DIE BALKAN TRILOGIE 2003 – 2004

1

IN DEN SCHLUCHTEN DES BALKAN. EINE REPORTAGE.
Kunsthalle Fridericianum Kassel
Kuratiert von René Block
Zeitgenössische Kunst aus Albanien, Bosnien und Herzegowina, Bulgarien, Griechenland, Kosovo, Kroatien, Mazedonien, Montenegro, Rumänien, Serbien, Slowenien, Türkei
30. August – 23. November 2003

DIE ERFINDUNG DES BALKANS. GEOPOLITIK, KUNST UND KULTUR IN SÜDOSTEUROPA
Kunsthalle Fridericianum Kassel
Symposium organisiert von Bojana Pejić und Marius Babias
in Kooperation mit ifa / Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart
24. – 26. Oktober 2003

2

IN DEN STÄDTEN DES BALKAN
Ausstellungen, Publikationen, Diskussionsforen organisiert von Kooperationspartnern in
Belgrad, Bukarest, Cetinje, Istanbul, Ljubljana, Priština, Sarajevo, Skopje, Sofia, Tirana und Zagreb
November 2003 – Mai 2004

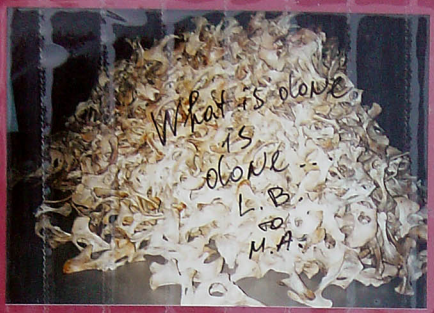
3

JENSEITS DES BALKAN
Kunsthalle Fridericianum Kassel
Mangelos N° 1-9 ½
Kuratiert von Branka Stipančić
Marjetica Potrč: Kassel Project
Juni – September 2004

Gefördert durch die
kulturstiftung des bundes

kunst halle fridericianum

IN DEN SCHLUCHTEN DES BALKAN



DIE BALKAN TRILOGIE 2003 – 2004

1

IN DEN SCHLUCHTEN DES BALKAN.
EINE REPORTAGE.
Kunsthalle Fridericianum Kassel
Kuratiert von René Block
Zeitgenössische Kunst aus Albanien, Bosnien und Herzegowina, Bulgarien, Griechenland, Kosovo, Kroatien, Mazedonien, Montenegro, Rumänien, Serbien, Slowenien, Türkei
30. August – 23. November 2003

DIE ERFINDUNG DES BALKANS. GEOPOLITIK, KUNST UND KULTUR IN SÜDOSTEUROPA
Kunsthalle Fridericianum Kassel
Symposium organisiert von Bojana Pejić und Marius Babias
in Kooperation mit ifa / Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart
24. – 26. Oktober 2003

2

IN DEN STÄDTEN DES BALKAN
Ausstellungen, Publikationen, Diskussionsforen organisiert
von Kooperationspartnern in
Belgrad, Bukarest, Cetinje, Istanbul, Ljubljana, Priština, Sarajevo, Skopje, Sofia, Tirana und Zagreb
November 2003 – Mai 2004

3

JENSEITS DES BALKAN
Kunsthalle Fridericianum Kassel
Mangelos Nº 1-9 ½
Kuratiert von Branka Stipančić
Marjetica Potrč: Kassel Project
Juni – September 2004

Gefördert durch die
kulturstiftung des bundes

kunst halle fridericianum

IN DEN SCHLUCHTEN DES BALKAN

MARINA ABRAMOVIĆ p.42
HÜSEYIN ALPTEKIN p.43
HALIL ALTINDERE p.44
FIKRET ATAY p.45
MAJA BAJEVIĆ p.46
SOKOL BEQIRI p.47
LUCHEZAR BOYADJIEV p.48
ANDRÉ CADERE p.49
MIRCEA CANTOR p.50
CENGIZ ÇEKIL p.51
IVAN ĆIVIĆ p.52
VUK ĆOSIĆ p.53
TANJA DABO p.54
DANICA DAKIĆ p.55
BRACO DIMITRIJEVIĆ p.56
UROŠ DJURIĆ p.57
MEMED ERDENER / EXTRASTRUGGLE p.58
AYŞE ERKMEN p.59
ESRA ERSEN p.60
ANDREA FACIU p.61
JAKUP FERRI p.62
VLATKO GILIĆ p.63
TOMISLAV GOTOVAC p.64
COSMIN GRADINARU p.65
ION GRIGORESCU p.66
JUSUF HADŽIFEJZOVIĆ p.67
DRITON HAJREDINI p.68
ALBERT HETA p.69
EDI HILA p.70
BORA ILJOVSKI p.71
IRWIN p.72
PRAVDOLIUB IVANOV p.73
SANJA IVEKOVIĆ p.74
ŠEJLA KAMERIĆ - p.75
GÜLSÜN KARAMUSTAFA p.76
ÖMER ALI KAZMA - p.77
IOSIF KIRÁLY - p.78
MERITA KOCI p.79
DANIELA KOSTOVA p.80
JANNIS KOUNELLIS p.81
LAIBACH p.82
DREN MALIQI p.83
MANGELOS p.84
VLADO MARTEK p.85
ANTONI MAZNEVSKI p.86
MIHAEL MILUNOVIĆ p.87
MISSIRKOV / BOGDANOV p.88
IVAN MOUDOV p.89
AYDAN MURTEZAOĞLU - p.90
OLIVER MUSOVIK p.91
VLADIMIR NIKOLIĆ p.142
ŞENER ÖZMEN / ERKAN ÖZGEN p.92
EBRU ÖZSEÇEN p.93
ADRIAN PACI p.94
CRISTINA PANAITESCU p.95
MARIA PAPADIMITRIOU p.96
DAN PERJOVSCHI p.97
PERSONAL CINEMA - p.98
GORAN PETERCOL p.99
ZORAN POPOVIĆ p.100
MARJETICA POTRČ p.101
KIRIL PRASHKOV p.102
TOBIAS PUTRIH p.103
IGOR RAKČEVIĆ p.104
ANRI SALA p.105
BÜLENT ŞANGAR p.106
SARKIS p.107
KALIN SERAPIONOV p.108
ERZEN SHKOLOLLI p.109
GENTIAN SHKURTI p.110
NEDKO SOLAKOV p.111
SERGE SPITZER p.112
SANDRA STERLE - p.113
MLADEN STILINOVIĆ - p.114
ALMA SULJEVIĆ - p.115
MARKO TADIĆ - p.116
CENGIZ TEKIN p.117
HALE TENGER p.118
LINA THEODOROU p.119
RAŠA TODOSIJEVIĆ p.120
JELENA TOMAŠEVIĆ p.121
MILICA TOMIĆ p.122
VERONIKA TZEKOVA p.123
ŽANETA VANGELI p.124
VERSION p.125
MIHA VIPOTNIK p.126
NATALIJA VUJOŠEVIĆ p.127
DUNJA ZUPANČIĆ / DRAGAN ŽIVADINOV p.128

Definatelly NOT in "den Schluchten" (the Gorges) of the Engiadina in Switzerland, or of Waldviertel in Austria! Beaware the Gorges!!!

IN DEN SCHLUCHTEN DES BALKAN

EINE REPORTAGE

The only remaining "Europe-free" part of Europe...

IN THE GORGES OF THE BALKANS

NeoMail version 1.12 Seite 1 von 1

MESSAGE DISPLAY

Message number 2

‹ 2 › neomail-trash Move

Date: Tue, 2 Sep 2003 15:53:24 +0200
From: "Luchezar Boyadjiev" <luchezb@cblink.net>
To: Nuria Enguita <nenguita@ftapies.com>
Subject: Re: Paris

All headers

Dear Nuria,

Thanks! I am in Kassel these days doing the guided tours. I feel somewhat like building up the unified space (personal, mental, referential, human, performative, narrative, etc.) for the whole show and for the audience. Actually, also for the curators because of the cross-refernces I can provide, plus personal aspect. This is a meaningful and well reserached show, beautiful too - this In the Gorges of the Balkans by Rene Block.

All the best

Luchezar B.

> Congratulations!!!
>
> I gope we can meet in Paris, then...
>
> All the best
>
> Nuria

NeoMail version 1.12

http://mbox.cit.bg/cgi-bin/neomail.pl?action=readmessage&firstmessage=1&sessionid... 02.09.2003

My tours App. 4 hours

≠

My point of view here is from Sofia, via (the) Berlin (Congress - 1878) and Istanbul to...

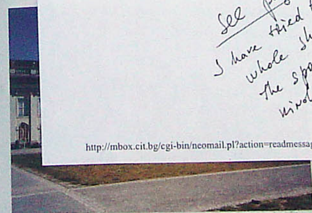
. . . . Kassel.

See page 48 ...?

I have tried to appropriate the whole show... My space is the space of the whole show. I'm kind of dismantling it.

If Europe = EU then it follows that the term EU was invented already in Ancient Greece = i.e. the Balkans.

...story ...ast?



...n Kassel

30. August – 23. November 2003

(in between Documenta 11 and 12)

MARINA ABRAMOVIĆ p. 42
HÜSEYIN ALPTEKIN p. 43
HALIL ALTINDERE p. 44
FIKRET ATAY p. 45
MAJA BAJEVIĆ p. 46
SOKOL BEQIRI p. 47
LUCHEZAR BOYADJIEV p. 48
ANDRÉ CADERE p. 49
MIRCEA CANTOR p. 50
CENGIZ CEKIL p. 51
IVAN ČIVIĆ p. 52
VUK ĆOSIĆ p. 53
TANJA DABO p. 54
DANICA DAKIĆ p. 55
BRACO DIMITRIJEVIĆ p. 56
UROŠ DJURIĆ p. 57
MEMED ERDENER / EXTRASTRUGGLE p. 58
AYŞE ERKMEN p. 59
ESRA ERSEN p. 60
ANDREA FACIU p. 61
JAKUP FERRI p. 62
VLATKO GILIĆ p. 63
TOMISLAV GOTOVAC p. 64
COSMIN GRADINARU p. 65
ION GRIGORESCU p. 66
JUSUF HADŽIFEJZOVIĆ p. 67
DRITON HAJREDINI p. 68
ALBERT HETA p. 69
EDI HILA p. 70
BORA ILJOVSKI p. 71
IRWIN p. 72
PRAVDOLJUB IVANOV p. 73
SANJA IVEKOVIĆ p. 74
ŠEJLA KAMERIĆ p. 75
GÜLSÜN KARAMUSTAFA p. 76
ÖMER ALI KAZMA p. 77
IOSIF KIRÁLY p. 78
MERITA KOCI p. 79
DANIELA KOSTOVA p. 80
JANNIS KOUNELLIS p. 81
LAIBACH p. 82
DREN MALIGI p. 83
MANGELOS p. 84
VLADO MARTEK p. 85
ANTONI MAZNEVSKI p. 86
MIHAEL MILUNOVIĆ p. 87
MISSIRKOV / BOGDANOV p. 88
IVAN MOUDOV p. 89
AYDAN MURTEZAOĞLU p. 90
OLIVER MUSOVIK p. 91
VLADIMIR NIKOLIĆ p. 142
SENER ÖZMEN / ERKAN ÖZGEN p. 92
EBRU ÖZSEÇEN p. 93
ADRIAN PACI p. 94
CRISTINA PANAITESCU p. 95
MARIA PAPADIMITRIOU p. 96
DAN PERJOVSCHI p. 97
PERSONAL CINEMA p. 98
GORAN PETERCOL p. 99
ZORAN POPOVIĆ p. 100
MARJETICA POTRČ p. 101
KIRIL PRASHKOV p. 102
TOBIAS PUTRIH p. 103
IGOR RAKČEVIĆ p. 104
ANRI SALA p. 105
BÜLENT SANGAR p. 106
SARKIS p. 107
KALIN SERAPIONOV p. 108
ERZEN SHKOLOLLI p. 109
GENTIAN SHKURTI p. 110
NEDKO SOLAKOV p. 111
SERGE SPITZER p. 112
SANDRA STERLE p. 113
MLADEN STILINOVIĆ p. 114
ALMA SULJEVIĆ p. 115
MARKO TADIĆ p. 116
CENGIZ TEKIN p. 117
HALE TENGER p. 118
LINA THEODOROU p. 119
RAŠA TODOSIJEVIĆ p. 120
JELENA TOMAŠEVIĆ p. 121
MILICA TOMIĆ p. 122
VERONIKA TZEKOVA p. 123
ŽANETA VANGELI p. 124
VERSION p. 125
MIHA VIPOTNIK p. 126
NATALIJA VUJOŠEVIĆ p. 127
DUNJA ZUPANČIĆ / DRAGAN ŽIVADINOV p. 128

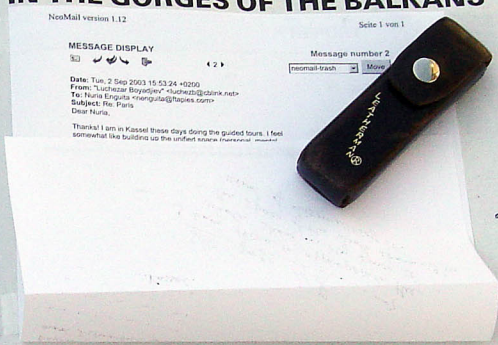
definitely NOT in "den Schluchten" (the Gorges) of the Engiadina in Switzerland, or of Veldwiedel in Austria! Because the Gorges!!!

