се развива според принципите на универзумот. Протестот и етичките пораки на Врис, емитувани со кохерентен ликовен говор и техничка бравура, колку и да се оддалечуваат од философската димензија (според авторот) и колку да се приближуваат до скулптурата (според авторот), сепак се спојуваат во свеста за метафизичката природа на уметноста. Новата структура на значења во новата пластична конструкција го држат посетителот физички надвор од ѕидовите на ротондата, но ја мамат неговата мисла во нејзината внатрешност. А ние треба да бидеме таму кадешто е нашата свесна природа, за да ја ставиме во функција идејата на авторот засидана во ротондата.

Sanctuarium, installed in the garden of the University, is at the same time a sculpture, an architecture, site-specific and a place for meditation. If the thinking context is secluded, the visual tone of this bizarre construction is absurd. It is built like a 'Rotonde', without doors, and it has elliptical opening on all its four sides, with a view toward the internal green circle of the construction. A Sanskrit text of the Tsa-Upanishads is engraved on one side, that speaks of the perfection. The shape of the circle (of the architecture and the windows), the perfect construction and the flawless contents define the idea of Vries of the endlessness, the wholeness, the unity and the perfection. Dissatisfied by the nonchalant attitude of the present hi-tech society, that violates the order in nature and devalues the dimension of perfection, Vries erects a monument, a world space, but also a reservation, where he would like to preserve that circle of land (with a diameter of 14 m.) from the further aggression by people, to give absolute freedom to vegetation so that the latter could develop pursuant to the principles of the universe. The protest and ethic messages of Vries - expressed by a coherent artistic speech and technical bravura, no matter how they distance themselves from the philosophic dimension (according to the author) and no matter how they approach the sculpture (according to the author) - are still united in the awareness of the metaphysical nature of the art. The new structure of meanings in the new plastic construction hold the visitor physically outside the walls of the 'Rotonde', but they induce his mind into its interior. And we should be there where our conscious nature is, in order to make functional the idea of the author, walled up in the 'Rotonde'.



ФРАНЦ ВЕСТ / FRANZ WEST (1947)

Зашто е нешто, а не ништо ?

Why is Something and not Nothing?

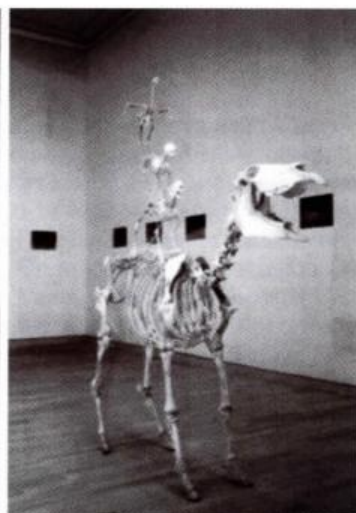
Две скулптури / Two sculptures

Autostat, 1991 (боена челична плоча / sheet steel, painted)

Etude de couleur, 1991 (бакарна цевка, месинг, олово, цевка, полиестер/copper, brass, lead, hose, polyester)

За својата филозофска идеја Франц Вест користи две различни стилски матрици. Едната е во духот на минималистичкиот јазик и јасниот звук на чистите бои. Таа го претставува писоарот кој е функционален, а не метафизички. Поставен на езерото, на место каде што е направен вештачки водопад - добро одбрано место за да се издначат природниот звук од употребувањето на писоарот и жуборот на артифициелниот водопад. Внимателното око на Вест ја одбрало возвишената гледка што се простира пред погледот на оној посетител што решил да го испроба писоарот во природа. На дното на гледката авторот поставува розова топчеста форма - втората матрица. Инкарнатот што се сугерира со оваа метална скулптура е уште една шега на Вест, со оглед на асоцијациите што ги побудува (алузија на прасе). Гледачот е соочен со две паралелни задачи: едната е физиолошко растоварување, а другата е од доменот на естетското задоволство. Мислата на Вест се задржува на прашањата за предрасудите и табу-темите, кои се менуваат и трансформираат, како и водата што ги обединува и разделува едновремено двете скулптури на единствениот мисловен корпус. Во овој контекст е и насловот на делото, позајмен од некој филозоф од пред-Сократовата школа: *"Зашто е нешто, а не ништо?"*

Franz West uses two different style matrixes for his philosophic idea. The first is in the spirit of the minimalist language and the clear tone of the clean colors. It represents a pissoir that is functional and not metaphysic. It is set out on a lake, on a place where an artificial waterfall has been made - a well chosen site to make the natural sound of using the pissoir even with the babble of the artificial waterfall. The careful eye of West has chosen an elevated view that is situated before the sight of that visitor who has decided to use the pissoir in nature. On the bottom of the view, the author has placed a rose spherical form - the second matrix. The incarnate, that has been suggested by this metal sculpture, is one more joke by West, in view of the associations aroused by this (alluding to a piglet). The spectator is faced with two parallel tasks: the first one is a physiological discharging, and the second is in the scope of the esthetic pleasure. West's notion elaborates the issues of prejudices and taboo-topics that change and are transformed, like the water that unites and disunites at the same time the two sculptures of the unique mind corpus. The title of the work is also in this context, borrowed from some philosopher of the pre-Socrates school: *'Why is Something and not Nothing?'*



МАУРИЦИО КАТЕЛАН / MAURIZIO CATTELAN (1960)

1. **Љубовта го спасува животот (Love Saves Life)**, 1995 taxidermal specimens, Leggeri Колекција

2. Франческо Бонами (Francesco Bonami), **Simplicius, Simplicissmus, Impossible**, 1997

(21 приказна според идејата на Маурицио Кателан, илустрирани од Еда Кохл), објавени во каталогот за Скулпторскиот проект во Минстер/ 21 stories after the idea by Maurizio Cattelan, illustrated by Edda Kochl, Munster exhibition catalogue

Годишешниот италијански претставник на Венециското биенале - Маурицио Кателан, луцидно ги поврзува аспектите на секојдневието со уметноста. Социјалните референци, отсекогаш интегрирани во неговата мисла, ги испитуваат причините и последиците на човековите постапки во општеството. Неговото дело *Љубовта го спасува животот*, изложено во Минстерскиот Landesmuseum, зборува токму за формите на тие релации, користејќи ги животните и јазикот на басните. Варијантата на приказната за пријателството меѓу магарето, кучето, мачето и петелот, е прикажана со препарирани животни (поставени, не како во басната фатени еден за друг, туку во пирамида еден над друг). Комичната поставка и екстатичната исказност на ова пријателство меѓу животните (луѓето) има свој контрапункт во циничната визија на истиот анимален состав, само овој пат визуелно претставен преку пирамидата на нивните скелети и со нов наслов: *Љубовта не трае вечно*. "Мртвата" и "живата" варијанта како целина укажуваат на пукнатините во меѓучовечките релации и на тажната варијанта на нивното исходште.

Во вториот проект *Simplicius, Simplicissmus, Impossible*, Кателан со научна акрибија ги истражува причините (социолошки, историски, етички) поради кои одредени проекти во Минстер (од 1977 до 1997) не биле реализирани. Неговата идеја ги опфаќа сите структури вмешани во судбината на не-реализацијата (објективните, субјективните фактори и сегментите на имагинацијата и фантазијата), како фулкрум во кој се раѓаат неговите приказни за уметниците, напишани потоа од Франческо Бонами, а илустрирани од Еда Кохл и печатени во главниот каталог на Скулпторскиот проект во Минстер.

This year's Italian representative at the Venice Biennale - Maurizio Cattelan - connects in a lucid manner the aspects of the everyday, with the art. The social references, always integrated in his thoughts, inquire the causes and the consequences of human conduct in society. His work, *Love Saves Life*, exhibited in the Munster Landesmuseum, speaks exactly of the forms of these relations, applying animals and language of the fables. The variation of the story of a friendship among the donkey, the dog and the rooster, is presented by taxidermic specimens (staged, not like in the fable one by one, under arms; but rather, in a pyramid, one above another). The comic staging and the ecstatic expressiveness of this friendship among the animals (the people) has its counter-point in the cynical vision of the same animal composition, but this time, visually staged over the pyramid of their skeletons and with a new title: *Love Does Not Last Forever*. The 'still' and the 'live' variation, in whole, point out the ruptures in the interpersonal relations and the sad variation of their outcome.

In the second project: *Simplicius, Simplicissmus, Impossible*, Cattelan, inquires with scientific exactness the causes (sociological, historical, ethical), that prevented various projects in Munster (from 1977 to 1997) from being realized. His idea includes all structures entangled in the destiny of the non-realization (objective, subjective factors and segments of imagination and fantasy), as fulcrum where his stories are born about artists, written later by Francesco Bonami and illustrated by Edda Kochl, and printed in the main catalogue in *Skulptur. Projekte in Münster*.

Белешки:

Сите фотографии се користени од документот Skulptur Projekte in Münster

Лилјана Неделковска

XLVII БИЕНАЛЕ ВО ВЕНЕЦИЈА

ИДНИНА, СЕГАШНОСТ, МИНАТО

Во 1981 година Германо Челант пишува за американската неекспресивна уметност. Со овој назив го означува "подрачјето блиско на работата на неавтентичноста, на недостатокот на креативност и на поништувањето на примитивизмот и фолклорот". Се залага за една ладна и провокативна уметност за која смислата на современоста не се допира во светот на изолираните и етаблираните уметнички форми, туку во светот на масовната култура и во подрачјето на она што значи мешање, осмоза на различните јазици. Ги нагласува врските и јазичките преклопувања со театарот, музиката, архитектурата, дизајнот, рекламата, фотографијата. Се спротивставува на "лажната субјективност" на неоекспресионизмот од тој период и на неговата "илузија за зачувување на средишната улога во историскиот процес". Наспроти спонтаноста и сензуалноста на неоекспресионизмот, неоекспресионизмот нуди ладни геометриски распределби и комбинации на предмети не прикривајќи ги своите технолошки карактеристики. Неекспресионизмот според Челант потсетува на ладните мермерни форми на барокот.

Сега, кога одредени аспекти на неоекспресионизмот од 80-те и како проблем и како критичка мисла доминираат на уметничката сцена, Челант одбива да се зафати со неговите уметнички, културни, социо-политички индикации особено релевантни за овој период оптоварен со брзото приближување на *fin de siècle*. Наместо тоа Германо Челант на Венецијското биенале нуди една сосема поинаква концепција: се фокусира врз самата уметност, врз самото дело. Свесен е дека тоа може да делува како конзервативен гест, но желбата да се биде издвоен, да се оди спротивно на главната струја, па дури и ако тоа значи и да се оди против сопствениот идентитет, е оној критички промислен но и психолошки мотив кој стои во основата на концептот на изложбата.

Изложбата "Иднина, сегашност, минато" е изложба без тема. Како што укажува самиот Челант на дело е една изложба со отворена временска перспектива којашто го подразбира слободното минување низ една, во случајов, обратно поставена временска димензија чие значење е едноставно: "минатото е мојата иднина и иднината е моето минато; тие се среќаваат во центарот, во сегашноста". Приоѓајќи ѝ на уметноста како на една огромна галаксија Челант се поставува себе си во позиција на патувач низ времето, избегнувајќи ги притоа сите територијални граници но и хронолошки одредби меѓу "минатото, сегашноста и иднината". Но сепак постои една хронолошка граница означена со изборот на авторите. Одбрани се уметници чии што јазички искази се врзуваат за времето од средината на 60-те па до денес, време кое според Челант се преклопува со современиот тренд во уметноста. Тоа се автори поврзани со аналитичкото сликарство, поп уметноста, минимализмот, сиромашната уметност, концептуалната уметност, телесната уметност (значи сите оние правци карактеристични за 60-те и 70-те), потоа уметници чии изолирани фигури се спротивставуваат на било каква класификација, па неоекспресионизмот на 80-те и секако уметниците кои својот исказ го врзуваат за 90-те, млади уметници од кои поголемиот дел првпат учествуваат на ова Биенале. Инаку сите уметници на изложбата се претставени со рецентни дела настанати во последниве две години или се специјално изведени за Биеналето.

Индикативен е фактот што за долна временска граница се одбрани 60-те години, годините на појавата на неоавангардата и нејзиниот иконокластички напад врз она што значи институционализирање на уметноста. А, бидејќи целата драматургија на изложбата се одвива во рамките на една реномирана институција со стогодишна традиција, и тоа во една сценографија на "чистата" уметност, надвор од просторот на било какви

надворешни (социо-политички, општествени) загадувања (а и кога ги има тие функционираат повеќе како сцена), не можеме а да не го поставиме прашањето за причините на еден ваков приод. Дали можеби не се работи за циничен одговор упатен на оптимизмот и визијата на уметноста за можното бегство од институциите на уметноста и нивната моќ, или пак се работи за еден нов романтизам? Но, едно е сигурно и тоа може да се прочита од изложбата: уметноста на крајот секогаш завршува во рамките на институциите и секогаш се враќа во подрачјето на естетското.

Како и да е, оваа година во Венеција полесно се дише. Нема големи теми, големи зафати, големи идеи. Сè е во знакот на еден одмерен, непретенциозен пристап, во знакот на едно

сипеди, големи дрвени конструкции, еден огромен лустер) со чистата, минимална апстракција на Спалети и "дивиот" експресионизам на Куки.

На овој принцип всушност, функционира целата изложба поставена во Централниот павилјон и во Corderie dell'Arsenale. Во Централниот павилјон се наоѓаат делата на уметниците чии експерименти започнуваат во 60-те и 70-те. Делата на Даниел Биран и Сол ЛеВит се поставени пред павилјонот, додека внатре ги наоѓаме делата на Клес Олденбург и неговата сопруга Ван Бруген, на Марио Мерц, Ед Раша, Брајс Марден, Џон Балдесари, Ричард Артшвагер, Рој Лихтенштајн, Тони Крег, Ребека Хорн, Анселм Кифер, Лучано Фабро, Џилберто Зорио, Анет Месаже, Рајнер Рутенбек, Ричард Татл, Џино Де Доминичис,



Маурицио Кателан-Енцо Куки-Еторе Спалети, изглед од поставката во Италијанскиот павилјон, 1997; фото: 47. Биенале во Венеција, 1997
Maurizio Cattelan-Enzo Cucchi-Ettore Spalletti, Installation view, Italian Pavilion, 1997; photo: 47th Venice Biennale, 1997

осмислено и софистицирано аранжирање и презентирање на уметноста. Основната поента е "максимум простор и воздух", односно идејата за една архитектура "без сидови" што ќе ја овозможи слободната комуникација и коегзистенција на мноштвото различни искази. Пример за тоа е поставката на италијанската селекција која ја сочинуваат тројца автори: Енцо Куки, Маурицио Кателан и Еторе Спалети. Се работи за три различни индивидуалитети, за три различни поетики соединети во една изложба во која разликите не се истакнуваат туку кореспондираат меѓу себе и тоа на едно нагласено естетско ниво. Една крајно избалансирана и софистицирана поставка во која заедно коегзистираат необичните предмети и ready made на Кателан (препарирани гулаби и траги од нивниот "измет", вело-

Јан Дибетс, Мајкл Хајзер, Панамаренко, Герхард Рихтер, Џим Дајн, Марија Нордман, Марина Абрамовиќ. Тука се и делата на добитниците на Златниот лав за животното дело: Емилио Ведова и Агнес Мартен. Во Арсенале се делата на Комар и Меламид, Франческо Клементе, Џулијан Шнабел, Џеф Кунс, Роберт Лонго, Ен Хамилтон, Хајам Стајнбах, Франц Вест, браќата Чепмен, Пипилоти Рист, Сем-Тејлор Вуд, Ванеса Бекрофт, Трејси Мофат, Марико Мори, Хуан Муњос, Даглас Гордон, Иља и Емилија Кабаков....