IN DEN SCHLUCHTEN DES BALKAN

EINE REPORTAGE

The only remaining "Europe-free" part of Europe...

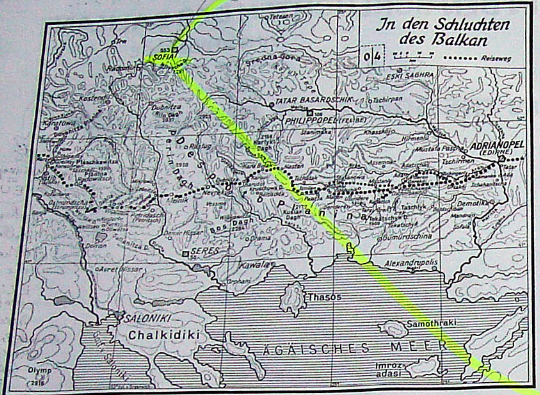
IN THE GORGES OF THE BALKANS

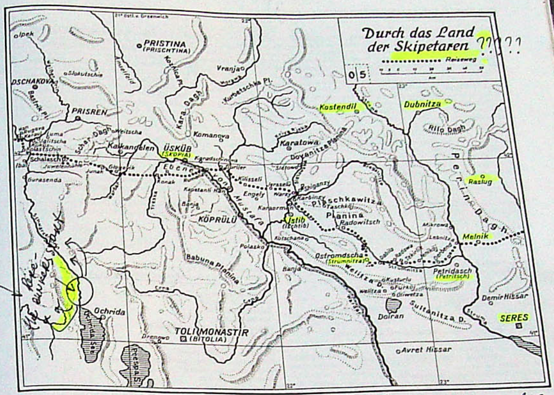


if Europe = EU then it follows that the term EU was invented already in Ancient Greece = i.e. the Balkans.

What if we ourselves - our present - is a symptom of the unresolved deadlocks of the past?
S. Žižek

Kunsthalle Fridericianum Kassel
30. August – 23. November 2003
(in between documenta 11 and 12)





Once I was at home, and I was sitting and thinking. After awhile I noticed that I am only sitting...

Wir waren noch nicht lange geritten, seitdem ich mit Halef, Omar und Osko in Begleitung der drei Saptijeler Adrianopel verlassen hatte, da hörten wir Hufschlag hinter uns. Wir wandten uns um und erblickten einen Reiter, der uns im Galopp einzuholen trachtete. Sogleich zügelten wir unsere Tiere, um ihn heranzulassen, und erkannten bald Malhem, den Türhüter Hulams. Er ritt ein schwer bepacktes Pferd, von dem er herabsprang, als uns erreicht hatte.

„Sélam!" grüßte er kurz.

Wir gaben ihm diesen Gruß zurück, und auf unsere fragenden Blicke erklärte er mir:

„Verzeih, Effendi, dass ich euern eiligen Ritt unterbreche! Mein Herr gebot mir, euch zu folgen."

„Weshalb?" forschte ich.

„Um euch dieses Pferd zu bringen."

„Was hast Du aufgeladen?"

„Lebensmittel und andere Dinge, die ihr vielleicht notwendig brauchen werdet."

„Wir sind schon für mehrere Tage versehen!"

"Trotzdem! Mein Herr glaubte, die Leute, die ihr verfolgt, könnten von der Straße abweichen. Wenn sie sich in die Berge schlagen, so findet ihr nur Futter für die Pferde, für euch aber nichts."

„Dein Herr ist sehr gütig. Aber dieses schwer bepackte Pferd ist doch nur geeignet, unseren Ritt zu verlangsamen."

„Ich habe es euch gebracht; ich muß gehorchen. Afietde kalyn! Allah Befermisi chairli eileje – bleibt gesund! Allah gebe euch eine gute Reise". Bei diesen Worten warf Malhem dem Pferd den Zügel über den Hals, machte kehrt und rannte eiligen Laufs davon, nach Edirne zurück.

Sofort wandte Halef sein Pferd der Stadt entgegen und fragte:

„Soll ich nach, Sihdi?"

„Wozu?"

„Malhem festnehmen und herbringen, damit er deinen Willen erfährt!"

„Nein, lass ihn gehen! Wir dürfen keine Zeit versäumen."

„Was wird da in den Decken und Matten verpackt sein?"

„Das brauchen wir jetzt nicht zu wissen. Wir werden nachsehen, wenn es Abend geworden ist. Nimm du das Pferd am Zügel! Vorwärts wieder!"

Der unterbrochene Ritt wurde fortgesetzt. Ich ritt voran, und die anderen folgten. Das geschah, weil ich nach Spuren suchen musste, obgleich dies fast aussichtslos schien. Der Weg war zwar keine Straße zu nennen, aber doch leidlich belebt. Der kleine Hadschi hatte recht gehabt, als er sagte, dass hier die Fährte eines Verfolgten nicht so leicht zu entdecken sei wie in der Sahara. Darum richtete ich mein Augenmerk auch nicht auf den Weg selbst, sondern auf dessen linken Rand. Die andere Seite des Weges bildete das Ufer der Arda. Solange ich hier nicht Spuren fand, die besagten, dass die drei Reiter von der Richtung, die wir verfolgten, abgewichen seien, konnte ich ziemlich sicher sein, die Gesuchten vor uns zu haben.

Es begegneten uns Reiter, schwerfällige Wagen und Fußgänger, doch richtete ich an niemand eine Frage. Da die Flüchtigen bereits am vorigen Abend hier geritten waren, konnte keiner der uns Begegnenden sie getroffen haben.

Auch an den kleinen Häusergruppen, an denen wir vorbeikamen, hielt ich nicht an, da hier keine Wege abzweigten, die Barud el Amasat hätte einschlagen können. Als wir aber eine kleine Ortschaft erreichten, Ortaköj genannt, von der einige Pfade zur Seite liefen, hielt ich an und redete den ersten, den ich traf, an:

„Sélam! Gibt es in diesem Ort, den Allah segnen möge, vielleicht einen Bekdschi ?"

Der Gefragte trug einen riesigen Sarras an der Seite, einen fürchterlichen Knüppel in der Rechten, hatte um den Fes ein Tuch geschlungen das vor Schmutz starrte, und ging barfuss. Er betrachtet mich eine Weile und schickte sich dann an, diese eingehende Betrachtung auch über die anderen ergehen zu lassen.

„Nun?" bemerkte ich ungeduldig.

„Jawäsch, jawäsch – langsam, langsam!" mahnte der Zerlumpte.

Er stürzte sich auf einen Stock und begann die Gestalt des kleinen Hadschi einer eingehenden Besichtigung zu unterwerfen. Halef aber langte zur Sattelöse und zog seine Peitsche hervor.

„Kennst du vielleicht dieses Ding hier?"

Der Gefragte warf sich in die Brust und griff an den Säbel.

„Kennst du diese hier, Kleiner?"

Kleiner! Kein anderes Wort hätte Halef so tief beleidigen können. Er holte zum Schlag aus; ich aber drängte mein Pferd rasch zwischen ihn und den Bedrohten und warnte:

„Keine Übereilung, Halef! Dieser Mann wird mir meine Frage schon beantworten."

Ich zog einige kleine Münzen aus der Tasche, zeigte sie dem Sarasträger und wiederholte:

„Also, gibt es hier einen Bekdschi?"

„Gibst du mir das Geld?" fragte er.

„Ja."

„Dann her damit!" erwiderte der Mann kurz und streckte die Hand aus.

„Erst die Antwort!"

DANK / ACKNOWLEDGEMENT

Eine Niederlage, die mein Körper in einem nicht vorgesehenen Kampf mit baltischen Streptokokken erlitt, fesselt mich in diesen Tagen an ein Krankbett. So gilt mein unendlicher Dank für beinahe paranormale Arbeit in der Endphase von Ausstellungsorganisation und Katalog den Kunsthistorikerinnen: namentlich Regina Bärthel, Barbara Heinrich, Barbara Torpeeskuf und Winfried Waldeyer sowie den Mitgliedern der Kuratorenwerkstatt 2003 des Friderisianum, Nikola Dietrich, Birgit Eusterschulte und Natalia Petrelin sowie der Rave Stipendiaten Natalia Ilić, die dieses Projekt in allen Phasen intensiv begleitet haben. Sie waren während meiner Abwesenheit in ständigem Kontakt mit den Künstlern und unseren Partnern in den verschiedenen Balkanländern: Ruxandra Balaci, Sokol Beqiri, Dunja Blažević, Iara Boubnova, Petar Čuković, Branislav Dimitrijević, Katerina Gregos, Vasif Kortun, Erden Kosova, Shkëlzen Maliqi, Edi Muka, Zoran Petrovski and Erzen Shkololli.

Danken möchte ich des weiteren Marius Babias und Bojana Pejić für viele wesentliche Hinweise, Biljana Tomić und Herwig Kempf als Leiter des Goethe Institutes Belgrad für die Einladung an dem Projekt „Bound / Less Borders" mitarbeiten zu können. In diesen Dank einschließen möchte ich ferner Hortensia Völckers von der Kulturstiftung des Bundes in Halle und Ursula Zeller vom Institut für Auslandsbeziehungen in Stuttgart für die finanzielle Unterstützung dieses umfangreichen Balkanprojektes.

Aber all dieser Dank wäre vergebens, hätten nicht die Künstler in ihrem Enthusiasmus für dieses Projekt so viele wunderbare neue Arbeiten beigetragen.

René Block
Kassel, 16. August 2003

Die Künstlhalle Friderisianum dankt allen Leihgebern /
Warm gratitude is due to all lenders:

Muzeul Naţional de Artă Contemporană, Bukarest / Bucharest
Museum of Contemporary Art, Skopje
Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig (MUMOK), Wien / Vienna

Flick Collection
Sammlung / Collection Prodromos Emfietzoglou, Athen / Athens
Sammlung / Collection Dimitris Gigourtakis, Athen / Athens
The Dakis Joannou Collection, Athen / Athens
Sammlung / Collection K. Papaioannou, Athen / Athens
Saša Podgoršek, Ljubljana
Sammlung / Collection Ghislain Mollet-Viéville, Paris
Sammlung / Collection Hauser & Wirth, St. Gallen
Sammlung / Collection Zdravka Bašićević, Zagreb

Istanbul Biennale Foundation, Istanbul
Gallery Gregor Podnar, Kranj / Ljubljana
Galeria Francesca Kaufmann, Mailand / Milan
Max Protech Gallery, New York
Galerie de France, Paris
Galerie Grita Insam, Wien / Vienna
Galerie Hauser & Wirth, Zürich
Galerie Serge Ziegler, Zürich

und allen Leihgebern, die nicht genannt werden wollen, sowie den Künstlerinnen und Künstlern / *and to all lenders who do not wish to be mentioned as well as the artists*

Due to a setback suffered by my body in its unplanned battle with Baltic streptococcus, I am currently confined to my hospital bed. Therefore, it is from here that I would like to express my heartfelt gratitude to the Kunsthalle team for their untiring efforts in the final phase of the organisation for the exhibition and the catalogue: namely, Regina Bärthel, Barbara Heinrich, Barbara Torpeeskuf and Winfried Waldeyer, together with the members of the Friderisianum's Curator Workshop 2003, Nikola Dietrich, Birgit Eusterschulte, and Natalia Petrelin as well as the Rave scholarship holder Natalia Ilić, who have been intensively involved in the project throughout all its phases. During my absence, they have been in permanent contact with the artists and our partners in the various Balkans countries: Ruxandra Balaci, Sokol Beqiri, Dunja Blažević, Iara Boubnova, Petar Čuković, Branislav Dimitrijević, Katerina Gregos, Vasif Kortun, Erden Kosova, Shkëlzen Maliqi, Edi Muka, Zoran Petrovski and Erzen Shkololli.

In addition, I would also like to express my gratitude to Marius Babias and Bojana Pejić for their many invaluable tips and their advice, and to Biljana Tomić and Herwig Kempf, the Director of the Goethe Institute in Belgrade, for the invitation to participate in the project "Bound / Less Borders". Further thanks must also go to Hortensia Völckers from the Halle-based Cultural Foundation of the Federal Government and to Ursula Zeller from the Institute for Foreign Relations in Stuttgart for their generous financial support of this large-scale Balkans project.

Yet all this gratitude would count for nothing were it not for the enthusiasm of the artists who have contributed to this project with many wonderful new works.

Weiterhin danken wir folgenden Personen, Institutionen und Firmen / *we also thank the following persons, institutions and companies:*

Zdenka Badovinac, Ljubljana
Emre Baykal, Istanbul
Rabia Çapa, Istanbul
Ana Dević, Zagreb
EC Kassel Huskies und / and Joe Gibbs
Fulya Erdemci, Istanbul
Melih Ferell, Istanbul
Dejan Krsić & ARKZIN, Zagreb
Pandeli Majko, Verteidigungsminister von Albanien / Minister of Defense, Albania
Alexei Monroe, London
Gregor Podnar, Ljubljana
Nenad Popović, Zagreb
Edi Rama, Bürgermeister von Tirana / Mayor of Tirana
Branka Stipančić, Zagreb
Bilge Uğurlar, Istanbul
Štefan Vuković, Belgrad / Belgrade
Bogazici Üniversitesi – Offenes Seminar, Hrc., conference at the Balkans Panorama (except Constantinople)

Clemens Peter Haase, Goethe Institut, Sofia
Abaz Hado, National Gallery, Tirana
Xenia Kalpakidou, Deste Foundation, Athen / Athens
Mario Krummenacher, Dock 4, Kassel
Igor Španjol, Moderna Galerija, Ljubljana
Galerie Jan Wagner, Berlin
Karl Weber, Hessische Kultur GmbH, Wiesbaden
What, How & For Whom, Zagreb

BALI Kinos (KulturBahnhof), Kassel
documenta-Archiv, Kassel
Kasseler Kunstverein
Rave Stipendium des ifa, Stuttgart

Hotel Chassalla, Kassel
City Hotel, Kassel
Ellerhold Grafikatelier GmbH, Radebeul
Hotel Gude, Kassel
InterCity Hotel, Kassel
Hotel Kurfürst Wilhelm I., Kassel
Andreas Mannsbarth, Markthalle Kassel
Hotel Mövenpick, Kassel
Milan Popović, Tara Film, Belgrad / Belgrade
Ramada Treff Hotel, Kassel
Vera Robić, Croatian Film Association, Zagreb
Mario Schmidt, Café Hahn, Kassel
Hotel Schweizer Hof, Kassel
Stadthotel, Kassel

und / and
Dr. Dirk Ippen, Horst Seidenfaden
Hessische Allgemeine Kassel

FORM ???

INHALT / CONTENT

EST BALKANIKI / EAT BALKANIKI 7
Interview René Block / Martin Glaser

ALBANIEN / ALBANIA 12
Der A-Faktor oder: Die neuen Proleten der Kunstszene
The A-Factor or: The New Prolets of the Art-World
Edi Muka

BOSNIEN / BOSNIA 14
Bosnien – In den Schluchten des Balkan
Bosnia – In the Gorges of the Balkans
Dunja Blažević

BULGARIEN / BULGARIA 16
Zeitgenössische Bulgarische Kunstszene heute
– Schritte zur Positionsbestimmung
Bulgarian Contemporary Art Scene Today
– Motions of Validation
Iara Boubnova

GRIECHENLAND / GREECE 18
Zeitgenössische Kunst in Griechenland
Contemporary Art in Greece
Katerina Gregos

KOSOVO / KOSOVA 21
Das verdammte Land der Krähen
The Damned Land of Crows
Shkëlzen Maliqi

KROATIEN / CROATIA
Zeitgenössische Kunst in Kroatien
Contemporary Art in Croatia
Nataša Ilić

MAZEDONIEN / MACEDONIA
Zeitgenössische Kunst in Mazedonien
Contemporary Art in Macedonia
Zoran Petrovski

MONTENEGRO 27
Das Kreuz oder: Die Geometrie des Schicksals
The Cross, or: The Geometry of Faith
Petar Čuković

RUMÄNIEN / ROMANIA 30
Die Rumänische Kunstszene
The Romanian Art Scene
Ruxandra Balaci

SERBIEN / SERBIA 33
Zeitgenössische Kunst in Serbien
Contemporary Art in Serbia
Branislav Dimitrijević

SLOWENIEN / SLOVENIA 35
Notizen zu Sloweniens Gegenwartskunst
Some Notions on Contemporary Art in Slovenia
Nataša Petrešin

TÜRKEI / TURKEY 38
Zeitgenössische Kunst in der Türkei
Contemporary Art in Turkey
Erden Kosova

IN DEN SCHLUCHTEN DES BALKAN: DIE KÜNSTLER
IN THE GORGES OF THE BALKANS: THE ARTISTS 41

Verzeichnis der ausgestellten Arbeiten
List of exhibited works 130

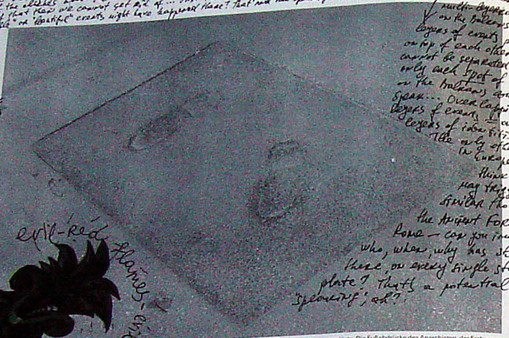
Biographien
Biographies 135

Autoren und Partner
Authors and Partners 143

IN DEN STÄDTEN DES BALKAN: ERSTE ÜBERLEGUNGEN
IN THE CITIES OF THE BALKANS: FIRST PROPOSALS 144

See also p. 102 – Kiril Prashkov – "Speaking Cobblestones" 1997–2003 … they are good. Too much. One of the clichés about the Balkans is that they produce too much reality for … real spot … What often … history that then we cannot get rid of … Just think, though, about this particular real spot … That and the Speaking Cobblestones … the immensely … "horrible" or "beautiful" events might have happened there? …

See also p. 56 Braco Dimitrijević — history as a mistake



multi-layered history on the Balkans where layers of events pile up on top of each other and cannot be separated. If only each spot of land on the Balkans could speak… Overlapping layers of events & overlapping layers of identities… The only other place in Europe I can think of that may trigger similar thoughts is the Ancient Forum in Rome – can you imagine who, when, why has stood there, on every single stone plate? That's a potential for "speaking", eh?

evil-red flames-evil

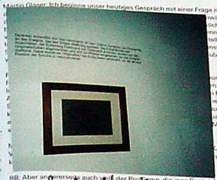
… Vojo Dimitrijević im Jahr 1949 in Sarajewo, zur Erinnerung an das Ereignis, das den Ersten Weltkrieg auslöste. Die Fußabdrücke des Anarchisten, der Erzherzog … erschoss, wurden von den Originalschuhen abgenommen und dort ins Pflaster eingelassen, wo das Ereignis stattfand. Dabei wurde ein Originalfoto des … um die genaue Position der Schuhe zu rekonstruieren. / Monument made by Vojo Dimitrijević in Sarajevo in 1949 to commemorate the event which started … World War … foot prints of the anarchist who shot Archduke Ferdinand of Austria were made with the original shoes in the pavement where the event took place, using an original photo of the … to reconstruct the positioning of the shoes.

Sarajevo… It would be better if this "monument" is in Hollywood, where on the Strip are the hand imprints in concrete of the hands of all these movie stars (the Hall of Fame).
In Berlin they should do just the same reconstruction/monument of the foot prints (shoes) of where Bismarck stood when he put his signature under the Treaty negotiated between the Great Powers at the Berlin Congress 1878.
The ultimate BALKAN related project in art or culture should take place in BERLIN.

The name of this anarchist was ~~Danilo~~ (I think) or Gavrilo Princip. In Slavic languages "princip" (yes!) means – "principle", a principle – as in "a general principle of…" or "the first principle of physics", or "a matter of principle".
So, the joke is like this:
– "Why did the World War I start?
– Because of the principle (= Princip)…"
:-)
Just because of clash of interests, thirst for markets, division of spheres of interests, etc.
WWI started after the First (in 1912) and the Second Balkan war(s) (in 1913/…) the fight was over the spoils of the disintegrating Ottoman Empire. Of course, these "spoils" were there in the first place, because of the Berlin Congress in 1878 that effectively stopped for another 30 years this disintegration… thus affecting the natural process of development in the Balkans (!–?!). ~~Thultimate~~

Note: The Ottoman siege of Vienna brought the culture of coffee to this city.

ESST BALKANIK



Martin Glaser: Ich beginne unser heutiges Gespräch mit einer Frage nach der Be… …wärtigen, so war …öchst kompliziert, …kenntnisse werden …tellung zu tun. …nst, die kaum in …ube" konzipiert …

…unkten sind häu…n. Selten Ausstel… Fall anders. Am …er von politischen …aus man sich arti…ss schon der Titel …Möglichkeiten, die …

…Karl May: das alle … bedient und be…

RB: Aber andererseits auch viel der Probleme, die jene Region bis heute belasten, vorwegnehmen … überrascht … nicht wenig … der Rubrik „Das aktuelle Buch" … Zeitung … in … „Von Bagdad nach Stambul" … oder … die, als Gebiet des heutigen Irak gerade von den Amerikanern … begriffen wurde, … Bücher … handeln, wie … Band „Durch das Land der Skipetaren" … Nachfolge… ist … beschrieben … Will sagen, … die Bücher lasen, mehr als nur Grundkenntnisse vermittelt, die bis heute … sind.

I wish one day they would do the same thing at the exact spot in Berlin where and when Bismarck was putting his signature under the Treaty of Berlin, the signed there by Great Powers in 1878.

MG: Karl May nannte seine Bände „Reiseerzählungen". Er schrieb sie, ohne vorher dort gewesen zu sein. Du hast die Länder bereist und nennst die Ausstellung wohl auch in Anspielung auf May „Eine Reportage".