Во Националните павилјони, во оние на Џардини и оние надвор од Џардини, сретнуваме мноштво на интересни автори и поставки. Австрискиот павилјон нуди еден необичен концепт

на презентација кој што соодветствува со невозможната на презентирањето на јазичкиот комплекс на **Виенската група** чиешто дејствување се врзува за 50-те години. Две простории исполнети со книги (издание, во кое на околу 800 страници е обработена и документирана активноста на групата), книги коишто посетителите можеа слободно да ги земат. Англискиот павилјон со делата на Рејчел Вајтрид-млада уметничка чии дела зрачат со едно неискажливо чувство на осаменост и меланхолија; Германскиот со извонредните фотографии на Сузана Зивердинг и "невидливото" дело на Герхард Мерц наречено Archipittura; Унгарскиот со суптилните илуминации и инсталации на трите уметнички Роза Ел-Хасан, Јудит Херско и Ева Ковеч; Шпанскиот со делата на Кармен Калво и Хуан Броса (поет и уметник, роден 1919, чие дело е непознато сè до де-

тело; Тајванскиот со интересната поставка на делата на петиорица млади уметници; Хрватскиот со поетски и духовито осмислениот амбиент со аудио и видео инсталациите на Дал-ибор Мартинис; Словенечкиот со експерименталната градина на Јоже Барши и неговото уверување дека "There are many answers to the question about why to grow the vegetables" ... и секако за нас најзначајниот настан на ова Биенале: Македонскиот павилјон со делата на Анета Светиева и концептот на Драган Бошнакоски "Македонија пред Џото, Македонија денес"(концепт кој во една дијахрона перспектива ги поврзува минатото и сегашноста применувајќи ја постапката на инсценирација на една "монументална референциелност": основата на црквата Св. Пантелемон од Нерези-"дело" на Бошнакоски (кој е и комесар на изложбата) - како постамент на скулптурите



Марина Абрамовиќ, Балкански барок, 1997, инсталација, видео; фото: : 47. Биенале во Венеција, 1997
Marina Abramovic, Balkan Baroque, 1997, installation, video; photo: 47th Venice Biennale, 1997

ведесеттите): Калво со нејзините поетски обоени објекти, Броса со неговиот магичен и апсурден свет; Португалскиот со делата на Сарmento кои не вовлекуваат во еден свет на длабока тишина и осаменост ; Чешкиот со инсталацијата на Иван Кафка (стрели кои "лебдат" во просторот во којшто е невозможно да се влезе); Белгискиот со необичните скулптури на Тери де Кордие; Американскиот со сликите на Роберт Колескот; Рускиот со сликите на Максим Кантор; Грузискиот со инсталациите на Гиа Едзгвардсе; Полскиот со "символичкото оружје" на Софија Кулик; Францускиот со иритирачката поставка на Фабрис Ибер и неговата идеја павилјонот да го претвори во место за спекулативна, креативна и постојано променлива активност: павилјонот како живо и променливо

на Светиева и еден "осамен" телевизор на чиј екран се емитуваат слики од кои неупатените можат да се запознаат со убавините и културното благо на Македонија и со работата на Светиева во нејзиното атеље, а сето тоа во раскошната монументалност на црквата San Giovanni Novo). Не можеме а да не се запрашаме дали и за нашиот павилјон би важело уверувањето на Јоже Барши дека во основа сè е релативно, дека ниеден поединечен, издвоен одговор на прашањето зошто расте зеленчукот не е вистинскиот? Или пак во случајов се работи за "банална" мисла за којашто "висините" на мислата "Македонија пред Џото, Македонија денес" се недостапни, независно од тоа што таа значи?! Сепак: "There are many answers to the question about why to grow the vegetables" ...

Liljana Nedelkovska

XLVII VENICE BIENNALE FUTURE, PRESENT, PAST

In 1981, Germano Cellant writes on the American nonexpressionist art. By this name, he means 'the field close to the work of the non-authentic, of the absence of creativity and of eradicating of the primitivism and folklore'. He proclaims a cold and provocative art for which the sense of the contemporary is not touched in the world of the isolated and established artistic forms, but rather, in the world of the mass culture and in the field of that which means mixing, an osmosis of different languages. He articulates the ties and the language compatibilities with the theater, music, architecture, design, advertisement, photograph. He opposes the 'false subjectivity' of the neoexpressionism from that period and this 'illusion for preserving the middle role in the historical process'. In spite of the spotaneousness and sensuality of the neoexpressionism, the nonexpressionism offers cold geometrical partitions and combinations of objects, not hiding its technological features. The nonexpressionism, according to Cellant, reminds of the cold marble forms of the baroque.

Now, when certain aspects of the nonexpressionism of the 80's, as problem and as critical opin-

ion, dominate the artistic scene, Cellant refuses to treat its artistic, cultural, socio-political indications, especially relevant for this period charged with the quick coming of *the fin de siècle*. Instead of that, Germano Cellant offers one very different conception at the Venice Biennale: he focuses on the very art, on the very work. He is aware that this might act as a conservative gesture; however, the desire to be separated, to go contrary to the main current, even if it means to go against one's personal identity, is that critically elaborated, but also psychological motive that stands on basis of the concept of the exhibition.

The exhibition *Future, Present, Past* is an exhibition without theme. As underlined by Cellant himself, here we have one exhibition, with open time perspective which means the free passage through one, in this case, up-side-down set time dimension whose meaning is simply: 'the past is my future, and the future is my past; they meet in the center, in present times.' approaching the art as one vast galaxy, Cellant puts himself in a position of a traveler through time, thus avoiding all territorial borders, but also chronological provisions among 'the past, the present and the future.' But, still there exists one chronological border, set out by the choice of the authors. Chosen are artists whose language expressions are connected to the times of the mid 60's until today, times which, according to Cellant, are compatible with the con-

temporary trend in the art. Those are authors connected by the analytical painting, pop art, minimalism, poor art, conceptual art, body art (meaning all those trends featured in the 60's and the 70's); then, artists whose isolated figures are immune to any type of classifying; then, the neoexpressionism of the 80's; and of course, the artists who connect their expression to the 90's, young artists out of whom the majority for the first time participate in this Biennale. Yet, all artists in the exhibition are presented by recent works created during the last two years or specially performed for the Biennale.

Indicative is the fact that for the lower time limit, are chosen the 60's, years of the appearance of the neo-avant-garde and its iconoclastic attack upon that which means institutionalizing of the art. And, because the whole dramaturgy of the exhibition is performed within the framework of a well-known institution with a tradition of one hundred years, and that even in a scenery of 'clean' art, outside of the space of any kind of outside (socio-political, social) pollutions (and even if they are present, they operate more like a scene), we cannot but put forward the question for the reasons of such an approach. Perhaps we are dealing with a cynical answer, sent to the optimism and the vision of the art for the possible escape from the institutions of art and their power, or we are dealing with a new romanticism? But, one thing is

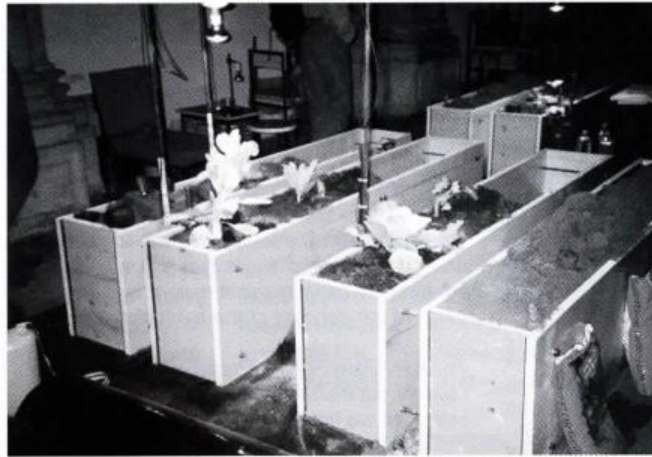


Ребека Хорн, Концерт на въздишки, 1997, инсталација; фото: 47. Биенале во Венеција, 1997
Rebecca Horn, Sigh Concert from a broken Landscape 1996, installation; photo: 47th Venice Biennale, 1997

certain and that could be read from the exhibition: art, at the very end, always finishes within the framework of the institutions, and returns always in the field of the esthetic.

Anyway, this year in Venice, one can more easily breathe. There are no grand themes, grand motions, grand ideas. Everything is under the sign of a moderate, unpretentious approach, under the sign of an elaborated and sophisticated arrangement and presenting of the art. The main point is 'maximal space and air', i.e. the idea of an architecture 'without walls' which will enable free communication and coexistence of the very different expression. An example of this is the installment of the Italian selection, made up of three authors: Enzo Cucchi, Maurizio Cattelan and Ettore Spalletti. We talk here of three different individualities, of three different poetics, united into one exhibition in which the differences are not pointed out, but rather correspond among themselves in an articulated level. An extremely balanced and sophisticated installment in which together coexist unusual objects and the ready-made of Catellan (taxidermic pigeons and the traces of their 'droppings', motorbikes, big wood constructions, a huge chandelier) with the clean minimal abstraction of Spalletti and the 'wild' expressionism of Cucchi.

The whole exhibition operates on this principle, set out in the Central Pavilion and in Corderie dell'Arsenale. In the Central Pavilion, there are works of artists whose experiments start in the 60's and the 70's. Works of Daniel Buren and Sol LeWitt are placed before the Pavilion, while inside, we find the works of Claes Oldenburg and his wife van Bruggen, of Mario Merz, Edward Ruscha, Brice Marden, John Baldessari, Richard Artschwager, Roy Lichtenstein, Tony Cragg, Rebecca Horn, Anselm Kieffer, Luciano Fabro, Gilberto Zorio, Annette Messager, Reiner Ruthenbeck, Richard Tuttle, Gino De Dominicis, Jan Dibbets, Michael Heizer, Panamarenko, Gerhard Richter,



Јоже Барши, "There are many answers to the question about why to grow the vegetables", инсталација, 1997; фото: С.А.
 Јоже Барши, "There are many answers to the question about why to grow the vegetables", installation, 1997; photo: S.A.

Jim Dine, Maria Nordman, Marina Abramovic. Here are also the works of the winners of the Golden Lion for life opus Emilio Vedova and Agnes Marten. In the Corderie dell'Arsenale, there are the works of Komar and Melamid, Francesco Clemente, Julian Schnabel, Jeff Koons, Robert Longo, Ann Hamilton, Haim Steinbach, Franz West, the Chapman brothers, Pipiloti Rist, Sam-Taylor Wood, Vanessa Beecroft, Tracey Moffatt, Marico Mori, Juan Munoz, Douglas Gordon, Ilya and Emilia Kabakov...

In the National Pavilions, in those of Giardini and those outside of Giardini, we meet many interesting authors and installations. The Austrian Pavilion offers one unusual concept of presentation that co-acts with the impossibility of presenting of the language complex of the Vienna Group whose activity is connected to the 50's. Two rooms filled with books, (an edition where the activity of the group is edited and documented on around 800 pages), books that the visitors could freely take



Рајчел Вајтрид, Без наслов (Коридор од смола), 1995, смола; фото: С.А.
 Rachel Whiteread, Untitled (Resin corridor), 1995, resin; photo: S.A.

with them. The English Pavilion, with the works of Rachel Whiteread - young artist whose works beam one unspeakable feeling of solitude and melancholy; the German Pavilion with the excellent photographs of Katharina Sieverding and the 'invisible' work of Gerhard Merz, called *Archipittura*, the Hungarian Pavilion with the subtle illuminations and installations of the three artists Roza El-Hasan, Judit Hersko and Eva Koves; the Spanish Pavilion with the works of Carmen Calvo and Joan Brossa (poet and artist, born in 1919, whose work is unknown until the 90's); Calvo with her poetically colored objects, Brossa with his magic and absurd world; the Portuguese Pavilion with the works of Sarmiento which take us into one world of deep silence and solitude; the Czech Pavilion with the installation of Ivan Kafka (arrows that 'float' in space which is hard to enter); the Belgian Pavilion with the unusual sculptures of Thierry De Cordier; the American Pavilion with the images of Robert Colescott; the Russian with the images of Maxim Kantor; the Georgian Pavilion with the installations of Gia Edzgeradze; the Polish Pavilion with the 'symbolic weapon' of Zofia Kulik; the French Pavilion with the irritating installment of Fabrice Hubert and his notion to transform the Pavilion into a place of speculative, creative and constantly changing activity; the Pavilion as a live and transforming body; the Taiwanese Pavilion with the interesting installment of works of five young artists; the Croatian Pavilion with poetically and wittily elaborated ambiance with audio and video installations of Dalibor Martinis; the Slovenian Pavilion with the experimental garden of Joze Barsi and his conviction that 'There are many answers to the question about why to grow the vegetables'...

And of course, the most significant event for us at this Biennale: the Macedonian Pavilion with the works of Aneta Svetieva and the concept of Dragan Bosnakoski 'Macedonia Before Giotto, Macedonia Today' (concept that connects the past and the present in a diachronic perspective, applying the procedure of staging of a 'monumental reference': the foundation of the church of St. Pantelemon of Nerezi - a 'work' by Bosnakoski - as post for the sculptures of Svetieva and one 'lonely' TV set whose screen shows pictures whereby the uninformed may get acquainted with the attractive features and the cultural heritage of Macedonia and with the work of Svetieva in her studio, and all these in the magnificent monumentality of the church San Giovanni Novo). We cannot but ask ourselves if the conviction of Joze Barsi would be valid for our Pavilion that in essence, everything is relative, that no single, separate answer to the question: 'Why does the vegetable grow?' is not the real one? Or, in this case, are we dealing with a 'banal' opinion for which the 'heights' of the opinion 'Macedonia Before Giotto, Macedonia Today' cannot be reached, regardless of its meaning? Still: 'There are many answers to the question why to grow the vegetables'...

Translated by:
 Darko Putilov

Лазо Плавеvски

МАКЕДОНИЈА НА 47-ТО БИЕНАЛЕ ВО ВЕНЕЦИЈА

Учеството, изборот, презентацијата и организацијата на националните павилјони на Биеналето во Венеција вообичаено се доближуваат како концепт во кој се одразуваат актуелните ликовни состојби во некоја земја и моќта тие да бидат презентирани и евентуално наметнати како релевантен уметнички чин, значаен и влијателен во определени просторни и временски координати. Некои земји тоа рутински го реализираат применувајќи ги сопствените (високи) стандарди на презентација, а паралелниот тек и близината на павилјоните придонесува евентуалните недоследности во некои од нив брзо да бидат воочени. Поради тоа, Биеналето во Венеција, во делот на националните павилјони, претставува стручен и организациски стандард под кој е непожелно да се биде, бидејќи споредбите се многу блиски, а конкуренцијата голема.