RB: Mit dieser Bezeichnung möchte ich noch einmal deutlich machen, dass es von diesen Reisen ungeheuer viel zu berichten gibt. Aber nicht ich bin es, der berichtet, sondern die Künstler selbst. Ihre Arbeiten werden meine Worte überflüssig werden lassen. Ich kreiere keine Vision vom Balkan, wie dies May und andere taten, und enthalte mich jeglicher Interpretation…

MG: Aber noch sehe ich die Ausstellung nicht, und deshalb muss ich Dich um die Beantwortung einiger Fragen bitten. Jede Reportage hat den Moment des Einstiegs. In Klosterneuburg bei Wien hat Harald Szeemann gerade seinen Balkan-Bericht vorgelegt. Dieser beginnt mit dem Leichenwagen, in dem der in Sarajewo ermordete Franz Ferdinand durch Wien gefahren wurde. Der Blick wurde also unzweifelhaft von Wien aus auf den Balkan gerichtet, wie Szeemanns Erläuterungen zu dem von ihm gewählten Titel „Blut & Honig" unterstreichen. Bezieht er sich doch ausdrücklich auch auf die Wiener Aktionisten.

RB: Demgegenüber steht am Beginn unserer Ausstellung das Denkmal für Gavrilo Princip, jenem serbischen Anarchisten, der den Erzherzog erschoss. Dieses Denkmal befand sich vor seiner Zerstörung in Sarajevo und zeigt den Abdruck der beiden Schuhe, die Princip während des Attentats trug. Ein bescheidenes Denkmal also, von dem Bildhauer und Gründer der Akademie Sarajevo, Vojo Dimitrijević, geschaffen. Dieses Denkmal – übrigens ein Beispiel früher Konzeptkunst in Osteuropa – des als Helden verehrten Gavrilo Princip wurde während des Bosnienkrieges zerstört. Es existiert nur noch als Foto, das uns Braco Dimitrijević überließ. War Gavrilo Princip Terrorist oder Freiheitskämpfer? Wichtig ist also schon der Standpunkt, von welchem aus man sich dem Balkan nähert.

MG: Und Du hast wiederholt betont, Dich dem Balkan von Süden aus genähert zu haben.

RB: Ganz konkret seit 1994, als ich zur Vorbereitung der Istanbul Biennale von dieser einzigartigen Stadt aus einige Balkanländer bereiste. Das war während der Zeit des Bosnienkrieges.

MG: Ich erinnere mich an eine beeindruckende Arbeit von Alfredo Jaar auf dieser Biennale, die diesen Krieg thematisierte. Ihr Titel war schlicht *EUROPA*. Eine Reihe von Leuchtkästen, die heftige Flammen zeigten, standen mit etwas Abstand vor einer Wand auf dem Boden. Näherte man sich, so sah man die Rückseiten der Leuchtkästen in auf der Wand montierten großen Spiegeln. Und diese Rückseiten zeigten die Gesichter von den Opfern des Krieges: Kinder, Frauen, alte Menschen. Und man sah gleichzeitig das eigenen Gesicht. Alfredo Jaar ist Chilene. Finden sich entsprechend intensive Auseinandersetzungen mit der Geschichte des Balkan in der Ausstellung?

Note: Many of the recent (since 1878) disputes and wars on the Balkans originate in the way they drew the political/state borders on the Balkans at the Berlin Congress in 1878 (the Berlin Treaty, etc.)

Martin Glaser: I would like to begin today's discussion with a question on the significance of the title. If we cast our minds back to the last century, we find that the region which today constitutes the Balkans was politically and culturally highly complex – virtually a permanent source of unrest in South Eastern Europe. We assume our audience is aware of these facts. But this is purely an art exhibition, essentially even an exhibition of contemporary art which is highly unlikely to emerge from the Gorges, but which is, as usual, conceived rather for the "white cube". – would you rather – for the "black hole"?

(from the Balkan perspective the whole of Germany is one big "white cube"…)

René Block: Art exhibitions conceived under a geopolitical banner are often staged to serve a non-artistic purpose. These are rarely exhibitions intended to communicate a message. In this instance, the situation is different. We set out with the intention of creating a stage for the art scene of a region mired in political conflict, a stage on which artists can articulate themselves and reach an audience. To begin with, alone the title of such an undertaking must generate curiosity. And from among the many suitable alternatives on offer I have selected a literary one…

MG: … which is also tainted by the content of Karl May's book, which draws on, and reinforces all the prejudices against the region which were so prevalent at the end of the 19th century…

RB: … but which, on the other hand, also anticipates many of the problems which have plagued the region right up to the present day, and consequently aided our understanding of them. I was particularly surprised when a few weeks ago I found a review in the literary section of the Frankfurter Allgemeine Zeitung, "Das aktuelle Buch", which recommended Karl May's Oriental Odyssey. The article referred to volumes such as "Through Wild Kurdistan" or "From Baghdad to Istanbul", which describe the religious conflicts of those regions encompassing the area of Iraq today. The fact that this country has just been attacked by the Americans has also given fresh topicality to these books, which deal with adventure and adventurers. "In the Gorges of the Balkans" and the sequel volume "Through the Land of Skipetars", set in what is now the territory of Albania, both focus on the conflicts which have persisted to the present day and their background. For those of us who have read these books as youngsters, they conveyed more than a passing knowledge of the region which has proven useful – even today.

Wrong! Now this is territory of Macedonia, Bulgaria, Albania…

MG: Karl May called his books "travel adventures", although he had never visited the regions he wrote about. Yet you have travelled through these countries and, doubtless with reference to Karl May, have entitled the exhibition "A Report".

→ but others have visited too much… in their minds

RB: By choosing this title I wanted to highlight once again that there is so much to report from these journeys. Although it is not me who is reporting, but the artists themselves. Their works will render my words superfluous. I am not conjuring a vision of the Balkans, as May and others did, and I have refrained deliberately from making any interpretations…

MG: But as I still haven't seen the exhibition yet, I am reliant on your answering a few questions. Every documentary or report has a starting point. Harald Szeemann has just presented his Balkans "report" in Klosterneuburg near Vienna. His account begins with the hearse in which the body of Franz Ferdinand, who was assassinated in Sarajevo, was driven through Vienna. This perspective of the Balkans was a distinctly Viennese, as underscored by Szeemann's explanations for the title "Blut & Honig" (Blood and Honey) which he chose himself. Here he is also referring expressly to the Viennese Actionists.

→ with help from Suzana Milevska, Melentie Pandilovski, Hüseyin Alptekin and a young unidentified man from Sofia who told this to Suzana in 1997

In Turkish: BAL = honey, KAN = blood

RB: In contrast, at the beginning of our exhibition there is a memorial to Gavrilo Princip, the Serb anarchist who shot and killed the Archduke. Before its destruction, this monument was located in Sarajevo and shows the imprint of both shoes worn by Princip during the assassination. A modest monument, therefore, created by the sculptor and founder of the Sarajevo Academy, Vojo Dimitrijević. An example of early conceptual art in Eastern Europe, this monument to the feted hero Gavrilo Princip was destroyed during the Bosnian War. It only exists now as a photo which Braco Dimitrijević has donated to the exhibition as a loan. Anyway, was Gavrilo Princip a terrorist or a freedom fighter? So consequently, the perspective from which one approaches the Balkans is important.

MG: And you have continually emphasized that you approached the Balkans from the south.

RB: More precisely since 1994, when, as part of my preparations for the Istanbul Biennial, I travelled through a number of Balkans states, after starting out from this unique city. This was during the time of the Bosnian war.

MG: I recall an impressive work by Alfredo Jaar exhibited at this Biennial which thematicized the war. It was entitled *EUROPA*. A row of lightboxes in which you could see fierce flames were positioned some distance away from a wall on the floor. As one approached them one could see the rears of the lightboxes reflected in a mirror which was mounted on the wall. These backside views displayed the faces of the victims of the war: children, women and old people. And at the same time one could see a reflection of one's own face. Alfredo Jaar is Chilean. Is the history of the Balkans subject to such intensive examination in this exhibition?

Should it be? What is "intensive"? The history, the examination, your opinion of either one?

RB: Die Auseinandersetzung mit der aktuellen Geschichte findet statt. Nicht immer so direkt wie in der beschriebenen Arbeit, häufig in verschlüsselter Form, aber diese Ereignisse, diese Tragödien sind doch das, was die Menschen und, verständlich, die Künstler bewegen.

MG: Kannst Du Beispiele nennen?

RB: Bleiben wir gleich in Bosnien-Herzegowina. Dort leben die Künstlerinnen Alma Suljević und Šejla Kamerić. Alma Suljević ist aktiv an der Beseitigung von Landminen beteiligt. Dort, wo sie Minen gefunden und entschärft hat, kratzt sie mit ihren Händen die Erde aus dem Boden. Diese Erde füllt sie in speziell gefertigte, von ihr mit einem Text bedruckte Plastikbeutel und verkauft sie auf Wochenmärkten. Oder sie verkauft Zertifikate für einen Quadratmeter Boden in Bosnien. Mit dem Erwerb übernimmt der Käufer die Patenschaft über ein Stück Land, das noch entmint werden muss. Alle so erzielten Einnahmen fließen in einen Fond zur weiteren Entminung. Alma Suljević wird auch in Kassel Erde verkaufen und versuchen, neue Landpatenschaften zu gewinnen. Die von Šejla Kamerić ausgewählte Arbeit bezieht sich auf jenes dunkle Kapitel der UNPROFOR Schutztruppen, als eine holländische Einheit ein Massaker der serbischen Bosnier an muslimischen Bosniern geradezu duldete. Das Foto von in einer Halle aufgestellten Särgen mit Leichen von 599 Männern und einer Frau ging um die Welt. Was bisher nicht um die Welt ging, ist die Meldung von einem obszön rassistischen Graffiti aus der Kaserne dieser jungen Holländer, das nach deren Abzug entdeckt wurde und vielleicht sogar jene ermordete Frau besudelt: „Keine Zähne ... ? Barthaare ... ? Riecht wie Scheiße ... ? ... Bosnische Mädchen!" Šejla Kamerić nun kombiniert die Fotografie einer jungen bosnischen Frau, genauer: ein Foto von sich selbst, mit diesem Text und liefert so ein erschütterndes Dokument westlicher Arroganz. Oder nehmen wir die Arbeit *Back to Back* von Maja Bajević: Hier sitzen vermummte Personen vor einer Wand voller Fotografien, die Marschall Tito zeigen, und erzählen makabre Witze, die zum Teil von ungeheurer Brutalität sind und die doch als Ventil dienten, dieses Grauen und Leiden zu verarbeiten. Auch der junge rumänische Künstler Mircea Cantor sammelte Witze aus der Ceaușescu-zeit, die aber nicht übersetzt werden, sondern in rumänischer Sprache in einer Zeitung als Doppelseite veröffentlicht werden sollen. Wir verhandeln hier mit einer Kasseler Tageszeitung.

MG: Wozu dieser Aufwand?

RB: Vielleicht um zu irritieren. Um einigen hunderttausend Menschen früh morgens mit der Zeitung etwas ins Haus zu senden, was sie für einige Minuten beschäftigen wird, weil sie es nicht begreifen können. So wie wir den Balkan nicht begreifen können, nie werden begreifen können in seiner Vielschichtigkeit von ethnischen und religiösen Überlagerungen.

MG: Könnte es nicht Aufgabe einer Ausstellung wie dieser hier im Fridericianum sein, diese Vielschichtigkeit transparenter zu machen, in dem sie strukturiert, Gemeinsames und Trennendes herausarbeitet, Gruppierungen schafft, thematisch ordnet?

RB: Warum sollten wir dies wollen? Das wäre wieder die berühmte westliche Einmischung: Ordnen, Grenzen festlegen. Der Titel bedient zu Genüge unsere Vorstellung vom Balkan: wilde Gebiete, wilde Menschen, Partisanen. Das ist Klischee genug. Dagegen setzen wir das Bildmotiv von Plakat, Leporello und Einladungskarte. Eine junge Frau steht auf dem Dach eines Hochhauses einer großen Stadt und schwingt eine Antenne. Das signalisiert doch zunächst, dass Kommunikation angestrebt wird. Dann aber sehen wir, dass sie uns den Rücken zukehrt. Sie sucht die Kommunikation mit anderen. Das müssen wir akzeptieren und fördern. Kommunikation zwischen den Künstlern, zwischen den Regionen ist unser Ziel. Dafür ist das Fridericianum mit seiner bewegten Geschichte der einzig richtige Ort. Das ist der Grund, weshalb das Projekt in Kassel stattfindet. Einordnungen haben frühere Ausstellungen und Publikationen über den Balkan und den Orient versucht. Wir wollen die Öffnung. Die Ausstellung in Kassel ist der erste Schritt. Folgen werden innerhalb der nächsten Monate, in den einzelnen Ländern, viele sehr unterschiedliche Projekte, für die wir zwar den Impuls geben können, die aber nicht vom Fridericianum gesteuert werden, sondern ausschließlich den jeweils lokalen Bedürfnissen und Wünschen entsprechen. Dies ist einer der Gründe, in den einzelnen Ländern und Regionen frühzeitig enge Partnerschaften angestrebt zu haben. Natürlich waren diese unsere Partner auch hilfreich bei der Vorbereitung der Ausstellung, zum Beispiel bei der Anbahnung von Kontakten zu Künstlern. Aber in erster Linie soll das Projekt anschließend durch sie fortgesetzt werden. Ich gehe davon aus, dass viele Künstler, Kuratoren und Kritiker erst im zweiten Teil zum Zuge kommen werden. Der dritte Akt wird dann in einem Jahr wieder im Fridericianum gespielt: mit zwei Einzelpräsentationen, einem Kassel-Projekt von der Slowenin Marjetica Potrč und einer Retrospektive von Mangelos, der aus der heutigen politischen Perspektive als kroatischer Künstler bezeichnet werden könnte, der jedoch für die gesamte jugoslawische Kunst eine bedeutende Rolle gespielt hat. Eine kleine Auswahl von Arbeiten beider Künstler ist bereits in dieser Ausstellung zu sehen.

MG: Es handelt sich demnach um eine Trilogie? Oder, um noch einmal auf Karl May zurück zu kommen, um eine Geschichte in Fortsetzungen?

RB: Ja, und hierdurch verfolgen wir eine entschieden andere Konzeption, als alle anderen Ausstellungen, die den Balkan thematisieren.
Der erster Teil, „In den Schluchten des Balkan" versammelt 88 Künstler hier in Kassel. Im zweiten Teil, „In den Städten des Balkan" werden, wie der Titel schon sagt, in den Städten Ljubljana, Zagreb, Sofia, Bukarest, Tirana, Priština, Belgrad, Cetinje, Skopje und Istanbul verschiedene Aktivitäten folgen. Und der dritte Teil „Jenseits des Balkan" beschließt der Zyklus mit zwei außergewöhnlichen künstlerische Positionen, einer historischen und einer zeitgenössischen. Hier werden Mangelos und Potrč wieder im Fridericianum zu sehen sein...

RB: The events of recent history are being dealt with here. Not always so directly as in the work described above, but in a more encoded forms. Yet these events, these tragedies, are what occupy people and of course, the artists.

MG: Can you cite a few examples?

RB: Well, let us remain in Bosnia-Herzegovina where the artists Alma Suljević and Šejla Kamerić live. Alma Suljević is actively involved in the clearing of landmines. Wherever she finds and defuses the mines she uses her hands to scrape some soil from the ground. This earth is then filled into specially produced plastic bags, which are emblazoned with a text and then sold at the local weekly markets. Or she sells certificates for a square meter of soil in Bosnia. By buying the certificates, the purchaser becomes the sponsor for a parcel of land which has yet to be de-mined. All the revenues generated under this scheme flow into a fund for further mine-clearing operations. Alma Suljević will also be selling soil in Kassel and attempting to find new land sponsors. The work selected by Šejla Kamerić refers to that dark chapter in the history of the UNPROFOR when a Dutch army unit, in effect, stood idly by whilst Bosnian Serbs massacred Bosnian Muslims. The photos of the coffins laid out in a hall containing the bodies of 599 men and one woman were splashed around the world. What, however, remained hidden from public view was the report of racist graffiti discovered in the barracks of these young Dutch soldiers after their withdrawal, which possibly besmirched the name of the murdered woman. "No teeth... ? A beard... ? Smells like shit... ? ... Bosnian girls!" Šejla Kamerić now combines the photographs of a young Bosnian girl, or to be more exact, of herself with this text, and in so doing delivers shocking evidence of Western arrogance. Or let us take the work *Back to Black* by Maja Bajević. Masked figures sit in front of a wall full of photographs showing Marshal Tito and tell macabre jokes, which are in part extremely brutal, and yet which serve as an outlet for coming to terms with this horror and suffering. Similarly, the young Romanian artist Mircea Cantor collected jokes from Ceaușescu era, which are to be published in the original Romanian in a double-page spread in a newspaper. We are currently negotiating with a local Kassel daily newspaper.

MG: Why go to all this trouble?

RB: Perhaps in order to unsettle people. To deliver something via the newspaper into the homes of several hundred thousand people which may grab their attention for several minutes because they can't understand it. Just as we are unable to comprehend the Balkans – and will never be able to comprehend the multi-layered complexity of the different ethnic and religious groups.

MG: Should not the purpose of an exhibition such as this being staged in the Fridericianum be to give transparency to this multi-layered complexity by giving it structure, by distilling commonalties and differences and by classifying groups and thematic categories?

RB: Why should we wish to do this? This would be yet another infamous case of Western interference: classifying, defining boundaries. The title in itself sufficiently reflects our view of the Balkans: wild areas, wild natives, Partisans. Those are clichés enough. We are counter-acting this with the image used for the poster, the leporello and the invitation card. A young woman is standing on the roof of a city tower block swinging an antenna. Initially this seems to indicate that communication is desired. Then, however, we see that she has turned her back on us. She is seeking communication with others. And we have to accept and encourage that. Promoting communication between artists, between regions is our objective. And to this end, the Fridericianum, with its rich and eventful history is the ideal venue. This is the reason why the project is being staged here in Kassel. Classifying... this has been done by previous exhibitions and publications on the Balkans and the Orient. We are seeking to open up new perspectives. The exhibition in Kassel represents the first step in this endeavour and will be followed over the next few months by the launch of many diverse projects in the individual countries to which we will provide the initial impetus. Rather than being supervised by the Fridericianum, these projects will be exclusively adapted to suit local requirements and wishes. This is one of the reasons why we have, at an early stage, striven to forge close partnerships in the individual countries and regions. Of course, our partners were also very helpful in the preparation of the exhibition, for example, in forging initial contacts with artists. But first and foremost, the project is to be subsequently continued by them. I am assuming that many artists, curators and critics will only participate in the second part of the exhibition. The third act will then be staged one year later, again in the Fridericianum: comprising two individual presentations, a Kassel project by the Slovenian Marjetica Potrč and a retrospective of the works by Mangelos, who from today's political perspective could be described as a Croatian artist, but who has played a significant role in the entire Yugoslavian art scene. A small selection of works by both artists will be on view in the exhibition.

MG: So the project is a trilogy? Or, to return to Karl May, a story told in sequels?

RB: Yes, and consequently, we are pursuing a dramatically different concept than all the other exhibitions which are thematizing the Balkans. The first part, "In the Gorges of the Balkans", will see 88 artists congregate here in Kassel; in the second part, "In the Cities of the Balkans", as the title indicates, various

MG: Es findet demnach eine Verzahnung zwischen dem Fridericianum und den Ländern statt, aber in Umkehrung zur Konzeption der letzten documenta, als zunächst verschiedene Plattformen global initiiert wurden, denen die Ausstellung in Kassel folgte.

RB: So könnte man es sehen, denn diese Ausstellung bereitet die verschiedenen Aktivitäten in den einzelnen Länder vor. Dazu wird insbesondere auch das Ende Oktober stattfindende Symposium beitragen. Zu dem Thema *Die Neuerfindung des Balkans. Geopolitik, Kunst und Kultur in Südosteuropa* werden Marius Babias und Bojana Pejić kompetente Referenten aus vielen Bereichen der Geisteswissenschaften sowie Künstler nach Kassel einladen. Neben dem Institut für Auslandsbeziehungen, das Partner bei der Durchführung des Symposiums ist, hat die Kulturstiftung des Bundes in Halle die angestrebte neue Dialogform sofort verstanden und großzügig finanziell unterstützt. Es ist ein Experiment und als solches soll es am Ende in einem Buch auch dokumentiert und diskutiert werden.

MG: Experiment Balkan?

RB: Wo sonst in der Welt würde ein solches Experiment künstlerischen Erfolg versprechen? Bei aller Unterschiedlichkeit der einzelnen Szenen: Es gibt in Europa keinen vitaleren Aufbruch als zwischen Istanbul und Zagreb oder zwischen Tirana und Bukarest.

MG: Die zahlenmäßig größte Künstlerbeteiligung ist der Türkei zugedacht. Insgesamt 16 Künstlerinnen und Künstler hast Du eingeladen. Erobern die Osmanen die Region zurück?

RB: Die Biennale von Istanbul hat Südosteuropa künstlerisch verändert. Istanbul ist neben London und Moskau eine der drei größten Städte Europas. Ein Magnet an der geografischen Schnittstelle zwischen Europa und Asien. Die Biennale dieser Stadt hat kontinuierlich an Bedeutung gewonnen. Sie ist für die Künstler des Balkan ebenso wichtig wie die von Venedig. Und sie hat innerhalb der Türkei ungeahnte künstlerische Kräfte freigesetzt. Am Beispiel der türkischen Künstler kann ich vielleicht sogar den Wandel, der sich vollzogen hat, verdeutlichen. Noch vor zehn Jahren gab es nur einen türkischen Künstler, der in der internationalen Avantgarde Szene Akzeptanz fand. Das ist der in Paris lebende Sarkis. Durch die 3. und 4. Istanbul Biennale wurde die Aufmerksamkeit auf eine Reihe von Künstlerinnen gelenkt, die inzwischen internationale Anerkennung finden. Dazu zählen Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Füsün Onur, Hale Tenger, wiederum gefolgt von einer Generation jüngerer Künstlerinnen wie beispielsweise Esra Ersen, Aydan Murtezaoğlu, Ebru Özseçen und Nevin Aladağ. Diese Entwicklung spielt sich primär in Istanbul ab. Doch jetzt meldet sich eine neue Bewegung von außerhalb. Eine neue Kraft, zu der junge Künstler aus dem fernen Osten der Türkei, den vorwiegend von Kurden bewohnten Städten gehören, macht auf sich aufmerksam. Halil Altindere, Fikret Atay, Sener Özmen, Erkan Özgen, Cengiz Tekin neben Ömer Ali Kazma und Memed Erdener sind hier zu nennen. Dies alles in einer vor zehn Jahren noch völlig unentdeckten Kunstlandschaft zu beobachten, lässt die Dynamik der türkischen Szene erahnen. Einige dieser jungen Künstler werden wir im Herbst auf der Istanbul Biennale wiedersehen. Und hier setzt auch unsere erste Förderung ein. Das von Altindere herausgegebene Magazin *art-ist* wird dieser jungen Szene eine Sondernummer widmen, deren Druck aus Mitteln der Kulturstiftung des Bundes ermöglicht wird und die dann in Kassel als Ausstellungsbeitrag Altinderes vorgestellt wird.

MG: Stehen schon weitere Projekte für den zweiten Teil, für die Städte des Balkan fest?

RB: Erste Vorschläge treffen ein. Aus Rumänien kommt der Wunsch, neben einer Buchreihe ebenfalls eine Zeitschrift zu fördern. Für Ljubljana ist eine Konferenz geplant, die sich mit den Konsequenzen des EU-Beitritts beschäftigen wird. Ausstellungs-Kooperationen zwischen einzelnen Ländern werden vorbereitet, so möchte Zagreb u.a. die junge Kunstszene des Kosovo vorstellen. Ein umfassenderes Balkan-Projekt konkretisiert sich für Skopje: Die griechische Künstlergruppe Personal Cinema arbeitet an einem internationalen Videoprojekt *The Making of the Balkan Wars: The Game* unter Beteiligung vieler Künstler. Das Promotion-Videotape dieser Gruppe werden wir in der Ausstellung präsentieren. Ihr Projekt schließt einen Beitrag des albanischen Künstlers Gentian Shkurti ein, den wir zuvor bereits für Kassel vorgesehen hatten. In seinem Computerspiel *Go West* von 2001 müssen von albanischen Flüchtlingsbooten aus Schiffe der italienischen Küstenwache abgeschossen werden – oder sie werden selbst versenkt.