Овогодешното Биенале речиси да немаше неинтересен павилјон. Независно од нашите лични афинитети или компетенции кон определен автор или појава во најголем број од нив е доследно применет работниот модел: комесар, неговото согледување на релевантните актуелности во сопствената држава, евентуалното приспособување кон темата на Биеналето, избор на автор или тенденција и компетентна елаборација и реализација на замисленото.

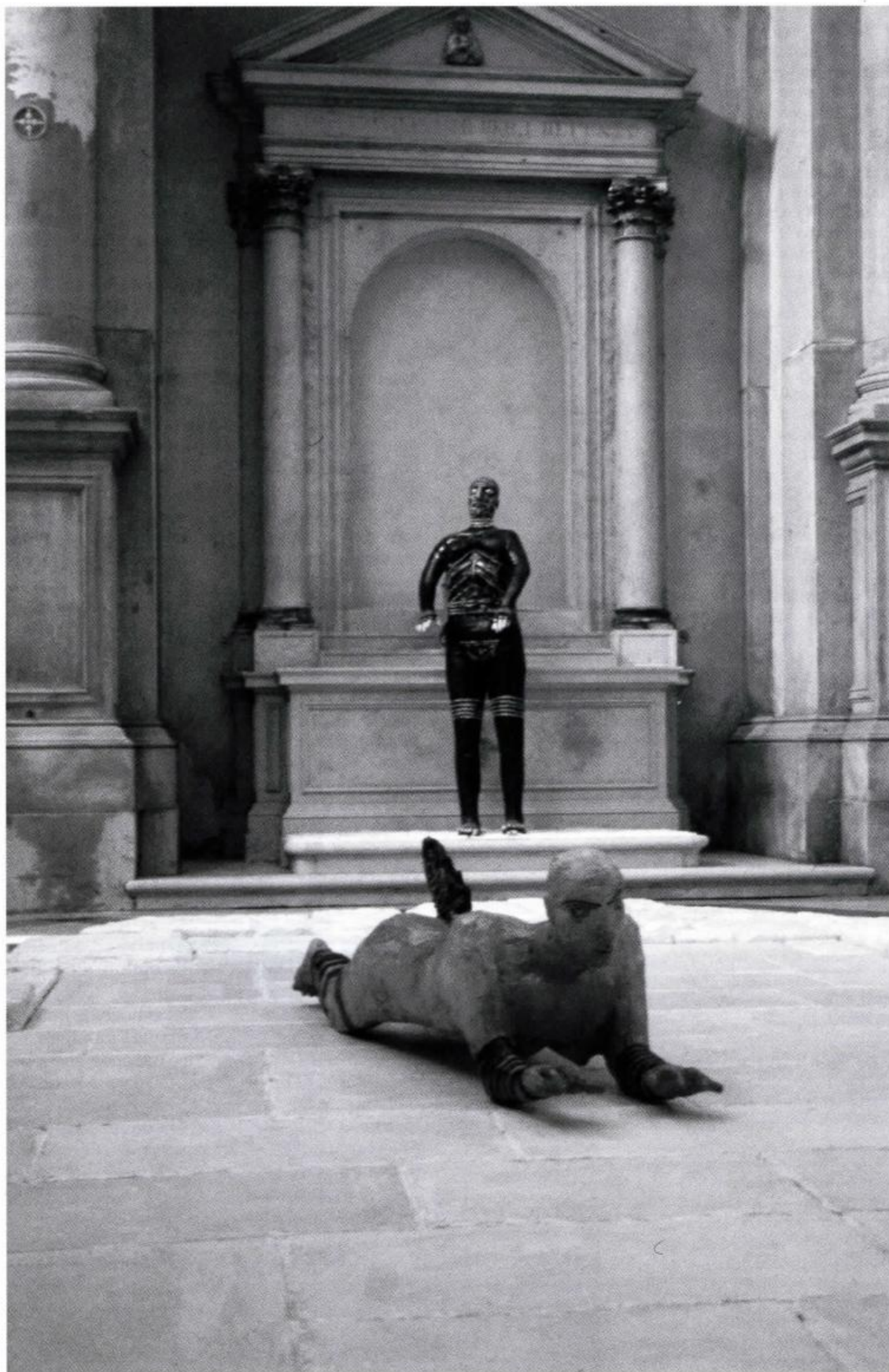
Ова се вообичаените принципи, но ги споменувам од причина што сметам дека во концепцијата на павилјонот на Република Македонија дел од нив не се применети или пак е нарушен нивниот редослед.

Најнапред некои општи податоци и описи.

Република Македонија на 47-то Биенале во Венеција учествува со скулптурите на Анета Светиева презентирани во амбиентот на црквата Сан Џовани Ново. Во каталогот за оваа изложба (издавач е Уметничката галерија од Скопје која е и организатор на нашата презентација) се објавени текстови за творештвото на Светиева од Драган Бошнаковски, Енцо Ди Мартино, Менка Карапашовска и Викторија Васева Димеска, како и репродукции на нејзините скулптури создавани во периодот 1981-1996. Овој, речиси ретроспективен, преглед на опусот на Светиева веројатно е во функција да им даде појасен контекст на нејзините најнови остварувања, но штета е што од изложените три групи скулптури е репродуцирана само една (од разбирливи причини наметнати од организацискиот тајминг). Во каталогот наидуваме на податоците за оваа изложба: комесар и автор на проектот (**Commissario ed autore del progetto/Commissioner and Project Conception**) Драган Бошнаковски, заменик комесар Енцо Ди Мартино, консултанти Викторија Васева Димеска и Менка Карапашовска, комуникации Вана Уршевиќ и координатор Паоло Де Грандис.

На почетокот на текстот го издвоив значењето на комесарот во изложбите од овој тип, но не ми е јасно што треба да значи она: "autore del progetto", односно во каква врска е тоа со функцијата на комесар. Оваа несоодветност ја нема во генералниот каталог на Биеналето (таму г-нот Бошнаковски е одбележан онака како што треба - како комесар), но забележаната неидентичност во податоците ја споменувам затоа што таа ќе има определена улога во изгледот и иконографската структура на нашиот павилјон.

Еве го неговиот краток опис: во наосот на црквата Сан Џовани Ново е поставена своевидна релјефна основа на црквата Св. Пантелејмон во с. Нерези врз која се поставени три групи на скулптури (материјалот е обоен картон) од циклусот на Анета Светиева *Убавицата и свертот - Eros и Thanatos 1* на источната, *Eros и Thanatos 2* на западната и *Близнаци* сместени на јужната и северната страна од основата. Во еден дел од црквата Сан Џовани Ново е поставен телевизор кој емитува краток видео приказ на културното богатство на Македонија за "...подобро разбирање на нејзините дела и земјата од каде што потекнува".



Анета Светиева, Од циклусот *Убавицата и зверот*: *Ерос и Thanatos I*, 1996;
Ерос и Thanatos II, 1997; *Близнаци*, 1997 (боен картон), изгледи од поставката во Chiesa di San Giovanni Novo, 47. биенале Венеција, 1997
Aneta Svetieva, From the cycle *Beauty and the Beast*: *Eros and Thanatos I*, 1996; *Eros and Thanatos II*, 1997; *Twins*, 1997 (colored papier mache),
installation views, Chiesa di San Giovanni Novo, 47 Venice Biennial, 1997
Photo courtesy: SCCA, Skopje, Macedonia

Скулптурите од циклусот *Убавицата и свертот* се наоѓаат во еден интересен дел од творештвото на Светиева. Таа во текот на осумдесетите години создава концизен пластичен израз настанат со таложението на нејзините формални искуства и истражувањата на архајските форми и симболи на човечкото изразување. Темелноста во двете сфери од нејзиниот интерес и можноста тие да се преклопат резултираше со дела кои поседуваа една напната статична експресивност паралелно идентична со ехото на периодите пред историјата и времето во кое беа создадени, време во кое експресионизмите беа во полн замав. Во почетокот на деведесеттите, во мали теракотни групации, се појави нов мотив именуван како *Убавицата и свертот* кој подоцна, во 1996, со негово сегментирање ќе биде сведен на опозицијата Eros и Thanatos.

Трите изложени групи претставуваат своевидно заокружување на циклусот започнат 1993. Нивната нема медитативност е комбинирана со, на моменти, жестоката лична драма во совладувањето на поставената дихтомија. Во овие скулптури љубовта и смртта се или во опозиција или во екстатична меѓусебна врска.

Мислам дека во овој момент треба да ја повториме целата позиција: во просторот на една венециска црква (нема никакви траги за отстранување или втишување на неговите формални или симболички особености, значи тој е дел од експозицијата) е сместена релјефна основа на православна црква од 12. век врз која се поставени скулптурите на Анета Светиева од циклусот *Убавицата и свертот*.

По формалните особености оваа експозиција е амбиент. Таа го артикулира целиот простор во кој се наоѓа посетителот, а артефактите што се поставени во него се во взаемна партиципација со опкружувањето градејќи ја вкупната формална и симболичка структура на делото. Оваа уметничка форма е особена по својата неповторливост. Некои други простори во кои би биле поставени истите дела би создале нови односи со поинакви значења.

Мојата претпоставка е дека желбата на комесарот на оваа изложба била да се нагласи втемеленоста на делото на Светиева во "...уметноста и историјата на ова тло". За таа цел е избрана формата амбиент која е автономна ликовна дисциплина многу присутна во актуелната практика. Неа во овој случај ја сочинуваат, уште еднаш ќе повториам - ентериерот на црквата Сан Џовани Ново, основата на црквата Св. Пантелејмон

и скулптурите на Анета Светиева, односно нивните меѓуодности и взаемните дејствија.

Кој е авторот на ова дело?

Дали е тоа Анета Светиева која е именувана во насловот на павилјонот (но наративноста на амбиентот не е својствен на нејзиниот израз); дали е тоа Драган Бошнаковски (но тој е комесар на изложбата и по логика на работите не и нејзин автор) или тие двајцата се можеби автори на овој амбиент насловен "Македонија пред Цото - Македонија денес" (но тоа требало да се забележи во главниот наслов на презентацијата, за жал со повторни компликации во однос на функцијата комесар).

Информацијата од каталогот дека се изложени спомнатите дела, а не дека станува збор за амбиент и податокот од инпресумот ("autore del progetto") упатуваат на можен заклучок дека во павилјонот на Р. Македонија се измешани некои компетенции. Функцијата на комесар на некоја изложба вообичаено се извршува преку изборот, неговата елаборација и концепцијата на поставката. Некои граници во овој дел од изложбата се пречекорени (претпоставувам без зла намера) и јас не би сакал до крај да ги расчленувам и составувам резултатите од ваквиот метод. Павилјонот нема проблеми само на ниво на авторство. Неговиот најголем проблем е што не може да се најде блиска врска на делото на Светиева со уметноста од 12. век. Таа употребува делови од архајските култури како елемент кој е податен за нејзиното творештво. Каква е врска помеѓу посигањето по изразните модели од периодот пред историјата и средновековната уметност во скулптурите на Светиева. Ова е теза чија неадекватност во амбиентот внесува несовладлив шум кој не дозволува никакви логички заокружувања. Таа сама по себе е илустративна-инструментализирана просторна адаптација на идеја која се наоѓа вон просторот на ликовната мисла.

Амбиентот има тенденција да биде расприкажано наративен, но нуди или неартикулирана мисла или непријатни асоцијации. Eros и Thanatos на основите на црква во страсен сексуален чин. Кога намерата би била провокација би можело во сето тоа да се најде некоја логика. Но јас не сум убеден во тоа, а евентуалните толкувања на значењата поврзани со страните на светот нема во ништо да ја поправат непријатната состојба.

Можевме и подобро.



Анета Светиева, Од циклусот *Убавицата и свертот*: *Eros и Thanatos I*, 1996; *Eros и Thanatos II*, 1997; *Близнаци*, 1997 (боен картон), изгледи од поставката во Chiesa di San Giovanni Novo, 47. биенале Венеција, 1997
Aneta Svetieva, From the cycle *Beauty and the Beast*: *Eros and Thanatos I*, 1996; *Eros and Thanatos II*, 1997; *Twins*, 1997 (colored papier mache), installation views, Chiesa di San Giovanni Novo, 47 Venice Biennial, 1997
Photo courtesy: SCCA, Skopje, Macedonia

PARTICIPATION
OF MACEDONIA
AT THE 47TH VENICE BIENNALE

ions make possible inconsistencies in some of them to be quickly noticed.

Therefore, the Venice Biennale, in the scope of national pavilions, presents a professional and organizational standard below which it is undesirable to be, because comparisons are very close, and competition is big. This year's Biennale almost did not have an uninteresting pavilion. Regardless of our personal affinities or competencies toward a particular author or appearance, most pavilions consistently apply this working model: a commissioner, his comprehension of the relevant current topics in his own state, the possible adapting to the theme of the Biennale, the choice of an author or a tendency and the complete elaboration and realization of the conceived.

These are the standard principles, but I mention

exhibition (published by the Art Gallery of Skopje that is also the organizer of our presentation) provides texts on the creation of Svetieva by Dragan Bosnakovski, Enzo Di Martino, Menka Karapasovska and Viktorija Vaseva Dimeska, as well as reproductions of her sculptures made during the 1981 - 1996 period. This, almost retrospective, review of the opus of Svetieva, most probably intends to provide a clearer context of her newest realizations, but it is pity that, out of the exhibited three groups of sculptures, only one is reproduced (due to understandable reasons, imposed by the organizational timing). In the catalogue, we find data on this exhibition: commissioner and author of the project (**Commissario ed autore del progetto / Commissioner and Project Conception**) Dragan Bosnakovski, deputy-commissioner Enzo Di Martino, consultants Viktorija Vaseva Dimeska and Menka Karapas-



Анета Светиева, Од циклусот Убавицата и свертот: *Ерос и Thanatos I*, 1996;

Ерос и Thanatos II, 1997; *Близнаци*, 1997 (боен картон), изгледи од поставката во Chiesa di San Giovanni Novo, 47. биенале Венеција, 1997

Aneta Svetieva, From the cycle *Beauty and the Beast: Eros and Thanatos I*, 1996; *Eros and Thanatos II*, 1997; *Twins*, 1997 (colored papier mache), installation views, Chiesa di San Giovanni Novo, 47 Venice Biennial, 1997 Photo courtesy: SCCA, Skopje, Macedonia

The participation, presentation and organization of the national pavilions at the Venice Biennale are usually approached as a concept which reflects the current artistic conditions in a country and the power to present and possibly impose them as relevant artistic act, significant and influential in defined space and time coordinates. Some countries routinely realize this, applying their own (high) standards of presentation, while the parallel course and the nearness of the pavil-

them because I think that, in the conception of the Pavilion of the Republic of Macedonia, some of them have not been applied, or that their order has been changed.

First of all, some general data and descriptions. At the 47th Venice Biennale, The Republic of Macedonia participates with the sculptures of Aneta Svetieva, presented in an ambiance of the church San Giovanni Novo. The catalogue of this

ovska, communications Vana Urosevik and coordinator Paolo De Grandis.

At the beginning of the text, I mentioned the meaning of the commissioner at exhibitions of this type, but it is not very clear to me the meaning of this: '**autore del progetto**', that is, how it relates to the function of the commissioner. This inconsistency cannot be found in the general catalogue of the

Biennale (there, Mr. Bosnakovski has been noted as it should be - as a commissioner), but I mention the noticed dissimilarity in the information because this will play specific role in the look and the iconography structure of our pavilion. Here is its short description: in the premises of the church San Giovanni Novo, there is installed a distinctive relief base of the church St. Pantelejmon of the village of Nerezi, upon which three groups of sculptures are installed (the material is a painted cardboard) from the cycle of Svetieva *'The Beauty and the Beast'* - *'Eros and Thanatos 1'* on the east side, *'Eros and Thanatos 2'* on the west side, and *'Twins'* placed on the south and north sides of the base. In one part of the church of San Giovanni Novo, a TV set is placed which shows a brief video presentation of the cultural heritage of Macedonia because of '...better understanding of her works and of the country she originates from.' The sculptures from the cycle *'The Beauty and the Beast'* are found in one interesting period of the creation of Svetieva. During the 80's, she creates a concise plastic expression, made up by the sedimentation of her formal experiences and researches of the archaic forms and symbols of human expression. The foundation in the two spheres of her interest and the possibility for their overlapping have resulted in works that have a tense static expressiveness, parallel identical with the echo of the periods before history and the time when they were created, the time when expressionisms were on the go. In the beginning of the 90's, a new motif appeared in small terra-cotta groupings, named *'The Beauty and the Beast'* that would be reduced to the opposing Eros and Thanatos later, in 1996, by its segmenting.

The three exhibited groups present a distinctive finishing of the cycle started in 1993. Their muteness is combined, at moments, with a fierce personal drama in overcoming the defined dichotomy. In these sculptures, love and death are either opposed or in an ecstatic mutual relationship.

I believe that we should repeat the overall position in this moment: in the premises of a Venetian church (there are no traces of previous removing or calming down its formal or symbolic features, meaning that the very premises are also a part of the exposition) a relief base of an Orthodox church of the 12th century is placed, upon which the sculptures of Aneta Svetieva from the cycle *'The Beauty and the Beast'* are put.

In its formal features, this exposition is an ambiance. It articulates the whole space in which the visitor is located, and the artifacts, that are placed inside it, are in mutual participation with the surrounding, thus constructing the overall formal and symbolic structure of the work. This artistic form is specific in its being one in a million. Some other premises, where the same objects of art would be installed, would create new relationships, with different connotations.

It is my assumption that the desire of the commissioner of this exhibition was to underline the establishment of the work of Svetieva in '...the art and the history of this soil'. To that end, a form of an ambiance has been chosen that is an autonomous artistic discipline, very much present in the current practice. In this case, it is made up - let me repeat again - of the interior of the church San Giovanni Novo, of the base of the church St. Pantelejmon, and of the sculptures of Aneta Svetieva,

that is, of their interrelationships and mutual activities.

Who is the author of this work?

Is it Aneta Svetieva who has been mentioned in the title of the pavilion (however, the narrativeness of the ambiance is not proper to her expression)? Is it Dragan Bosnakovski (but, he is the commissioner of the exhibition, and pursuant to the common sense, is not its author)? Or perhaps, the two of them are authors of this ambiance entitled as *'Macedonia Before Giotto, Macedonia Today'* (but, this should have been written in the main title of the presentation, unfortunately with renewed complications relative to the function of the commissioner)?

The catalogue information, that the aforementioned works are exhibited, and not that one speaks of an ambiance, and the information from the printed material (*'autore del progetto'*) direct us at a possible conclusion that some competencies have been mixed up in the pavilion of the Republic of Macedonia. The function of a commissioner of a certain exhibition usually is performed through the selection, its elaboration and the conception of the installment. Some boundaries in this area of the exhibition have been overstepped (I assume it was without malicious intent). I would not like to analyze until the very end and to put together the very results of one such method.

The pavilion has other problems besides in the area of authorship. Its greatest problem is that a close connection cannot be found of the work of Svetieva with the 12th century art. She uses parts of archaic cultures as an element that is added for her own creation. What is the connection between using the expressive models of the prehistoric period and the Middle - Ages art in the sculptures of Svetieva? This is a thesis whose inequality in the ambiance brings an insurmountable noise which does not allow any logical roundup. The exhibition itself is an illustrative - instrumentalized space adaptation of an idea which is located outside of the space of the artistic notion. The ambiance tends to be increasingly narrative, but it offers either a inarticulate thought or unpleasant associations. Eros and Thanatos on the bases of a church in a passionate sexual intercourse. If the intention were to provoke, one could find some logic in all this. However, I am not convinced in that and the possible interpretations of the meanings, associated with the sides of the world, would not correct in any way the unpleasant situation.

We could have done it better.

Translated by: Darko Putilov

Марика Бочварова

СТЈУАРД ДЕЈВИС

ВО ПЕГИ ГУГЕНХАЈМ, ВЕНЕЦИЈА, 1997

Седејќи во мошне удобните и елегантно дизајнирани столици во кафеаната на галеријата *Пеги Гугенхајм* погледот од поставените скулптури во дворот (на монументалната минималистичка скулптура на Роберт Морис на пример) постојано ми се навраќаше кон врамените плакати закачени на еден од нејзините надворешни ѕидови. Посебна провокација за мене претставуваа плакатите на кои беа репродуцирани делата на Стјуард Дејвис, кои ја следат изложбата. Но, не само тие туку и целиот накратко опишан амбиент потсетуваше на шеесетите, всушност тој претставува директен рефлекс на овие години. Во неколку изложбени простори се поставени најрелевантните дела на еден од дојаените на модерната во САД. Иако животот на Дејвис згаснува токму во оваа деценија (1884-1964), не случајно неговото сликарство (прикажано на мошне репрезентативен-ретроспективен начин) се надоврзува на најсвежата актуелна критичарска мисла - главно осврнување на уметноста на шесетите и седумдесетите. Токму таа го водеше и го одреди конципирањето на неколкуте најзначајни манифестации во Европа (Венециското биенале, Десеттата Документа во Касел и деценискиот пресек на случувањата во скулптурата во Минстер).

Појавата на овој автор меѓу двете војни може делумно да се протолкува како значаен локален настан, појава на многу талентиран млад уметник кој во своите дела инфилтрира влијанија од европската рана модерна. За овој период може да се констатира дека Дејвис поседувал извонредна моќ на рецепција и дека мошне успешно ги акумулирал и пренел овие искуства. Неговиот обид во 1927/28 (сликата *Апарат за кршење јајца*) го означува моментот на ослободување од илузионизмот, од трагите на природата и постепено приближување до апстрактното. Но, пристапот кон отсликувањето на градските ведути (особено на оние кои беа настанати после престојот во Париз 1928-29) како да го релативизираа односот помеѓу апстрактното и реалното. При тоа тој вешто ги користи искуствата на геометриската апстракција во организацијата на архитектонските објекти, како и невообичаениот интензитет и ритам на боите. Овие карактеристики се одбележени како значаен момент во неговото сликарство.

Дејвис за време на војната не ја прекинува својата активност, а при крајот на четириесетите започнува со усложнување на структурата на своите платна. Тие добиваат асоцијативни конотации и постепено во нив дискретно внесува и зборови (Garage, Seine, Mellow). Нивното симболичко значење во самиот почеток на педесетите ќе го има доминантното место на сликата и ќе стане релевантен сегмент кој ќе ја освои целата површина на платното. Дијагоналните прекршувања на зборот го обезбеди визуелното доживување на конкретното дело, со што Дејвис можеби несвесно се доближи до последната "декоративна" фаза на Анри Матис.

Кон средината на педесетите негова заложба беше да изврши деконструкција на сопствената калиграфија, при што битно беше да се опстои на некои начела на кубизмот. Нив ќе ги примени и при организацијата на последните остварувања, зголемувајќи го детаљот (буквите) со намера да се задоволи апстрактната формула со симболичко значење во просторот на сликата. Токму оваа фрагментарност беше во улога на потенцирање на реалноста, а појавата на поп-артот само ја пренасочи детерминираноста на неговите последни дела. Така, земајќи ги во предвид и дел од паранешните остварувања, Стјуард Дејвис слободно може да се смета како предвесник на поп-артот во Америка, којшто не случајно е повторно актуализиран во контекстот на постмодернистичката теорија и практика на крајот на овој век.



Стјуард Дејвис (Stuart Davis)
Switchsky's Syntax, 1961/64
соп. жената на уметникот, пр. artist's wife

Марика Бочварова

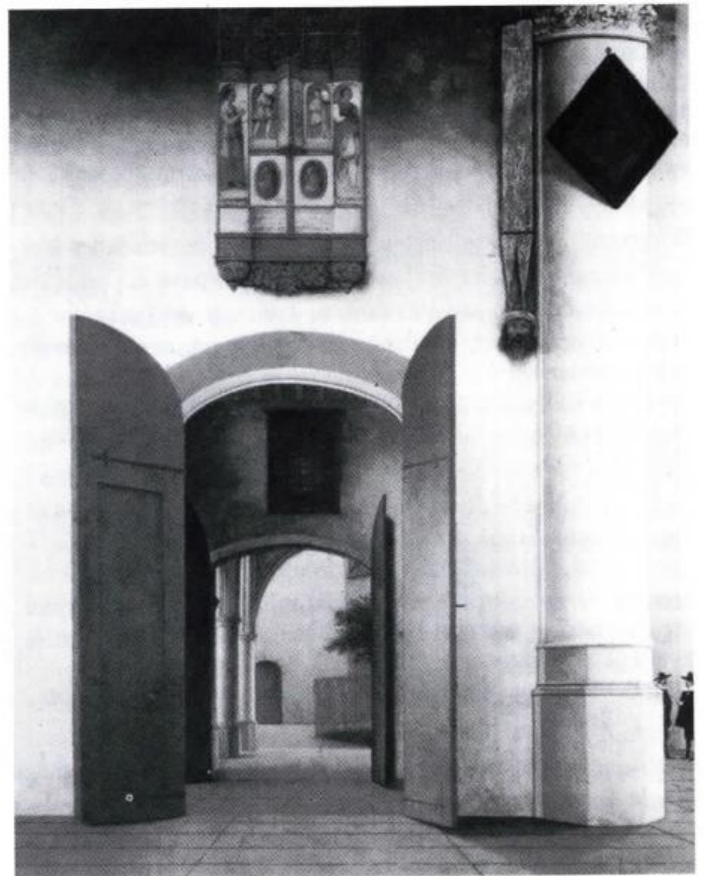
"ФЛАМАНСКО И ХОЛАНДСКО СЛИКАРСТВО" -
ПАЛАЦО ГРАСИ

Која е намерата да се организира една мамутска изложба во која ќе се прикажат верзиите на движењата во модерната, делумно и на постмодерната, односно уметноста на целиот дваесетти век, при што најбитното е да се потенцира нејзината детерминираност од локалниот идиом? Уште повеќе провоцира ставот изнесен во еден од публикуваните текстови - дека интернационалните стилови се потпираат на идентични основи, но всушност се прилагодуваат и модифицираат во различни национални контексти. Можеби донекаде има свои оправдувања, но при крајот на векот и на милениумот делува мошне анахроно, можеби и неприфатливо, посебно кога е понудено од еден од најразвиените региони во Европа. А, истовремено контрадикторно звучи фактот дека се прави обид за обединување на идентитетите на две нации со нагласка дека причинот на подготвувањето политичките не ги притиснале културните ентитети. Затоа и изложбата треба да ја има формата на дијалози и на взаемни проникнувања на делата од Холандија и од Белгија со цел да се прикаже како тече развојот на модерните правци во две Мали Земји (а со големи уметници). Преку овој дијалог се остварува и идејата за откривање на интернационалните дискурси на полето на уметноста во овие земји, иако постојат одредени разлики.

Насловот е премногу привлечен и бомбастичен - **Фламанско и холандско сликарство**, бидејќи веднаш асоцира на златното доба на 15, 16 и 17 век, па затоа збунуваат поднасловите: *1. Уметноста на дваесетиот век и 2. Од Ван Гог, Енсор, Магрит, Мондриан до современите уметници*. Но контактот со делата веќе го релаксираат посетителот. Очигледно е дека комесарите имале разработен концепт што е реализиран во 24 соби и на терасите, па изложбата плени со квалитетот на презентираниите експонати (најмногу слики, графики, скулптури и керамика).

Комесарите исто така имале во предвид да го задоволат и домаќинот на изложбата. Така нејзиниот почеток е во знакот на врските со италијанската ренесанса и маниризмот, но преку реалистичкиот портретот на Јан ван Скорел од 1531 сепак е направена одредена дистинкција од нејзиниот реализам на егегантната убавина. После оваа соба преку делата на симболистите, на Ван Гог и на Енсор веднаш се прфрлаат на почетоките на модерната. После овие двајца најприсутни се делата на Магрит и на Мондријан. Текот на изложбата е следниов: од експресионизмот до надреализмот, појавата на Де Стијл, на Кобра, потоа апстрактните движења, поп-артот и минимализмот до уметноста на осумдесеттите и деведесеттите (скулптурата на Јан Фабре, делото на Панамаренко, на Јан Дибетс итн.). Посебно интересен е начинот на прикажувањето со мото да се пронајдат различните вокации и паралели земени во контекст на холанско-фламанската блиска или подалечна традиција. Сликата на Јан Бројгел, на пример, служи како споредба со експресионизмот на Констант Пермеке, Кис ван Донген, на Густав Де Смет итн. во смисла на укажување на нагласената типична наративност. Корените на визиите на Мондријан се пронајдени во пејзажите на Јакоб ван Ројсдал. Необичниот начин на опсервација низ вратите на сликата на Питер Санредам (1661) е многу блиска на онаа на Јан Дибетс од 1996. која низ едноставниот круг (прозорец) креира концентрирана глетка на плоштадот во Амстердам.

Јан Дибетс (Jan Dibbets)
СВБ, Амстердам, 1996
SVB, Amsterdam
Courtesy Gal. Lelong, Paris



Питер Санредам (Pieter Saenredam)
Ентериер на црквата Св. Лоренс, Алкмар, 1661
Interior of St. Laurence, Alkmaar

ОРДАН ПЕТЛЕВСКИ

ORDAN PETLEVSKI

(1930 - 1997)

Загубата на Ордан Петлевски, автор чие творештво остави длабока трага во ликовната уметност не само на балканските простори туку и пошироко, не навраќа во времето на педесеттите и шеесеттите години кога од европската критика беше споредуван со Волс, Тапиес, Каногар и други автори чии ликовни сензибилитети внесоа нов израз во ликовната уметност во Европа по Втората светска војна. Овие констатации на европската критика потврдуваат дека се работи за автор за кого прашањето за "национална" припадност е беспредметно што е случај со бројни големи автори од светот на ликовната уметност (Ван Гог, Кандински, Шагал, Пикасо, Зао Ву Ки...) кои творат надвор од земјата на раѓањето, но во својот ликовен свет ја откриваат својата татковина.