MG: Einige der beteiligten Künstler, Du erwähntest schon Sarkis, haben den Balkan verlassen, leben im Westen.

RB: Stets versuchen Künstler dort zu leben, wo sich ihnen eine intellektuelle Herausforderung oder Heimat bietet, sofern sie nicht aus politischen oder ökonomischen Erwägungen den Ort wechseln müssen. Duchamp zog nach New York, lange vor Christo, Spitzer oder Abramović; Brancusi hingegen zog es nach Paris, lange bevor Spoerri, Sarkis, Dimitrijević, Bajević, Grigorescu oder Sala folgten: Dennoch blieb Duchamp Franzose und Brancusi Rumäne. Für die Einladung war also nicht der aktuelle Wohnsitz ausschlaggebend, sondern die kulturelle Herkunft. Marina Abramović hat sich mit ihrer während der Venedig Biennale 1999 durchgeführten Aktion *Balkan Baroque* zu ihrer geografischen wie kulturellen Herkunft bekannt. Und wenn wir in unserer gegenwärtigen Zeit den Begriff Avantgarde noch benutzen wollen, so verkörpert, symbolisch gesehen, Marina als Partisanin die Künstlerin an vorderster Front, immer die Fahne hochhaltend. *Balkan Baroque*, 1999 in Venedig als Performance begonnen, wird für Kassel in einer großen Installation neu geformt.

activities in the towns and cities of Ljubljana, Zagreb, Sofia, Bucharest, Tirana, Prishtina, Belgrade, Cetinje, Skopje and Istanbul will be organised. The third part, "Beyond the Balkans", will close the cycle with two extraordinary artistic positions, the one historic, the other contemporary. Here Mangelos and Potrč can be seen again in the Fridericianum...

MG: So this will entail close interaction between Fridericianum and the different countries, in what is the converse of the concept of the last documenta, when, initially, various platforms were launched which the exhibition in Kassel then followed.

RB: One could see it like that, since this exhibition will lay the groundwork for the various activities being organised in the individual countries, to which particularly the symposium scheduled for the end of October will also contribute. On the theme *The Reinvention of the Balkans – Geopolitics, Art and Culture in South Eastern Europe*, Marius Babias and Bojana Pejić will be inviting to Kassel competent experts from across the field of Humanities, as well as artists. Apart from the Institute for Foreign Relations which is partnering us in staging the symposium, the Cultural Foundation of the German Federal Government in Halle immediately grasped this new form of dialogue and supported it generously. It is an experiment and, as such, will eventually be documented and discussed in a book.

MG: The Balkans experiment?

RB: Where else in the world could such an experiment be expected to achieve such artistic success? Notwithstanding the differences between the individual art scenes, in no other region of Europe can one witness such a blossoming of artistic activity as between Istanbul and Zagreb or between Tirana and Bucharest.

MG: Turkey has received the largest number of invitations, with 16 artists due to participate. Are the Ottomans set to re-conquer the region?

RB: The Istanbul Biennial has transformed South Eastern Europe. Together with London and Moscow, Istanbul is one of the three leading European cities, a magnet situated at the geographical interface between Europe and Asia. The city's Biennial has continually grown in significance. For the artists in the Balkans it matches the Venice Biennial in importance and, within Turkey itself, it has released previously untapped artistic energy. Using the example of the Turkish artists I can perhaps also illustrate the transformation which has taken place here. Just ten years ago, there was only one Turkish artist who had found acceptance in the international avant-garde scene, namely Sarkis, who lives in Paris. Due to the 3rd and 4th Istanbul Biennials, attention was focused on a number of artists who now enjoy international acclaim. Among their number are Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Füsün Onur, Hale Tenger, again followed by a generation of younger artists such as Esra Ersen, Aydan Murtezaoğlu, Ebru Özseçen and Nevin Aladağ. This trend is largely restricted to the city of Istanbul. But now a new movement has emerged from outside. A new force made up of young artists from the far east of Turkey, from towns inhabited overwhelmingly by Kurds, is now gaining recognition. These include Halil Altindere, Fikret Atay, Sener Özmen, Erkan Özgen, Cengiz Tekin, together with Ömer Ali Kazma and Memed Erdener. Having taken place in an artistic landscape which was completely uncharted some ten years ago, this exciting development conveys something of the dynamism of the Turkish scene. We will have the opportunity of renewing our acquaintance with some of these young artists at the Istanbul Biennial in the autumn. And this is where we shall target our support. The magazine *art-ist*, published by Altindere, will be devoting a special issue to this nascent scene. Financed with funds from the Cultural Foundation of the Federal Government, the publication will then be introduced in Kassel as part of Altindere's contribution to the exhibition.

MG: Have further projects been planned for the second part, for the cities of the Balkans?

RB: We have already received the first proposals. One suggestion from Rumania is to promote a newspaper, in addition to a book series. A conference is also being planned in Ljubljana which will debate the consequences of EU entry. Further collaborative projects for staging exhibitions have already been launched between individual countries – for example, Zagreb would like to feature Kosova's young artist scene. In Skopje a more ambitious Balkans project is beginning to assume more concrete dimensions: The Greek art group Personal Cinema is working on an international video project *The Making of the Balkan Wars: The Game*, involving collaboration with many other artists. This group's promotional videotape will be presented at the exhibition. Their project includes the contribution of the Albanian artist Gentian Shkurti. In his computer game *Go West* from 2001, Albanian refugee boats must put out of action ships from the Italian coastguard or be sunk by the Italians themselves.

MG: Several of the participating artists – you have already mentioned Sarkis – have left the Balkans and are living in the West.

RB: Artists always strive to live in places where they find an intellectual challenge or a home – in so far as they are not forced to relocate for political or economic reasons. Duchamp moved to New York, long before Christo, Spitzer or Abramović; In contrast, Brancusi moved to Paris, long before Spoerri,

MG: Auf der Liste der Exponate ist mir ein Film aufgefallen, den Zoran Popović vor vielen Jahren mehr oder weniger nebenbei aufgenommen hat, der Marina Abramović, Raša Todosijević und ihn selbst beim Abbau einer gemeinsamen Ausstellung im Belgrader Studentenzentrum zeigt. Dieses Zentrum spielte in der jugoslawischen Gegenwartskunst eine bedeutende Rolle, gerade auch für internationale Kontakte. Inwieweit wurde der Historie in der Ausstellung Raum gegeben, und wie weit wagt sie sich an die neuesten Produktionen heran?

RB: Ich denke, dass diese Ausstellung unter anderem auch von der Spannung, die immer dann entsteht, wenn verschiedene Generationen zusammen treffen, profitieren wird. Mangelos und der Rumäne Cadere, beide leben nicht mehr, verkörpern frühe und sehr bedeutende poetisch-konzeptionelle Positionen, die in der Kunstgeschichtsschreibung noch zu berücksichtigen sein werden. Cadere fand, mit seinen Werken wandernd, zweimal den Weg nach Kassel, in den Jahren 1972 und 1977 zur documenta. 1978 starb er in Paris. Weitgehend unbekannt geblieben ist das umfangreiche Werk von Mangelos. Dessen künstlerische Position und Werk sind dem des Neuseeländers Colin McCahon vergleichbar. Es ist eines meiner Zukunftsprojekte, diese beiden einmal zusammen mit Marcel Broodthaers auszustellen. Aber auch Caderes Werk muss erst wieder entdeckt werden. Neben Cadere und Mangelos, die chronologisch den Anfang der Ausstellung markieren, ist der Künstler Tomislav Gotovac von zentraler Bedeutung. In der Ausstellung zeigen wir seine Filme aus den frühen 60er Jahren. Er selbst wird zur Eröffnung des Filmprogramms im Bali-Kino seinen neusten Film *Dead Man Walking* von 2002 vorstellen. Nahezu unbekannt in der serbischen Kunstszene ist Vlatko Gilić. Seine kurzen Dokumentarfilme waren politisch unbequem. Das kommunistische Regime erkannte in ihnen bestimmte antikommunistische und staatsgefährdende Elemente. Über viele Jahre hinweg wurde ein „Produktionsverbot" verhängt und seine Filme wurden nicht in Jugoslawien gezeigt. Zur gleichen Zeit nahm er an internationalen Filmfestivals wie beispielsweise Berlin, Cannes und Oberhausen teil. Von ihm wird in der Ausstellung in Kassel *In Continuo* zu sehen sein, der 1971 mit dem Silbernen Bären ausgezeichnet wurde. Ein Film, dem ich in einer früheren Überlegung das Video *Milka* von Sokol Beqiri gegenüber stellen wollte. Da beide das industrielle Schlachten von Rindern behandeln. Jedoch wird von Beqiri eine andere Arbeit gezeigt und von der Dramatik ist eine Gegenüberstellung des Filmes von Vlatko Gilić mit dem neuen Video *What remains* von Ömer Ali Kazma noch spannungsvoller. In Albanien hat der Maler Edi Hila Generationen von jungen Künstlern als Lehrer beeinflusst. Seine neue Bilderserie *Hommage/Image* zeigt neben der thematischen Aktualität eindrucksvoll seine malerischen Qualitäten. Gemeinsam mit Sarkis und Cengiz Cekil verkörpert Jannis Kounellis die Künstlergeneration der späten 60er Jahre. Sicherlich ist die Einladung an den in Rom lebenden Griechen, ich habe das an vielen Vorabreaktionen gemerkt, die umstrittenste Entscheidung. Aber die Arbeit von Kounellis, die wir realisieren werden, kann als *Balkan als Metapher* verstanden werden, um ein anderes Buch zu zitieren.
Doch springen wir vor zur allerjüngsten Generation. Die der Türkei erwähnte ich bereits. Auf einer der letzten Balkanreisen stieß ich in Priština in der Akademie auf eine Ausstellung mit sehr jungen Kosovo-Künstlern, von denen einige noch Studenten sind. Diese überraschende Schau hatte der albanische Kurator Edi Muka zusammengestellt. Einige Arbeiten waren so unverschämt frech, hintersinnig, humorvoll, dass ich angesichts der politischen Situation, die in diesem Land vorherrscht, über sie regelrecht gestolpert bin. Aber dann beim Aufstehen war klar, dass sie eine Chance verdienten. Weitere Neuentdeckungen sind das wundervolle Video *Le Luneux* von Andrea Faciu, einer Studentin von Olaf Metzel an der Münchner Akademie oder der Bosnier Ivan Čivić, ein Student von Marina Abramović in Braunschweig, der mit der mehrstündigen Performance *Back to Sarajevo ... after 10 years ...* am 6. September in der documenta Halle sein Debüt im internationalen Kontext haben wird. Die dann 88. Einladung ging an den jungen kroatischen Maler Marko Tadić, der zur Zeit in Florenz studiert.

MG: 88 Künstler. Diese Zahl wird in Ankündigungen wiederholt hervorgehoben. Soll sie documenta-Größe beschwören?

RB: Die Zahl 88 entspricht den Lebensjahren von Präsident Tito, der im Mai 1980 starb. Für viele Jahre spielte diese Zahl eine Rolle im Gedenken, wenn beispielsweise von Schulklassen 88 Rosenstöcke gesetzt oder 88 Bäume gepflanzt wurden. Dies geschah in ganz Ex-Jugoslawien, das heißt in Bosnien und Herzegowina, im Kosovo, in Kroatien, Mazedonien, Montenegro, Serbien, und in Slowenien. Viele der an der Ausstellung beteiligten Künstler erinnern sich, als Schulkinder oder Studenten an solchen Memorial-Veranstaltungen teilgenommen zu haben.

MG: Die dann aber plötzlich abgebrochen wurden.