Заминувањето од Македонија, а со тоа и промената на културното милје на самиот почеток од неговите ликовни истражувања, за што основна причина е запишувањето на Академијата за применета уметност во Загреб (1950) и дипломирањето на истата (1954), позитивно ќе се одразат во неговиот натамошен развој. Секавањата за Мраморани и Прилеп, места на неговото детство и младост, по зборовите на Петлевски, се врзани за љубовта кон песната. "Народ кој немал познати историчари, со песна и со преданија го одржувал митот и секавањето за своето постоење низ вековите. Таа колективна песна нè одржала, таа ги пренесувала спомените за војните и востанијата, за обидот да се опстане на оваа почва, што секогаш била на удар на посланите. Низ преданијата и низ песните ние постоиме. Но, она што го формира творецот не е само минатото, врз него влијаат многубројни впечатоци врзани за сегашноста, за комуникацијата со други луѓе, нови културни средини..." (О.Петлевски).

Спомените за минатото и годините поминати во Париз и Загреб се клучни во формирањето на неговиот ликовен ракопис кој се наметнува со својата оригиналност во пластичниот израз кој има, пред сè, универзално, наднационално и надвременско значење.

Во неговото творештво не можат да се следат развојни фази кои строго и доследно ги подржуваат надворешните (европски) диктати или влијанија, што било забележано и од странските критичари кои уште 1959 г., доделувајќи му награда за сликарство на Првото биенале на млади во Париз, во него откриле автор со оригинален ликовен сензибилитет, со нагласена духовна и естетска посебност (самосвојност).

Во почетните дела (до 1958 година) преку мртвите природи, женските фигури, македонските села, пејзажите, се следи нагонското свртување кон минатото, кон историјата, а во поглед на стилот следиме барања за изнаоѓање на свој јазик преку стилизирана фигурација до кубистички третман на асоцијативните предели.

Зборовите на Жорж Будај "Од каде Петлевски ја извлекува таа своја моќ, таа дарба својствена само на волшебниците да оживуваат она што е мртво" го навестува вистинското морфолошко и стилско јадро на Петлевски, чие "барање" од 1958 годи-

на се карактеризира со прифаќање на енформелот но условно, бидејќи формите кои кај него се повторуваат јасно се дефинирани и структурирани. Сликаството на Петлевски и на авторите формирани во Мајсторската работилница на Крсто Хегедушиќ, а од 1957 година собрани во групата "Март" (Ш.Периќ, О.Петлевски, Б.Баретиќ, Ф.Кулмер, И.Калина, Б.Доган) го вклучува во расправа аргументот за надминување на онаа строга гранична поделба според која на енформелот му припаѓаат "оние форми на апстракција каде што недостасува не само некаква волја и обид за фигурација, туку и секаква знаковна и семантичка волја" (Дорфлес). Тоа се позициите на радикалниот енформел, за кој е карактеристично не-иконично, не-метафорично, нагласено конкретно присуство на дела (слики) создадени со употреба на нови, не-сликарски (пиктурални) материјали и во кои се оди кон свесно редуцирање на т.н. пластични квалитети.

Групата "Март" не настапила со одредена програма, но ги прифатила актуелните технички постапки, во конкретниов случај постапките на енформелот, ташизмот, сликарство со материја и гестот, но притоа го задржува позитивниот однос кон пластичната организација на сликата. Овие размислувања на членовите на групата "Март" во потполност одговараат на интимната и медитативна природа на Петлевски.

Европската метафора на постенформелното сликарство не се ограничува само на хиперболи на органскиот и историскиот живот. "Кај Петлевски се раѓаат сè повеќе допири со минатото, со далечното постоење, сосема заборавено преку натписи и записи, идоли и епитафи. Со тоа ја напаѓа нашата амнезија, заборав..." (Грго Гамулин).

Но тоа што е суштинско за неговиот творечки израз, што му дава уметничка посебност, е неговиот длабок интерес за процесот на раѓање и распаѓање на органската и неорганската материја, за драмата на минливото постоење на живиот свет. Тој интерес го предава сликајќи форми од органско-биолошко потекло, праоблици, билки, плодови, оплодувања, цутење, индицирано и со самите наслови (*Оплодување, Зачеток, Цутење, Обновување, Разорено ткиво, Морбидни облици...*) сместени во флуиден простор што во нас буди надреални размислувања. Симболичната основа на сликата условува неговото дело често да се врзува и за надреализмот. Сликањето на новото создавање, раѓање и на органската деструкција со почитување на автономијата на природните облици, го прави педантно, без брзина во работата, без примена на нови материјали, со користење на широк регистер на темни тонови, тонови на земја и пепел со акценти на златно жолта, алово црвена, зелена боја. Таа техничка педантност во работата особено доаѓа до израз во изработката на цртежот и графиката на кои континуирано се посветува од самиот творечки почеток.

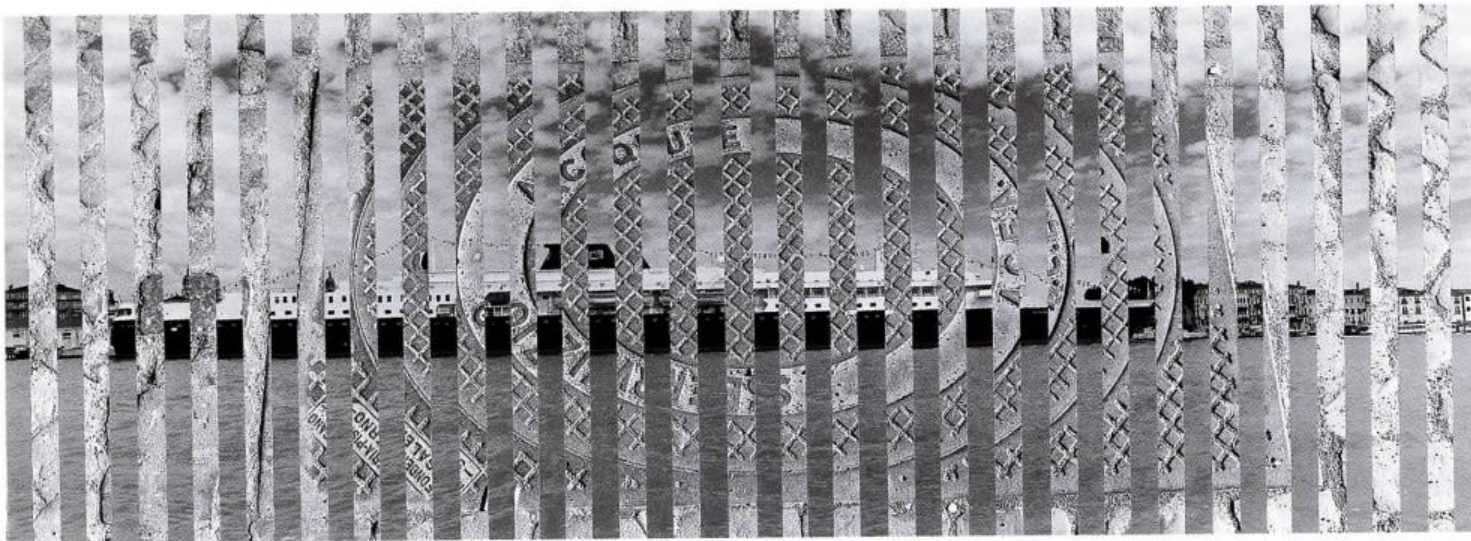
Цртежите претставуваат "друго сликарство" на Петлевски. Тој се посветува на цртежот со иста сила за што зборува и големиот цртачки опус во кој до израз доаѓа способноста на Петлевски за брзо дефинирање на ненадејните блесоци на фантазијата, предадено со тенки намази на тушевите во боја, кои во ниеден момент не добиваат декоративна насока. Кохерентните цртежи и сликите живеат во органско единство што се следи и во графичкото творештво. Верен на класичните и мањелни техники (дрворез и линорез) останува доследен во минуциозната чистота во изведбата.

Ликовната универзална естетика на Петлевски ќе изврши особено влијание врз голем број македонски уметници кои инспирирани од македонскиот предел создаваат дела работени во духот на енформелот (А. Јанкуловски, Р. Калчевски, А. Ристевски).



Ордан Петлевски/Ordan Petkovski
Праоблици, 1961, масло на платно, 135x95
Primary Forms, 1961, oil on canvas, 135x95
сопственост: Музеј на современата уметност, Скопје

Четири елементи - Вода / Four Elements - Water, фотографија-колаж, photo-collage, 1996/97



Небојша Вилиќ

ЗАМЕНИ

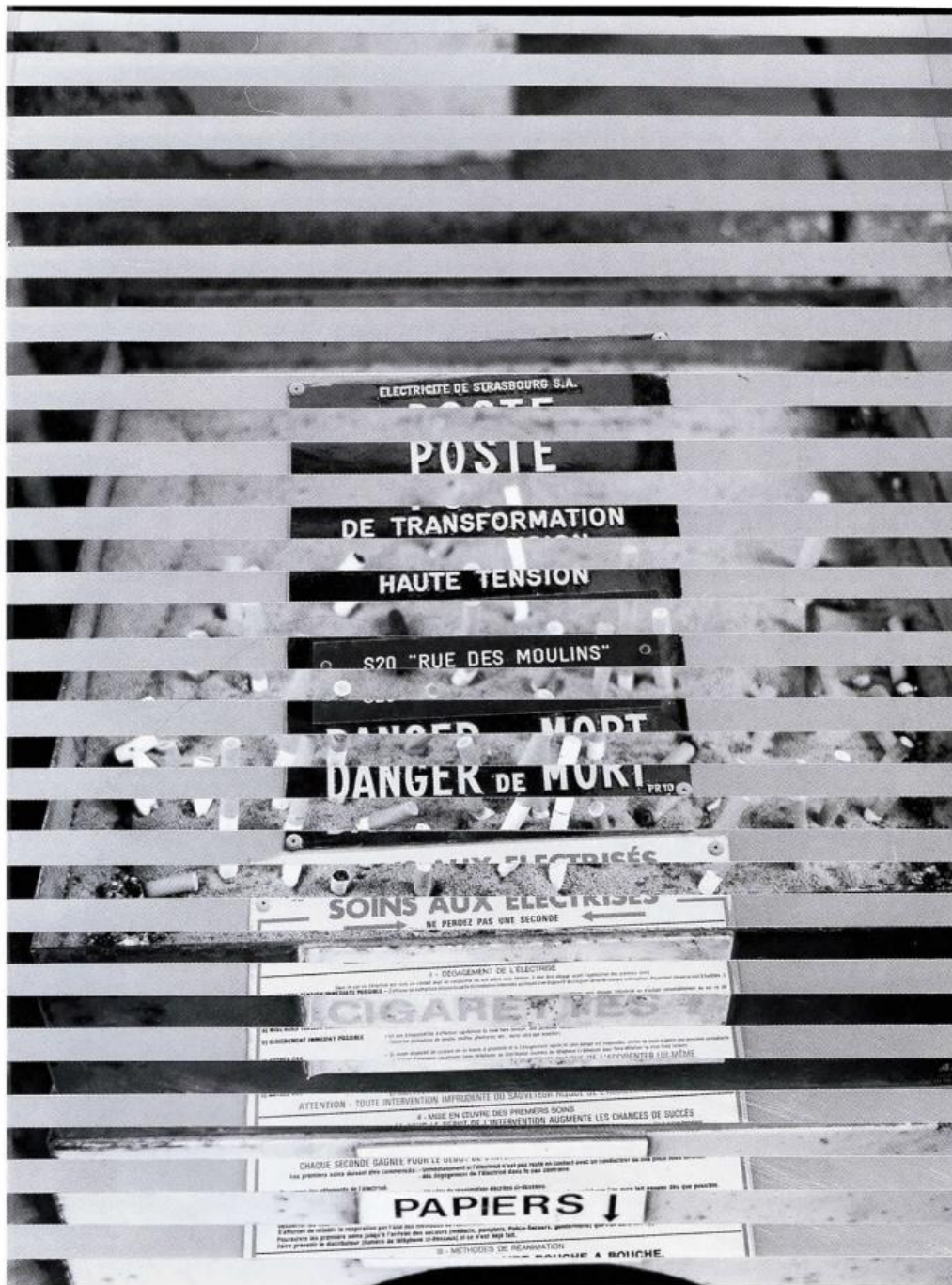
(Елизабета Аврамовска: проект Четири елементи)

Проектот *Фото-есеј 4 елементи* поседува во својата основна диспозиција една структура која опстојува на рамништето на заменувања и замени. Поаѓајќи од четирите елемента: вода, земја, воздух и оган, точките на овие замени следат три фази:

Прво заменување - метафраза. Во ова заменување доаѓа до едноставно и описно, односно непосредно поврзување на дадениот елемент со неговото визуелно претставување. При тоа замената се однесува на *изборот на мотивите* кои го содржат, во било која смисла, *поимот* на претставуваниот елемент. Елементот *вода* е одреден со избор на следните мотиви: банкнота, улична шахта и ведута од Венеција (со брод во предниот план); елементот *земја* е одреден со изборот на: пејзаж, друмски граничен премин и макета на дел од град; елементот *воздух* е одреден со: автобусен прозорец, дел од стаклена фасада на објект во која се одразува наоблачено небо и на-јлонска кеса; елементот *оган* е одреден со: отпушоци, знак за предупредување за смртна опасност од висок напон и свеќи од црква. Недвосмислено, авторката упатува на еден слободен избор на мотиви кои овие заменливи претстави на поимите ги прави неочекувано, на моменти и нелогично поврзливи со поимот.

Со тоа доаѓа до заменувања на рамништето на поимното а на сметка на мотивското, и при тоа метафразата се дефинира како замена на описното.

Второ заменување - метафора. Заменувањата кои следат во своето основно настојување се оние кои се носечки во целиот овој проект. Тука се сосредоточуваат *замените на значењата* кои претходните појавности на поимното ги поставуваат на концептно рамниште. Елементот *вода* е заменет со метафората воден печат - гаранција, водоводна инсталација - инфра-

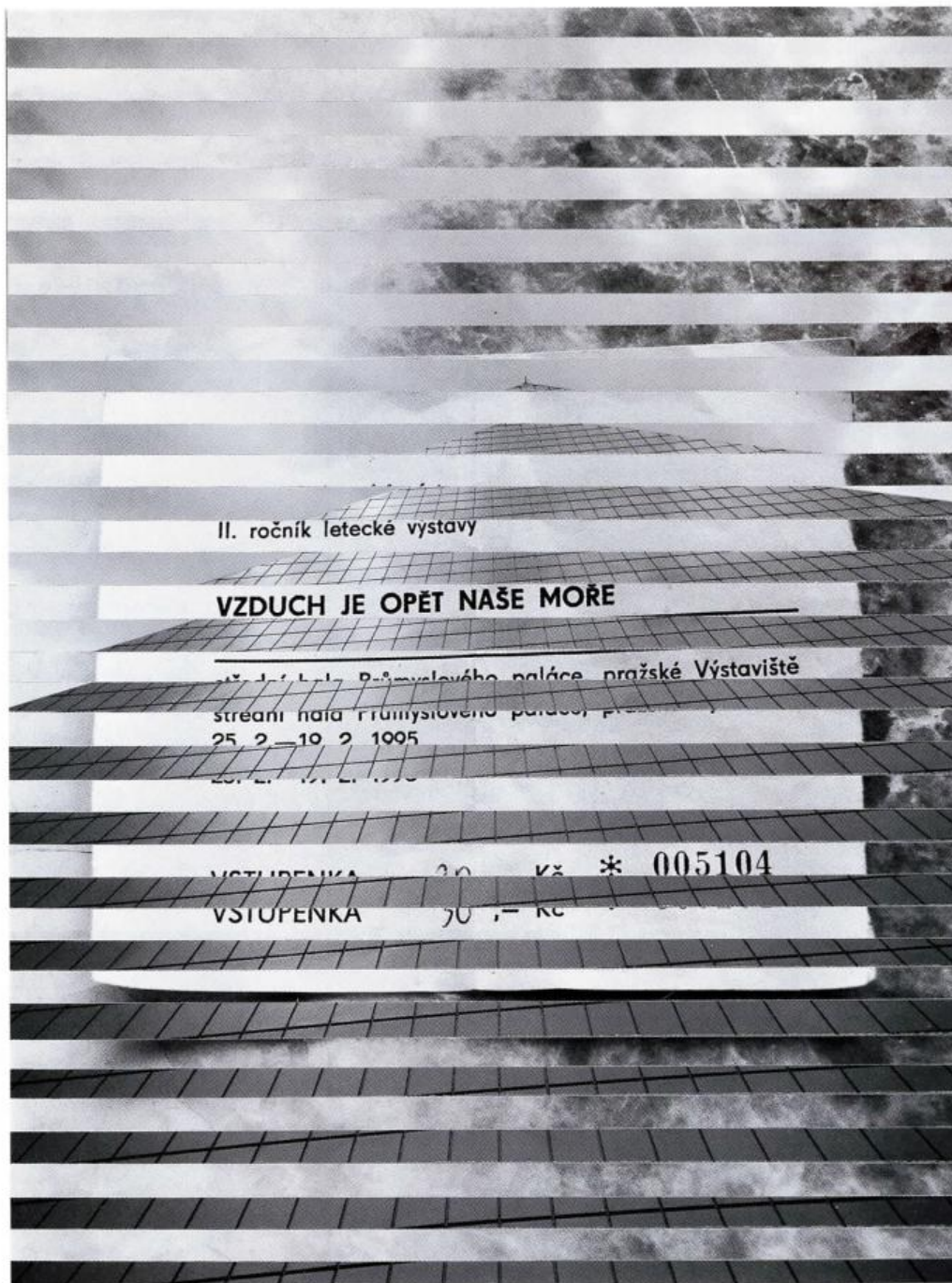


Четири елемента - Орган / Four Elements - Fire, фотографија-колаж, photo-collage, 1996/97

структура и канал со вода - комуникација; елементот *земја* е заменет со метафората ораница - физички аспект, држава - политички аспект и проект - идеолошки аспект; елементот *воздух* е заменет со метафората транспарентност, непрогледност и зафатеност/зафатнина (сите три се однесуваат на аспектот на мобилноста), додека елементот *оган* е заменет со метафората порок, смрт и избавување (катарзичен аспект). Замената на ова рамниште упатува на конструктивниот принцип на проектот преку кој се поставуваат ставовите на авторката за концептната транспозиција на четирите елементи во наративни искази од различно потекло коишто само го допираат општото поимно, не навлегувајќи во посебното значенско.

Со тоа доаѓа до заменувања на рамништето на поимното а на сметка на значенското, и при тоа метафората се дефинира како замена на мотивското.

Трето заменување - метастаза. Метастазичното заменување се однесува на меѓусебното внатрешно заменување на мотивските и значенските појавности на четирите елементи. Тука доаѓа до организирано преплетување на метафразите и метафорите при што сите конструктивни принципи кои ја градат структурата на *Фото-есејот 4 елемента* на авторката доаѓаат во позиција на самопоништување сметајќи на новосоздадената конструкција. Така, елементот *вода* метастазира во дискурс за регулирањето, елементот *земја* метастазира во дискурс за владеењето, елементот *воздух* метастазира во дискурс за управувањето и елементот *оган* метастазира во дискурс за уредувањето. Со тоа заменувањата ги напуштаат првичните локации (наративните искази) и се распростираат на други подрачја и поими (семантички искази) коишто го напуштаат општото поимно и навлегуваат во посебното значенско. Таквите зафаќања го дефинираат и му даваат смисла на принципот



Четири елемента -
Воздух / Four
Elements - Air,
фотографија-колаж,
photo-collage, 1996/97

на заменувањето, избран во овој проект како постапка за концептно обликување.

Со тоа доаѓа до заменувања на рамништето на поимното а на сметка на мотивското и значенското, и при тоа метастазата се дефинира како замена на поимното.

Истражувањето коешто Аврамовска го прави преку овој проект секако дека реферира на античните искуства и сознанија за уредувањето на светот. Меѓутоа, четирите елементи кои се појдовни, низ процесот на повеќекратните *заменувања*, во својата конечност стануваат деконструирани целини; тие ја добиваат како резултат на деконструираниите процеси во кои се јавуваат и тие самите; тие се разликуваат од очекуваното

бидејќи процесите на замени се секаде наоколу и токму таквите процеси на замена ја дефинираат сегашноста. Имајќи го ова предвид, Аврамовска ги поставува елементите во низа на перманентни заменувања и измени несакајќи при тоа да се определи за конечна опција. Постапката употребена за обликувањето на овој концепт, манифестирана преку делењето, монтирањето, колажирањето или пак разбивањето на појдовните фотографски предлошки - основни елементи на триптихалната структура, заедно со алтернираното редување на сегментите истотака ја доведуваат севкупната визуелна структура на делото во рамките на фрагментарното. За такво видување за устројствата и уредувањата на денешницата говорат и четирите триптиха на Елизабета Аврамовска.

edly, the artist refers to a free choice of motifs that make these substitutive presentations of the notions unexpectedly, sometimes even illogically related to the concept.

At this step occurs the substitution on the level of the notional, to the disadvantage of the motif, while the metaphor is defined as the substitute for the descriptive.

Second substitution - metaphor. The substitutes that follow are the ones that, by their fundamental intentions, appear to be the carriers of this project. This is the focus point of the *substitutions of meanings* that set the previous occurrences of the notional at the level of conceptual. The element *water* is substituted by the metaphor water-mark - warranty, water pipes - infrastructure and water channel - communication; the element *earth* is substituted by the metaphor plowed field - physical aspect, state - political aspect and project - ideological aspect; the element *air* is substituted by the metaphor transparency, immensity and occupancy/volume (all the three of them refer to the aspect of the mobility), while the element *fire*

the regulating, the element *earth* metastates into the discourse of the ruling, the element *air* metastates into the discourse of governing and the element *fire* metastates into the discourse of establishment. That is how the substitutions leave the original locations (the narrative expressions) and spread into other fields and notions (semantic expressions) that abandon the generally notional and enter the particularly meaningful. Such approaches define and give sense to the principle of substitution, chosen in this project as a procedure for conceptual forming.

At this step occurs the substitution on the level of the notional at the disadvantage of the motif and the meaning, while the metastasis is defined as the substitute for the notional.

The research that Avramovska makes in this project refers to the antique experiences and knowledge of the establishing of the world. However, the four elements that appear to be introductory, through the process of varied *substitutions* finally become deconstructed entities; they acquire it as a result of the deconstructed processes where

Nebojsa Vilic

SUBSTITUTES

(Elizabeta Avramovska: project Four Elements)



Четири елемента - Земља/ Four Elements - Earth, фотографија-колаж, photo-collage1996/97

The project *Photo-Essay 4 Elements* holds, as an elementary disposition, a structure that occupies the level of exchanges and substitutes. Starting from the four elements: water, earth, air and fire, the steps of these substitutions are carried out through three phases:

First substitution - metaphor. This substitution comprises a simple and descriptive, i. e. immediate association of the determined element to its visual presentation. In that process the substitution refers to the *choice of the motifs* that include, in every sense, the *notion* of the presented element. The element *water* is defined through the choice of the following motifs: bank note, street manhole and a scenery of Venice (with a boat in the front range); the element *earth* is defined through the choice of: a landscape, a highway boarder crossing and a model of part of a town; the element *air* is defined through: ticket, a part of a glass facade of an object reflecting a cloudy sky and a nylon bag; the element *fire* is defined through: cigarette butts, a warning sign of deadly danger of high voltage and candles in a church. Undoubt-

is substituted by the metaphor vice, death and salvation (catharsic aspect). The substitution on this level leads to the constructive principle of the project through which the artist sets her attitudes towards the conceptual transposition of the four elements with narrative expressions of various origin that only touch the generally notional, not enriching the particular meaningful.

At this step occurs the substitution on the level of the notional, to the disadvantage of the meaningful, while the metaphor is defined as the substitute for the motif.

Third substitution - metastasis. The metastatic substitution refers to the mutual inner substitution of the motif and the meaningful occurrences of the four elements. This is the point where the organized intertwining of the metaphrases and the metaphors occur, while all the constructive principles that hold the structure of the *Photo Essay 4 Elements* reach the position of self-annulment, counting on the newly created construction. Thus, the element *water* metastates into a discourse of

they also appear; they differ from the expected because the processes of substitution are all around and such processes of substitution define the presence. Taking this into consideration Avramovska sets the elements into a line of permanent substitutions and changes, not willing to determine a final option. The procedure applied in shaping of this concept, manifested through dividing, editing, combining or destructing the primary photographic presumptions - the basic elements of the triptych structure, together with the altered ordering of the segments, are also positioning the entire visual structure of this work of art into the frames of the fragmented. These are the experiences of the establishments and the orderings of the presence that speak from the four triptychs of Elizabeta Avramovska.

Translated by:
Maja Hadjimitrova - Ivanova

Одредувањата на начелата на последниот проект на Јован Шумковски насловен *Над површината* главно се содржани во краткиот текст на самиот автор објавен во каталогот во чие дизајнирање учествуваше и тој. Основната идеја за всушност во себе ја "крие" паралелноста со надворешниот свет "ехото" кое треба да претставува огледало на тие појави, односно "Стаклестата површина огледува предмети и случувања од околината" (Шумковски). Овој пат се реши за реализација на една монументална и посложена "инсталација" која зафати една цела подземна изложбена просторија на Музејот којашто беше целосно затемнета, а подот беше прекриен со црн најлон и покриен со вода (2 см). Во неа беа "поставени" осумнаесет плочи од полиестерска смола со дијаметар од 38 см. Тоа се округли површини што ја одразуваат "реалноста", но истовремено се доживуваат како просторни единки, како елементи кои ја градат "композицијата" на амбиентот. Нивниот мемоарски запис треба да се активира со помош на насочената светлина, поточно преку нејзиното прекршување. Овие новини во неговата работа ги навестува на изложбата *Image box, 1994/95* кога телевизиските екрани беа "прекриени" со просирни насликани плочи, додека идејата за "ехо" потполно е реализирана на квадратните плочи на изложбата *9 1/2 - Нова македонска уметност, 1995*.

Сега егзистенцијалниот момент не е задоволен преку енформелните сликарски решенија на структурата на површината на неговите слики-објекти од осумдесеттите, туку преку мазна површина којашто рефлектира, одразува одредени состојби. Водата помага во рефлексииите, а нејзината мирна површина на места е вознемирена од капките кои создаваат од време на време концентрични кругови.

Делото-амбиент може да се гледа од неколку места, но за да се влезе и да се биде во неговото опкружување, но и за да се доживее наративноста на плочите, беше направена скела која дозволува приод кон поголемиот број од нив. Дистанцата сепак не беше доволна да се согледаат сите детали, а тоа беше и намера на авторот - што поголема концентарција при разгледувањето. Максималната темнина беше потребна не само од аспект да се задоволи естетското, туку да се предизвика напнатост и мистичност на новосозданиот амбиент.

Предметот на неговите истражувања се насетува - тоа е реалниот надворешен свет преку примена на одредена шема на визуелното препознавање. Но затоа елементите што ја формираат целината во основа ја имаат уметноста и просторот. Со почитувањето на овие принципи Шумковски во деведесетите ја потврдува онаа сложеност и преплетеност на односите на модернизмот и постмодернизмот, кој во последно време го произведе терминот "Нова модерна".

После неколу месеци во Галеријата ИФА во Берлин тој на заедничката изложба *Паралели - уметност од Македонија* повторно го инсталира ова дело. Идејата останува иста, но просторот е различен, тежиштата се поинакви, постои ново опкружување и нов начин на негово доживување. Сидовите на огромната просторија во МГС беа намерно затемнети со тежиште на водата и нејзиното делување врз рецепиентот, додека во вториот случај и просторот и водената површина се со помали димензии (најверојатно со намера да се намали влијанието на нејзината елементарност). Нивото на водата е околу 4-5 см и во неа се потопени единаесет плочи. Белите сидови на правоаголната просторија, која има само еден приод до делото овозможуваат една фасципатна игра со одразите (рефлексија и инфлексија), која подолго време го окупира авторот, при што сега се постигна и се доби нов момент: одраз на одраз. Од наведените карактеристики станува јасна дистикцијата помеѓу овие два проекта - првиот е повеќе амбиент, а вториот инсталација.

Марика Бочварова



Јован Шумковски / Jovan Sumkovski
Над површината 1, 1997 / Above the Surface 1, Музеј на град Скопје

БЛАГОЈА МАНЕВСКИ
БЛАГОЈА МАНЕВСКИ

"ТЕРИТОРИЈА"

Музеј на град Скопје, март, 1997

После серијата на црни слики Благоја Маневски со еден монументален зафат го подигна *"Пантеонот"* (1994). Тоа е негова прва инсталација. Во 1995. на својата самостојна изложба во Уметничката галерија во Скопје покрај објекти и фотографии тој ја изложи и инсталацијата *"Попаноат"* од 1994. Третата инсталација *"Тоотака"* датира од 1995. ("9 1/2: Нова македонска уметност", Музејот на современата уметност, Скопје, 1995/96.) *"Територија"* е неговата четврта инсталација.

"Територијата" на Благоја Маневски е простор изграден во друг простор; тоа е градба што ја поништува функцијата на постоечката градба; тоа е територија која што "насилно" навлегува во друга територија, одземајќи ѝ ја стабилноста и неприкосновеноста на нејзините чисти и јасни, авторитативни граници. За изградбата на *"Територијата"* се употребени повеќе тони огревен материјал (56 кубни метри дрво и околу 11 тони јаглен) и е вложена огромна енергија. Една ваква градба по сите свои карактеристики (по тежината и стабилноста на изграденото, масивноста и цврстината на конструкцијата, монументалното лоцирање во просторот) во себе ја содржи претензијата за трајност. Но, овде уште во самата концепција оваа претензија е укината: Територијата е изградена за да трае одреден период (15 дена) и потоа да биде "разрушена", разградена, отстранета. Овој чин на градење и рушење во својата имагинативна димензија не е ништо друго туку чин на отпор.