RB: Du sprichst den Skandal an, den NSK 1987 auslöste. Eine kuriose Geschichte. Tito ließ sich über Jahre als Held seines Volkes feiern. So wurden jährlich Stafetten abgehalten, die wochenlang dauerten und pünktlich zu seinem Geburtstag unter großem Volksjubel in einem Belgrader Stadion endeten. Diese Tradition wurde auch nach dem Tode Titos beibehalten. Natürlich gab es um das sogenannte sportliche Ereignis herum großen propagandistischen Rummel. Im Jahr 1987 gewann das Designerteam der Künstlergruppe aus Ljubljana, die sich NSK – Neue Slowenische Kunst – nannte, den Plakatwettbewerb. Die Stafette war bereits gestartet, als plötzlich bemerkt wurde, dass die Ikonographie der Plakate einem deutschen Nazi-Propaganda-Plakat entnommen war. Der Skandal war groß, denn dieses Plakat entlarvte die sozialistische Ästhetik.

MG: NSK war berüchtigt für das Zitieren propagandistischer Symbole aus dem Faschismus, denen entsprechende Symbole kommunistischer Propaganda gegenüber gestellt wurden. Speziell die Abteilung Kunst mit dem Namen IRWIN vermischte diese Extreme mit Zitaten aus der Kunstgeschichte, vorwiegend des russischen Suprematisten Malewitch, wie auch mit Trivialkunst zu wandfüllenden Assemblagen.

Sarkis, Dimitrijević, Bajević, Grigorescu or Sala followed his lead. However, Duchamp remained French and Brancusi Romanian. A decisive factor in selecting the invitations was, therefore, not the artists' current residence, but their cultural origins. With her action *Balkan Baroque*, performed during the 1999 Venice Biennial, Marina Abramović publicly acknowledged her geographical and cultural roots. And if we still wish to use the term avant-garde nowadays, Marina – as a partisan – symbolically embodies the artist on the front line, holding high the flag. Begun in Venice in 1999 as a performance, *Balkan Baroque* has now been transformed into a large installation for Kassel.

MG: Going through the list of exhibits I noticed a film which Zoran Popović shot almost incidentally some years ago. It shows Marina Abramović, Raša Todosijević and the director himself dismantling a joint exhibition in Belgrade's Student Centre. This centre has played a huge role in contemporary Yugoslavian art, especially in forging international contacts. How much space has been devoted to history in this exhibition and to what extent are some of the more recent productions represented?

RB: Among other things, I think that this exhibition will also benefit from the tension which is always generated when different generations congregate. Mangelos and the Romanian Cadere, both now deceased, embody the early and highly significant poetic-conceptional positions which have yet to be acknowledged in the annals of art history. Whilst touring with his work Cadere visited Kassel twice for the Documenta in 1972 and 1977. He died in 1978 in Paris. Generally unknown is Mangelos' comprehensive œuvre, whose artistic position and work are comparable to those of the New Zealander Colin McCahon. One of my future projects is to exhibit both these artists, together with Marcel Broodthaers. However, even Cadere's output must first be rediscovered. Apart from Cadere and Mangelos, who mark the chronological beginning of the exhibition, the artist Tomislav Gotovac is also of crucial significance. At the exhibition we will be showing his films from the early sixties. He will personally attend the opening of the film programme in the Bali cinema to introduce his latest film *Dead Man Walking* from 2002. Almost unknown in the Serb art scene is Vlatko Gilić. His short documentary films were a thorn in the flesh of the Communist regime which detected in them certain anti-Communist elements which posed a threat to the security of state. For many years he was subject to a "production ban" and his films were banned in Yugoslavia. At the same time, however, he participated in international film festivals such as Berlin, Cannes and Oberhausen. Of his works the film *In Continuo*, which was awarded the Silberner Bär in 1971, will be shown at the exhibition in Kassel. A film, which I had once intended to juxtapose with the video *Milka* by Sokol Beqiri – since both deal with the slaughter of cattle on an industrial scale. However, another work of Beqiri will be screened, and in terms of drama, a comparison of the film by Vlatko Gilić with the new video *What Remains* by Ömer Ali Kazmar is far more exciting. The painter Edi Hila has influenced generations of young artists in Albania as a teacher. Apart from the topicality of his themes, his new series of paintings *Hommage/Image* demonstrates impressively his technical qualities as a painter. Together with Sarkis and Cengiz Cekil, Jannis Kounellis embodies the generation of artists of the late 60s. Without doubt, our invitation of the Rome-based Greek is the most controversial decision – judging by the various reactions I have seen. But the work of Kounellis, which we will realize here, could be understood as the *Balkans as a Metaphor*, to quote from another book.
Let us now discuss the youngest generation of artists, of which I have already mentioned that of Turkey. On one of my last trips to the Balkans I came across an exhibition in Priština in the Academy featuring very young Kosovo artists, some of whom are still students. This astonishing show was compiled by the Albanian curator Edi Muka. Some of the works were so outrageously impudent, cunning and humorous, that given the political situation prevailing in the country I was almost lost for words. Yet I soon realized that they deserved a chance. Further discoveries are the wonderful video *Le Luneux* by Andrea Faciu, a student of Olaf Metzel at the Munich Academy, and to the Bosnian Ivan Čivić, a student studying under Marina Abramović in Braunschweig, who with his performance entitled *Back to Sarajevo ... after 10 years ...* which extends over several hours, will be celebrating his international debut on 6 September in the documenta hall. The 88th invitation was awarded to the young Croatian painter Marko Tadić, who is currently studying in Florence.

MG: 88 artists. This number has been repeatedly emphasized in the advance billings and notices. Are you trying to suggest an exhibition of documenta dimensions? → and saturation of issues/art? – Yes!

RB: The number corresponds to the age of President Tito, who died in May in 1980. For many years, this number was foremost in the minds of the people, for example, when school classes planted 88 rose trees or 88 trees. This took place in the former Yugoslavia, i.e. in Bosnia and Herzegovina, Kosova, Croatia, Macedonia, Montenegro, Serbia, and in Slovenia. Many of the artists participating in the exhibition remember taking part in such memorial events as school children or students.

MG: Which were then suddenly abandoned.

RB: You are referring to the scandal surrounding NSK in 1987. A curious story. Over the years, had Tito stylized himself into a celebrated national hero. For example, each year relay-races were staged, which lasted for weeks, and which culminated amidst great popular celebration punctually on Tito's birth-

In gewisser Weise wurde IRWIN zum Wegbereiter des Postmodernismus in Südosteuropa.

RB: Und auch des Postkommunismus, zumindest in Jugoslawien. Denn nach diesem Skandal durch die NSK Plakate wurde der Personenkult um Tito beendet. Nur das Mausoleum über Belgrad erinnert noch an ihn. Aber auch NSK löste sich auf. Nach vielen Jahren der Trennung wird NSK in unserer Ausstellung wieder gemeinsam auftreten. In einem Raum zeigen wir Laibach, den musikalischen Teil von NSK, heute eine berühmte Band, die immer noch mit den totalitaristischen Klischees spielt, vertreten mit zwei Videoarbeiten, dann IRWIN mit einer raumgreifenden Installation zum Thema Retro-Avantgarde sowie Dragan Živadinov zusammen mit Dunja Zupančič, mit einem Wandbild über das Thema Schwerelosigkeit, ein Thema, das Živadinov in vielen Performances der letzten Zeit, aufgeführt in dem russischen Raumfahrtzentrum „Star City", beschäftigt hat.

MG: Die Auflistung der beteiligten Nationen nennt Montenegro und Kosovo als eigenständige Länder. Dies entspricht nicht der offiziellen politischen Realität, die beide Provinzen noch mit Serbien vereint.

RB: Das sind westliche Grüne-Tischspiele. Man duldet nicht noch eine weitere Zersplitterung. Aber es sind verschiedene Länder geworden. Man kann doch nicht einfach vom Kosovo nach Serbien fahren, so wie wir von Deutschland nach Frankreich reisen. Da gibt es strenge Kontrollen. Und Montenegro hat ein anderes Geldsystem als Serbien. So beginnt Unabhängigkeit voneinander. Im übrigen sprechen wir ganz diplomatisch immer von Ländern und Regionen, wir wollen doch niemandem Schwierigkeiten bereiten.

MG: Die Ausstellung vereint 88 künstlerische Positionen und Projekte von großer Unterschiedlichkeit. Viel Fotografie, noch mehr Video, Außenprojekte, Großplakate. Gibt es eine Arbeit, der Du persönlich mit großer Spannung entgegensiehst?

RB: Zum ersten Mal werden wir auch den Friedrichsplatz vor der Kunsthalle nutzen. Dort werden einige der Großplakate aus dem Projekt *BOUND/LESS BORDERS* des Goethe Institutes Belgrad zu sehen sein, kuratiert von Biljana Tomić, dessen Entstehungsprozess ich als Berater eng begleiten konnte. Dann wird Dan Perjovschi Kreidezeichnungen um das Haus herum auf dem Boden ausführen. Eine Arbeit, die er im Frühjahr dieses Jahres in der Kokerei Zollverein Essen begann. Christina Panaitescu bringt drei rumänische Straßenhandwerker direkt von einem rumänischen Markt mit und platziert sie für einige Zeit im Portikus der Kunsthalle. Der Serbe Uroš Djurić realisiert ein Plakatprojekt mit der Eishockeymannschaft Kassel Huskies ... Aber ganz besonders fiebern wir einem Beitrag von Hüseyin Alptekin entgegen, der einen der 600.000 albanischen Bunker als Readymade nach Kassel verpflanzen will. Zur Zeit sind die Aussichten noch fünfzig zu fünfzig. Doch sollte es gelingen, wird zweifellos die 88. Sensation dieser Ausstellung perfekt sein.

MG: Anlass genug, um eine Flasche Iskra-Sekt zu trinken.

RB: Und dann zum Sekt ein Stück „BALKANIK" – Kuchen zu essen. Als aktiver Teilnehmer bei einem der drei Beiträge von Ayşe Erkmen. Erkmens Video *Emre & Dario* begrüßt die Passanten bereits vom Portikus aus mit dem Ohrwurm-Chanson „Istanbul". Dieses Band mit dem tanzenden Emre entstand schon 1998 für die Ausstellung „Iskorpit" in Berlin. Ihr neuer Videobeitrag gilt dem traditionellen und immer noch sehr beliebten türkischen Ritual, nach dem Trinken des Kaffees aus dessen Satz die Zukunft zu lesen. Nun hat Ayşe für uns einen traditionellen Kuchen, den sie aus ihrer Kindheit kennt und der, weil sehr aufwendig in der Herstellung, auch aus Istanbuler Konditoreien nach und nach zurückgezogen wurde, wiederentdeckt. Im Bosporuser Vorort Bebek gibt es noch ein Café, in dem „BALKANIK", so heißt diese Biskuitrolle, auf Bestellung hergestellt wird. Und wir haben mit Mario Schmidt einen Kasseler Konditor gefunden, der nach Istanbul reiste, um dieses Rezept zu studieren. So werden wir während der Ausstellungszeit unseren Besuchern täglich „BALKANIK" frisch anbieten. Aber auch im Café Hahn in der Herkulesstrasse wird er in dieser Zeit als Parallelaktion serviert und vielleicht, wenn es den Kasselern mundet, auch in Zukunft.

the figure of eternity, double no doubt...

day in a Belgrade stadium. This tradition was retained even after Tito's death. Of course, this so-called sporting event was accompanied by a massive propaganda campaign. In 1987 the designer team from the artist's group from Ljubljana, known as NSK – New Slovenian Art, won the poster competition. The relay race was already underway when suddenly someone noticed that the iconography of the posters was taken from a German Nazi propaganda poster. This caused a huge scandal since this poster finally exposed the true nature of the Socialistic aesthetic.

MG: NSK was infamous for citing propagandistic symbols of the Fascism and juxtaposing them with those from Communist propaganda. In particular the Department of Art, known as IRWIN, combined these extremes with quotes from art history, primarily from the Russian Suprematist Malevich, and with other, trivial forms of art in wall assemblages. In a certain fashion, IRWIN became the trail-blazer for post-modernism in South Eastern Europe ...