Што се однесува до самата формална структура на делото се забележува едно силно нагласување на контрастите: "природната состојба на јагленот и дрвото наспроти строгоста и рационалноста во нивното редување" (Лазо Плавеvски); празен простор наспроти ладниот геометриски низ на телевизиските екрани; масивноста и цврстината на двата "сида-постаменти" од јаглен наспроти транспарентноста на телевизиската слика на која во низа (на 5 екрани од едната и 5 екрани од спротивната страна) се повторуваат зборови испишани на македонски, англиски и германски: "пламен и чад, што каса, го осветлува нашето катче; иста соба, ист час и иста мудрост: а и јас ист".

Но нагласена е и апсурдноста на исчекувањето: во територијата се влегува и излегува, но тоа не е еднозначно влегување и излегување. Се влегува за да се излезе и тоа во еден безизлезен, клаустрофобичен простор, простор "остаток". За да се излезе оттаму мора повторно да се влезе во "територијата", да се помине покрај телевизиските екрани и нивните зборови и да се излезе...

И колку да се изгледа дека во *"Територијата"* на Благоја Маневски, поради присутната "литерарна" густина е направено поместување од архитектурата на концизните и интенционалните конотации на јазикот присутни во неговите претходни дела, сепак во него и понатаму функционира конзинстентната сила на играта на разликите но, сега подигната на едно поинакво ниво на значење. Тоа е нивото на отпорот како свест за културната и духовната празнина којашто нè опкружува, празнина во којашто се губи интимната и внатрешната димензија на субјектот. Но, истовремено тоа е и обид да се спротивстави, да се надмине безизлезноста на таа празнина. Тоа е сизифовски напор (како што е и самиот чин на монтирање и размонтирање на толку кубни метри граѓа) во празнината на севкупното живеење да се изгради "сопствената територија", да се сочува интимноста, вербата, надежта...

Лилјана Неделковска



Благоја Маневски, Територија, 1997, инсталација
Blagoja Manevski, Territory, 1997, installation

Во темните студени ходници на Музејот на современата уметност, низ стрмните скали и лавиринти, низ тешката метална порта се влегува во Memento mori, во скривницата на смртта или во еден пост - мортем - толку вистински и сугестивен "живот" што со умирањето се раѓа повторно, што како феникс воскреснува за да се нурне во една друга, можеби побезнадежна бездна барајќи ја со сиот свој оптимистички потенцијал, "апсолутната вистина на живеењето" или апсолутното чувство за животот.

И покрај мемливата "миризба" на распаѓањето во темната гробница на стравот, и покрај неодминливото чувство на непријатниот здив на смртта што морничаво како влекач се обвиткува околу вратот, овој простор привлекува и голта со својата сугестивна и агресивна моќ, со својата непомирлива, бескомпромисна и бескрупулозна вистина повеќе за дилемата каде е слободата на нашето јас, отколку за стравот од смртта.

Во тие три свети простори (Танатаметаморфоза, Невестинска соба и Остаток), како од прав, го стресуваме стравот од смртта, но ослободувајќи се од него се судруваме со една потешка форма на страв- дилема да се соголи личноста до крај, за да може да се почне од почеток. Но дали се ослободуваме и од бремето што го носиме како предупредување, закана и совест, распнати под товарот на тешкиот крст на вистината.

Она што Искра Димитрова го постави како проблем во својот проект Мemento мори, ја засега целата наша трошна и ранлива духовна и физичка конструкција. Прво нè потресува и нè застрашува со својата вистина за чинот на нестанувањето - исчезнувањето -за смртта, за да веќе во втората просторија се ослободиме од стравот што предизвикува некое чудно чувство на бестелесност сугерирана и од инвентивно и посебно ефектно поставената бела легната лебдечка невеста што,

како да рефлектира некоја иреална, фантастична волшебна светлина во која се губи рамнотежа и чувство за простор, до третата комора каде што нè чека чувство на повторно раѓање од пепелта на заблудите (или можеби сосема ново, од сопствениот фетус - отисок од згрченото тело на авторката излиено во восок). Невестинска соба е место за мирување, состојба на преиспитување, на медитирање и подготовка...благосостојба - оплодување на сознанието за себе си. Но, што сонува заспаната принцеза и дали ќе (сака да) се разбуди од длабокиот сон? Или ќе го чека Другиот да ѝ вдахне она што самата можеби нема сили до крај да го направи, да ја поттикне во последниот одлучувачки чекор.

Оваа секогаш предизвикувачка, мистериозна, морничава, застрашувачка и заканувачка тема, Искра се обидува да ја разголи, да и ја одземе силата на вообичаеното идентификување со грдото, лошото, злото и ја насочува кон она позитивно - можно - значење што самата ѝ го дава, го наоѓа во процесот на барањето на вистината и од тоа создава процесија или ритуал - крај во кој нема веќе страв од загатката на смртта. Всушност ја доведува до стадиум на сопатник, на навика, на нераскинлив дел од животот во секојдневието на нашите мисли, но и во секојдневното опкружување со нејзината "физичка" присутност.

Представувајќи ја визуелно разбирливо и јасно, убедливо и ефектно, едноставно и концизно (и покрај крајната сложеност на проблемот), ослободена од теророт на стравот, таа се обидува да ја елиминира изнасилената мистерија, погрешно поставената загатка, предлагајќи ѝ ја "неверојатната леснотија на живеењето" во оној (о)слободен, бестелесен внатрешен свет што ја пречекорил границата на смртта, што го подигнал превезот за да ја види вистинската слика и за да ни покаже дека "превезот е насликан на самата слика".

Она што е чекор понатаму од симнувањето на превезот е едно лично, друго сознание за вистинскиот ефект од ослободувањето од својата телесност- инсценирање на сопствената телесна смрт - предизвик на една нова ситуација кога душата останува да живее ослободена од својата физичка обвивка.

Во тој стадиум на вистината на животот (оној духовниот), таа слободно се движи, мисли, лебдее во еден апсолутен свет на духовно чувствување на животот.

Зошто Искра Димитрова се обидува да ѝ го доближи (пред сè на себе си) "конструктивниот" дел на смртта кажува нешто повеќе и нешто поинаку од толкувањето на секојдневното судрување со мемливиот, морничав и горчлив поим за умирање. Дали тоа видување, друго решение - елиминирање на загатката- смрт не како нестанување, туку како ослободување, преминување во друга состојба, не ја елиминира и нејзината суштественост и интрига?

Колку и да е на прв поглед морничавата атмосферата, колку и да е леплива и заканувачка таа црна смрт - само лажна обвивка на суштината - колку и да е застрашувачка помислата со која влегуваме под рака со стравот во овие темни ходници на сторијата на Искра, сепак се чувствува некоја оптимистичка светлина - она што е темно да се осветли, она што е долу во занданите на заробениот дух, да се подигне - некоја религиозна приврзена кон животот, "... а во тој живот, во таа историја на душата која поминува по мрачниот предел меѓу ноќната темнина и дневната светлина, постои... нешто што што му се извлекува на секое проучување и што го збунува..."

Викторија Васева



Искра Димитрова / Iskra Dimitrova,
Remains, 1997,
восок, мәрмер, вар, светлина-II
фаза/wax, marble, lime, light - II phase

Зборовите на Александар Ристески ("Нашиот пејзаж може да биде неисцрпна инспирација, онака расцепкан, а во исто време силовит, снажен. На платното го сликам онака како јас го гледам. И тоа не се пусти предели без живот. Во нив нешто се случува, а тие случувања зборуваат за човекот што тука се родил, за неговата историја, за неговиот живот...") во целина ја изразуваат мотивската инспирација во неговото ликовно творештво кое оставило значаен белег во македонската ликовна уметност во период од 40 години творење.

1960 година, поточно изложбата "Петмина млади" (Р. Анастасов, С.Пачоов, А.Ристески, Т.Андрејевски, С.Маневски), откри една нова генерација ликовни уметници кои внесоа нагласена радикалност во доменот на презентирањето и обработувањето на мотивот. Еден од тие автори е и Александар Ристески кај кого таа радикалност се согледува во стремежот кон експресивно, драматично преобликување на мотивите. Неговиот интерес за визуелната привлечност на географскиот амбиент на Македонија, обилно натопен со медитеранско сонце, не згаснува до денес.

Во почетните дела, по 1962, се согледува спонтаност во своевидниот апстрактен натурализам во пластичната структура на делата со употреба на несликарски материјали при изразувањето на своите емоции. Тој ги прифаќа искуствата на енформелот, поточно густата енформелска гама (фактура) со која не се навестува конкретниот предел. Но, кон крајот на седмата деценија влегува во друг експеримент, од ликовната критика наречен асоцијативен апстрактен експресионизам. Неговиот апстрактен експресионизам е полн со драматичност, динамичност и експлозивност во изразувањето на своите емоции, а инспирациите ги пронаоѓа во конкретните простори врзани за детството и родниот крај. Како сликар на пејзаж тој ја остварува онаа синтеза на содржинскиот елемент и формата, донесувајќи одреден квалитет особено во делата создадени во периодот (1960 -1970), деценија на врв во неговото творештво.

На изложбата, со поголем број дела, е презентираан периодот по 70-те години до денес, каде се согледува посмирена, порационална и колористички почиста, посветла фаза во изразувањето на сопствената анализа на неговиот постојан мотив. Сепак во делата од поновата продукција се согледува оддалечување од оние структурирани површини во кои инвентивноста на композирањето на облиците и употребата на изворниот колорит, дава друг впечаток. Промените на третманот на овие форми, нивното предимензионарање и потенцирање на јакиот колорит, го нагласија декоративниот елемент на овие слики.

Оваа изложба, со претензии да претставува ретроспективно презентирање на неговото 40 годишно творештво, не одговори на таа амбициозна желба, пред сè, поради непочитувањето во целина на музеолошкиот пристап при поставувањето на делата и објаснувањето на творештвото (хронологија и негова потемелна анализа, проследено со био-библиографски информации) од страна на кустосот кој ја подготвувал изложбата. На тој начин би се согледале и издвоиле релевантните моменти од неговото творештво, а особено со акцентирање на делата настанати во шеесетите години.

Да се надеваме дека во иднина ќе имаме критички поиздржана презентација на целокупното творештво на овој значаен македонски автор.

Захаринка Алексоска



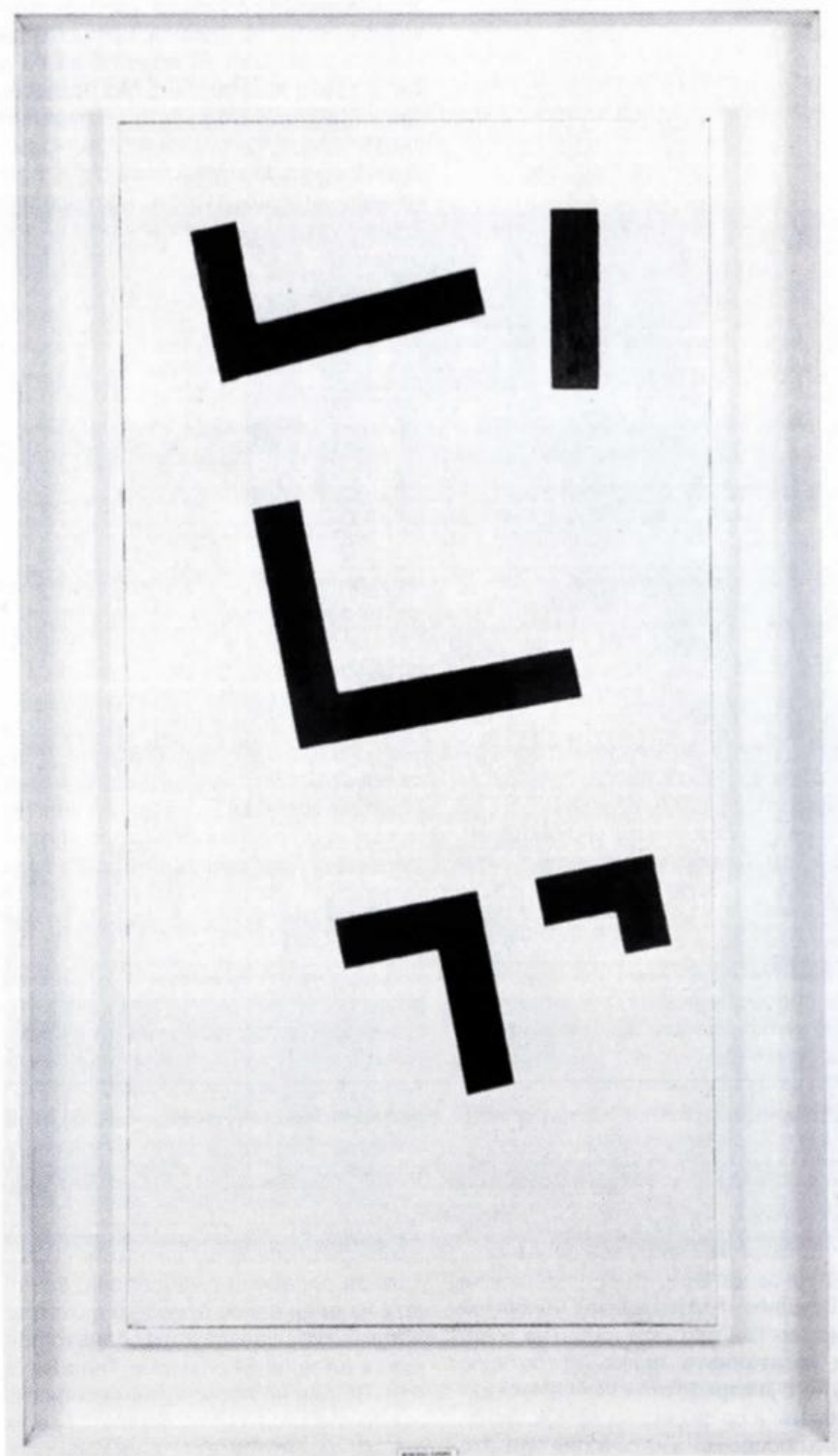
Александар Ристевски / Aleksandar Ristevski
Нивје, 1968, масло на платно / Field, 1968, oil on canvas
сопственост: Музеј на современата уметност, Скопје

Честотото присуство на манифестациите во светот на Френсис Бекон, Френк Ауербах, Хауард Хочкин, Лусијан Фројд, Леон Кософ или Р.Б. Китај потврдува дека британската ликовна сцена не се откажа од сликата. Може да се констатира дека на почетокот на оваа деценија таа стекнува одреден примат над останатите медиуми, а тоа резултираше со појавата на големиот број нејзини приврзеници.

При конципирањето на оваа изложба очигледно не се ограничиле на стилската или тематската блискост на авторите. Напротив се инсистира на отвореноста во приодот кон сликата со доза на иронизирање, хумор и потенцирана инвентивност на секој од четиринаесете помлади сликари. (Дејвид Остен, Кит Ковентри, Ијан Девенпорт, Џефри Денис, Питер Доиг, Гери Хјум, Калум Инес, Елизабет Магил, Ентони Малиновски, Џулијан Опи, Фиона Ре, Мајкл Стапс, Сузан Трестер, Алисон Трнбул.

Главна во нивните дела се чувствува носталгијата кон модернизмот, кон формалните карактеристики кои сега се вклопени како фрагменти, како метафора или како цитат. Блиска им е естетиката на супрематизмот, на минимализмот, поп-артот, на агресивната форма на фигуративното сликарство итн. Оттаму и се излегува од рамките на сликата, таа често е објект или пак во неа се инкорпорирани и разновидни "несликарски" материјали, фотографии и др. Всушност и идејата што ги обединува овие автори, според текстот во каталогот, "...е начинот на кој тие го искажуваат својот интерес за крајните думети и границиите на сликарството, за разбирањето на тоа што е суштинско за сликарството и за начините на кои овој медиум трпи влијанија од другите дисциплини и уметнички форми".

Секако дека првиот момент е решавањето на дводимензионалниот фон и формалните односи во рамките на естетското и ликовното кои се најблиски до традиционалното сфаќање на сликата. Вториот момент е излегувањето од површината и добивање на третата димензија кога таа станува објект кој веќе содејствува со архитектурата (просторот), со амбиентот и кога е потребно користење и комбинирање на материјали, чија тактилноста и ритуалниот допир или агресивиот колорит ја провоцираат перцепцијата на делото низ нагласената реторичност и препознатливата иконографија. Поради овие особености во прв план често избива амбивалентноста на авторите кон сопствениот ликовен идентитет.



Кит Ковентри (Keith Coventry)
Газдинството на главната сестра,
1992
Nunhead Estate
The British Concill

ФОКС ТАЛБОТ И КИТ АРНАТ FOKS TALBOT AND KIT ARNAT

Музеј на современата уметност - изложба

Музеј на град Скопје - предавање во рамките на Скопското културно лето, 1997

Во програмата на Скопското културно лето беа вклучени и два интересни и значајни настани. Тоа беа гостувањето како предавач на уметникот од Англија Кит Арнат и прикажувањето на дел од фотографските копии на еден од родоначалниците на овој медиум Фокс Талбот (1800-1877) и кругот на неговото семејство (Џон Далвин Лјулин и Невил Стори Мескјелин).

Иако Абел Ниепц се смета за изумител и реализатор на првата вистинска фотографија, заслугата на Талбот се состои во откривањето (во 1839-та) на процесот на добивање на позитивот-негативот, процес што претставуваше основа на фотографијата чии копии токму се преземаат од негативот. По вокација тој бил хемичар, значи за оваа револуционерна улога примарна беше неговата едукација во рамките на егзактните науки (особено на математиката, биологијата итн.), но и на јазикот.

Неговите опити започнуваат во 1835-та кога го користи начинот на т.н. "фотографско" цртање без употреба на камера. При тоа тој земал обична хартија за цртање, но на површината бил нанесен сребро-нитрат. Всушност тоа е и првиот чекор кон откривање на фотографскиот метод при што најбитно е добивањето на позитивната од "негативната" слика. За тоа беше потребна и камерата, која за него ја изработил еден селски дрводелец, во многу мали димензии и во форма на кутија. Додека во 1839-та веќе стартува со процесот на калотипии при што беа вклучени позитивот и негативот како негово откритие со кое ќе се добијат првите фотографски копии. После една година од овие случувања се појавува и првата фотографски илустрирана книга наречена *Моливот на природата*, делумно презентирани и на оваа изложба во Музејот на современата уметност, Скопје (1997).

Тројцата автори (Талбот, Лјулин и Мескјелин) во уметнички контекст имаат статус на аматери (нивниот интерес бил насочен кон ботаниката, зоологијата, геологијата, класиката и математиката), но тие успеале да ја пречекорат границата на традиционалното визуелно размислување во уметноста. Изненадува нивната ликовна култивираност, рефлектирана како моќ на одбирање на секвенци (пиктурални кодови - природата, историските остатоци, архитектонските објекти, рустичните колиби, езерата, дрвјата, мртвата природа или човечката фигура) кои сè уште не можеле да се дефинираат како кадри. Сето тоа го пренесуваат без нагласена драматичност, едноставно како илустрацијата на руралниот пејзаж, или пак како своевиден документарен "реализам". А долгата експозиција претставуваше момент којшто ја потпомагаше сугестивноста на овие отисоци. Набргу импресионистите на некој начин се надоврзуваат на принципите и природите на ваквите размислувања.

Кит Арнат - предавања

За улогата на фотографијата во едноипол вековното егзистирање како уметност или како документ или пак како синтеза на обете се осврна еден од раните британски концептуалисти Кит Арнат. Секако дека најблизок пример за тоа, а и за самиот Арнат е времето на концептуалната уметност, но истовремено во тој контекст тој ги презентира и најсвежите постмодернистички примери.

Својата "историчност" концептуалистите беа принудени да ја потврдат токму преку овој медиум. Тие паралелно се фокусираа на фотографијата и ја сметаа како рамноправен визуелен чинител, особено при одбележувањето на ситуациите што беа опфатени во идеологиските рамки - со конкретната политичка атмосфера. Тој слични релации наоѓа и во првите фотографски записи. Но, затоа концептуалната уметност бараше дообјаснувања, анализи и оправдување на сопствената појавност, бидејќи теоријата може да ја прикаже само во редуцирана форма. Затоа оправдано е тврдењето дека својата аналитичност и критицизам ги доживува преку фотографијата.

Тоа беше и основното гесло на неговото предавање во Музејот на град Скопје. Тој делумно се осврна на сопственото творештво, но паралелно направи обид да загатне одредени проблеми, кои се вклопуваат во еден ваков концепт, занемарувајќи ги временските и локалните граници или социјалните релации. Како примери најчесто му служеа фотографиите изработени од анонимни автори во кои постои и е најбитен визуелниот "штос". Тргувајќи од него тој се надоврза на неговата сегашна "не ангажирана" преокупација (исклучиво фотографијата), при што емоциите се оставени настрана. Се концентрира само врз визуелниот впечаток - врз зголемување на еден детал од одредена секојдневна, банална ситуација. Доминанцијата на еден ваков приод во фотографското размислување го аргументираше и со паралелното прикажување на фотографските дела на Бернхарт и Хила Бехер, Томас Руф, Џеф Вол итн. Во нив не постои драматичност, бидејќи нема сенки, односно нема контрасти, нема многу елементи, ниту прикаска или пак документарност. Едноставно фотографијата е само "објект", а тој всушност е потврда на ликовноста.

Инаку тој одржа уште едно предавање во Британскиот информативен центар во Скопје, кое го посвети на неговата дваесетпетогодишна работа како уметник.

Марика Бочварова



Фокс Талбот (Fox Talbot) Книги на рафтови, 1843 Books on the shelves

ДРЖАВНИ ИНСТИТУЦИИ

МУЗЕЈ НА ГРАД СКОПЈЕ
Мито Хаџи Василев-Јасмин, п.ф. 93
тел.(091)114-742/115-367
91000 Скопје

УМЕТНИЧКА ГАЛЕРИЈА
Крушевска 1а, п.ф. 278
тел.(091) 133-102
факс:(091) 233-904
91000 Скопје

МУЗЕЈ НА МАКЕДОНИЈА
Курчиска бб, п.ф.74
тел.(091) 116-044
факс:091/116-439
91000 Скопје

**КУЛТУРНО ИНФОРМАТИВЕН
ЦЕНТАР**
Моша Пијаде бб, п.ф.589
тел.(091) 230-206/115-679
91000 Скопје

МЛАДИНСКИ КУЛТУРЕН ЦЕНТАР
Кеј Димитар Влахов бб
тел.(091) 233-401/115-225
91000 Скопје

**МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТ-
НОСТ**
Самоилова бб
тел.(091) 117734 (35)
факс:(389-91) 11 01 23
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА НА ДЛУМ
Кеј 13 Ноември бб
тел.(091) 211-533
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА КО-РА
Дом на Културата Кочо Рацин
Вељко Влаховиќ бб
тел.(091) 233-739
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ОСТЕН
Перон на Старата железничка
станица
тел.236-235
91000 Скопје

ПРИВАТНИ ГАЛЕРИИ

КАФЕ ГАЛЕРИЈА СТОБИ
Кеј "13 Ноември" бб, ГТЦ
тел.(091) 233-972
91000 Скопје

УМЕТНИЧКА ГАЛЕРИЈА "КАЈ"
Улоф Палме 8
тел.(091) 115-050
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА АНИМА
Кеј "13 Ноември", анекс IV/2, ГТЦ
тел.(091) 233-149/233-147
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА БЕЗИСТЕН
Покриена Чаршија 39, Безистен
тел.(091)117-150
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА СТУДИО Б
Димитрие Туцовиќ 40
тел.(091) 224-315
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА МИЈАЧКИ ЗОГРАФИ
Кеј "13 Ноември"
тел.(091) 211-533
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ГЛАМ
Чедомир Миндеровиќ 35
тел.(091)213-491
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА РА
Иво Лола Рибар 94/2-4
тел. (091) 258-146
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ОЛИВЕР
Анкарска 31
тел.(091) 374-300
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА СЕЛЕКТ
Бул.Партизански Одреди 31
ТРГ.Центар Буњаковец
тел.(091) 110-319
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА АБАКУС
ДТЦ Мавровка
Бул.Гоце Делчев
тел.(091) 236-278
91000 Скопје

НАЦИОНАЛНА ГАЛЕРИЈА ХАРФА
ГТЦ Приземје
тел.(091) 236-640
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ЕРИКА
Покриена Чаршија 8, Безистен
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА АРТ - ТЕРА
Покриена Чаршија 9, Безистен
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА МОНЕТ
Локов 8
тел.(091) 364-853
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА САМУИЛ
ТЦ Капиштец лок. 23
Васил Ѓоргов бб
тел.235-553
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ЧИФТЕ АМАМ
Стара Чаршија
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ПАРК
Наум Наумовски- Борче 83
тел.119-423
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ПСИХО ГАЛ
Маршал Тито 11 (скривница)
тел.(091) 209-070
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ДАМАР
Никола Русински, 3а, лок.12
ТЦ Карпош III
тел.дом.(091) 202-811
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА ЕЛ ГРЕКО
Даме Груев (ТЦ Палома Бјанка)
тел.234-242
91000 Скопје

ГАЛЕРИЈА МИЛС
8 Ударна бригада
тел.(091) 223-319
91000 Скопје

АНТИКВАРНИЦА АМИНТА
Кеј 13 Ноември
91000 Скопје

MUSEUMS / GALLERIES

MUSEUM OF THE CITY
Mito Hadji Vasilev-Jasmin, p.f. 93
tel.(091)114-742/115-367
91000 Skopje

ART GALLERY
Krusevska 1a, p.f. 278
tel.(091) 133-102
faks:(091) 233-904
91000 Skopje

MUSEUM OF MACEDONIA
Kurdiska bb, p.f.74
tel.(091) 116-044
faks:091/116-439
91000 Skopje

CULTURAL-INFORMATIVE CENTRE
Mosa Pijade bb, p.f.589
tel.(091) 230-206/115-679
91000 Skopje

YOUTH CULTURAL CENTRE
Kej Dimitar Vlahov bb
tel.(091) 233-401/115-225
91000 Skopje

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART
Samoilova bb
tel.(091) 117734 (35)
faks:(389-91) 11 01 23
91000 Skopje

GALLERY OF DLUM
Kej 13 Noemvri bb
tel.(091) 211-533
91000 Skopje

GALLERY KO-RA
Dom na Kulturata Koco Racin
Veljko Vlahovik bb
tel.(091) 233-739
91000 Skopje

GALLERY OSTEN
Peron na Starata Zeleznicka stanica
tel.236-235
91000 Skopje

PRIVATE GALLERIES

KAFE GALLERY STOBI
Kej "13 Noemvri"bb, GTC
tel.(091) 233-972
91000 Skopje

ART GALLERY "KAJ"
Ulof Palme 8
tel.(091) 115-050
91000 Skopje

GALLERY ANIMA
Kej "13 Noemvri", aneks IV/2, GTC
tel.(091) 233-149/233-147
91000 Skopje

GALLERY BEZISTEN
Pokriena carsija 39, Bezisten
tel.(091)117-150
91000 Skopje

GALLERY STUDIO B
Dimitrie Tucovic 40
tel.(091) 224-315
91000 Skopje

GALLERY MIJACKI ZOGRAFI
Kej "13 Noemvri"
tel.(091) 211-533
91000 Skopje

GALLERY GLAM
Cedomir Minderovic 35
tel.(091)213-491
91000 Skopje

GALLERY RA
Ivo Lola Ribar 94/2-4
tel. (091) 258-146
91000 Skopje

GALLERY OLIVER
Ankarska 31
tel.(091) 374-300
91000 Skopje

GALLERY SELEKT
Bul.Partizanski Odredi 31
TRG.Centar Bunjakovec
tel.(091) 110-319
91000 Skopje

GALLERY ABAKUS
DTC Mavrovka
Bul.Goce Delcev
tel.(091) 236-278
91000 Skopje

NACIONAL GALLERY HARFA
GTC Prizemje
tel.(091) 236-640
91000 Skopje

GALLERY ERIKA
Pokriena carsija 8, Bezisten
91000 Skopje

GALLERY ART - TERA
Pokriena carsija 9,Bezisten
91000 Skopje

GALLERY MONET
Lokov 8
tel.(091) 364-853
91000 Skopje

GALLERY SAMUIL
TC Kapistec lok. 23
Vasil Gorgov bb
tel.235-553
91000 Skopje

GALLERY CIFTE AMAM
Stara Carsija
91000 Skopje

GALLERY PARK
Naum Naumovski - Borce 83
tel.119-423
91000 Skopje

GALLERY PSIHO GAL
Marsal Tito 11 (skrivnica)
tel.(091) 209-070
91000 Skopje

GALLERY DAMAR
Nikola Rusinski, 3a, lok.12
TC Karpos III
tel.dom.(091) 202-811
91000 Skopje

GALLERY EL GREKO
Dame Gruev (TC Paloma Bjanka)
tel.234-242
91000 Skopje

GALLERY MILS
8 Udama brigada
tel.(091) 223-319
91000 Skopje

ANTIQUÉ AMINTA
Kej 13 Noemvri
91000 Skopje

*Среќни Новогодишни и Возбуждени празници
Merry Christmas and a Happy New Year*



ИЗВОЗНА И КРЕДИТНА БАНКА а.д.
EXPORT & CREDIT BANK INK
SKOPJE

TRICA



МОК

брзина
МОБИЛНОСТ



МОЖНОСТИ

НЕОГРАНИЧЕНИ