RB: ... and for post-Communism, at least in Yugoslavia. Because after the scandal caused by the NSK poster, the personality cult surrounding Tito was finished. Only the mausoleum over Belgrade still commemorates him. NSK also disbanded, yet after many years they will once again perform together in our exhibition. In one room we will be showing Laibach, the musical arm of NSK, nowadays a famous group, which still plays with totalitarian clichés, and which will show video works. IRWIN is also represented here with a spatially expansive installation, taking as its theme the Retro-Avantgarde, as is Dragan Živadinov, together with Dunja Zupančič with a wall picture which deals with weightlessness – a subject which has occupied this artist in many of his recent performances premiered in the Russian space centre "Star City".

MG: In the list of the participating nations Montenegro and Kosova are classified as independent states. This does not correspond to official political reality, which maintains that both provinces are united with Serbia.

RB: These are just the typical political games played by the West. Further fragmentation would not be tolerated. But they have become different countries. You can't simply drive from Kosova to Serbia as you can, say from Germany to France. There are strict controls. And Montenegro has a different monetary system from Serbia. And in this way they are growing independent of each other. Incidentally, we always speak – diplomatically – of states and regions, as we don't wish to cause anyone any problems.

MG: The exhibition brings together 88 vastly diverse artistic positions and projects. A lot of photography and even more videos, outside projects, large posters. Is there a work which you are looking forward with great anticipation?

RB: For the first time we will be using the Friedrichsplatz, the square in front of the Kunsthalle. On view here will be a number of the large posters from the *BOUND/LESS BORDERS* project launched by the Goethe Institute in Belgrade and curated by Biljana Tomić, in which I was closely involved as an adviser. Then Dan Perjovschi will sketch chalk drawings on the ground around the house, a work which he commenced in spring of this year in a former coking plant in Essen. Christina Panaitescu will be accompanied by three Romanian street traders recruited directly from a Romanian market, and will position them for a period in the portals of the Kunsthalle. The Serb Uroš Djurić realised a poster project with the local ice hockey team, the Kassel Huskies ... But we are particularly looking forward to the contribution from Huseyin Alptekin, who wants to transplant one of the 600.000 Albanian bunkers as a readymade to Kassel. Currently, the prospects are 50:50. But should it succeed, it will doubtless be regarded as the 88th sensation of this exhibition.

MG: Reasons enough to drink a bottle of Iskra champagne.

RB: And to take a piece of "BALKANIK" cake with the champagne, as an active participant in one of Ayşe Erkmen's three projects. Her video *Emre & Dario* already welcomes the passer-bys at the Portikus with the catchy tune "Istanbul". The video of dancing Emre was already created in 1998 for the exhibition "Iskorpit" in Berlin. Her latest video deals with the traditional and still popular Turkish custom to have one's fortune told from the coffee cup. And now Ayşe rediscovered for us a traditional cake which she knows from her childhood. As it is very complicated to produce, it had been withdrawn from cake shops in Istanbul in the course of time. But there is still one café in the Bosporus suburb Bebek, which produces "BALKANIK" – that is the name of this Swiss roll – to order. And with the person of Mario Schmidt we found a confectioner from Kassel, who traveled to Istanbul in order to study this recipe. However, during the exhibition period we will offer fresh "BALKANIK" to our visitors daily. Parallely it will be served also in Café Hahn at Herkulesstrasse and maybe, if people from Kassel enjoy it, also in future.

EAT BALKANIK

You, you, other peninsulas in Europe, you Scandinavia, Iberia, Apenines ...,
EAT your hearts out!!!

ALBANIEN
ALBANIA

DER A-FACTOR ODER: DIE NEUEN PROLETEN DER KUNSTSZENE

„Lieber Herr Muka,
wir würden gerne mit Ihnen zusammen eine Ausstellung mit albanischen Künstlern in unserer Galerie organisieren.

Nach dem ersten und bisher einzigen albanischen Pavillon in Venedig im Jahr 1999 hatte ich häufig solche Briefchen in meiner E-Mailbox. Natürlich wir es für mich ein großes Vergnügen und eine Ehre, dass man mich darum bat, als Kurator bei diesen Ausstellungen zu fungieren, besonders wenn diese Anfragen sich auf eine besondere Gruppe Künstler bezogen die ich ziemlich gut kenne. Daher folgten viele weitere Ausstellungen in unterschiedlichsten Städten, Institutionen, privaten Galerien, Gruppenausstellungen, Einzelausstellungen etc. Ähnliche Anfragen erreichen auch jetzt noch meine E-Mailbox, während so viele Dinge um uns herum passieren; Große regionale Ausstellungen werden organisiert; man kann beobachten, dass sich Kuratoren in Gebiete aufmachen, deren Existenz sie sich zuvor gar nicht bewusst waren; oder man sieht Künstler, die auf der Jagd nach Kuratoren sind; Kriege enden und enden oder werden zu Guerillakriegen; die Welt ist im Aufruhr und so weiter und so fort.

Abgesehen von den oben erwähnten Ausstellungen habe ich an zahlreichen Pressekonferenzen, Seminaren und Gesprächsrunden teilgenommen, bei denen eine der Fragen, die mir am häufigsten gestellt wurden, folgende war: „Was ist Ihrer Meinung nach das Besondere an den Arbeiten albanischer Künstler, oder wie kommt es sonst zu diesem plötzlichen Interesse an der albanischen Kunst?"

Da ich bekanntermaßen oft mit der erfolgreichen albanischen Künstlergeneration der späten 90er Jahre zusammen gearbeitet habe und mir diese Frage sehr oft gestellt wurde, versuchte ich, mir einstudierte Antworten zurecht zu legen – dabei achtete ich immer darauf, zumindest die Reihenfolge der von mir benutzten Wörter zu verändern, um mich den Eindruck zu erwecken, mich ständig zu wiederholen (damit habe ich ein Problem, auch wenn ich weiß, dass ich immer wieder auf ein neues Publikum treffe, das meine Thesen noch gar nicht kennt. Ich bekomme immer das Gefühl, dass sie wissen, was ich alles schon gesagt habe, also sollte ich mir etwas Anderes, wenn nicht sogar Neues ausdenken).

Aus diesem Grund hatte ich eine ganze Zeit lang die Idee vom „ironischen Optimismus" entwickelt, der in die moderne Kunst und die Kunstpraxis Einzug hielt. Den Kontext bildete die gesellschaftlich-politische Instabilität in Albanien, einem Land, das gekennzeichnet war von einer unauffrörlichen Migrationsbewegung und einer Faszination für den Mythos, der vom Westen ausging (etwas, das nur für eine gewissen Zeitraum der Fall war). In diesem Kontext versuchte ich zu erklären, dass die Strategien, welche die albanischen Künstler benutzten, eher auf deren Heterogenität und Individualität als auf der Vorstellung von einer Gruppenzugehörigkeit basierten. Sie versuchten, einen Art auf einem Drahtseil zu vollführen, das gespannt war zwischen den beiden Polen Brutalität und Komödie, und benutzten Ironie als Waffe, um ihre Position im Angesicht der Geschichte ins Auge zu sehen. Ich glaube allerdings, dass dies wichtige Ausdrucksmittel für die ganze Balkan-Region

THE A-FACTOR OR: THE NEW PROLETS OF THE ART WORLD

"Dear Mr. Muka,
We would very much like to work with you in organizing a show with Albanian artists at our gallery..."

After the first and the only Albanian Pavilion in Venice in 1999, messages of this kind were frequent in my e-mail box. Of course it has been a great pleasure and honor for me to be asked to curate those shows, particularly as these requests were specifically focused on a certain group of artists whom I know very well. Thus, many exhibitions followed, in many places, institutions, private galleries, group shows, solo shows, etc. There are still similar requests like these coming to my e-mail box, while many things happen all around us: big regional shows are organized, you see curators on the move in territories completely unknown to exist before; or you see artists on the hunt for curators; wars that explode and end, or turn into guerrilla warfare; the world in turmoil and so on and so forth.

Besides the above mentioned shows, I have attended many press conferences, seminars and talks, where one of the most frequent questions addressed to me was: "What do you see as specific to what the Albanian artists are doing, or how come this sudden interest in Albanian art?"

Being known for working with the successful generation of Albanian artists of the late 90ies, and being asked this question very frequently, I tried to come up with studied replies, always careful to at least change the order of the words I used, so as not to seem to be repeating myself over and over again. (I have a problem with that, even if I know that the audience is completely new and hasn't heard my theses before, I always get the feeling they know what I've said before, so I should come up with something different if not new.)

Therefore, for quite some time now, I have spread the idea of the "ironic optimism" permeating the Albanian contemporary art and practice, contextualized in the socio-political instability of Albania as a land of constant migration and transition towards the Western myth (something which was true for a certain time/space length). In this context I tried to explain the strategies the Albanian artists were using as based on their heterogeneity and individuality, rather than on the idea of a group: trying to walk a tight rope stretched between brutality and comedy; and using *irony as their weapon in the face of history. However, I believe these were mattes of concern and expression for the entire Balkan region and its art as well, not only for Albanian art and artists.*

Many times I wrote on these issues, also because they constituted the initial steps and characterized the early work of today' s acknowledged generation of Albanian artists, such as Anri Sala, Sislej Xhafa, Adrian Paci, Erzen Shkololli, etc. The repetitive interest in organizing these group shows with Albanian artists, together with the constant elaboration on the issues I had been talking about in the texts related to them caused me to grow weary, also because the work of this generation of artists had already changed, moved away from its initial context, becoming larger and wider in its reach, while the request hadn't matched these changes yet.

und deren Kunstszene waren; und nicht nur für die albanische Kunst und die albanischen Künstler.

Über diese Themen habe ich viel geschrieben, nicht zuletzt, weil sie die ersten Schritte für die kreativstarke artivierte Generation albanischer Künstler – wie Anri Sala, Sislej Xhafa, Adrian Paci, Erzen Shkololli etc. – darstellten und charakteristisch waren für deren frühe Werke. Das wiederholte Interesse daran, diese Gruppenausstellungen mit albanischen Künstlern zu organisieren – zusammen mit der wiederholten Ausarbeitung der Themen, über die ich bereits in den Texten, die einen Bezug zu ihnen hatten, gesprochen hatte – machte mich der ganzen Sache nach und nach überdrüssig, auch weil sich die Werke dieser Künstlergeneration schon längst wieder verändert hatten. Sie hatten sich vom anfänglichen Kontext weg bewegt, sie wurden größer und weitreichender, während sich die Nachfrage diesen Veränderungen noch nicht angepasst hatte.

Nun, die Zeiten haben sich seitdem verändert. Albanien hat den Mythos etwas satt (obwohl er den Traum vom Entkommen immer noch nährt, das aber vor allem, weil es nach wie vor nicht möglich ist, frei reisen zu können). Es ist nicht länger ein Land, das vom Mythos des Westens fasziniert ist, noch hat es den gleichen exotischen Charme wie noch vor einigen Jahren. Und doch existiert auch weiterhin eine Nachfrage nach seiner Kunst und seinen Künstlern, sogar mehr denn je. Der ganze Balkan scheint zur Zeit im Mittelpunkt des Trends zu stehen, und schon wieder kann man beobachten, dass Kuratoren im Anmarsch sind, dass Künstler Kuratoren nachjagen und so weiter und so fort.

Wie kommt das? Was macht die albanische Kunst und die Kunst vom Balkan so interessant, obwohl es von beiden schon eine Menge gibt? Wenn man mir diese Frage im Augenblick in der Öffentlichkeit stellen würde, würde ich schweigen und versuchen, meine früheren Antworten und Thesen nicht noch einmal vorzutragen. Ich würde vielmehr erwidern: „Ich weiß es nicht. Warum erzählen Sie mir nicht, was Sie so interessant daran finden, dann kann ich Ihrem Eindruck vielleicht etwas aus meinem Erfahrungsschatz hinzufügen?"

Offensichtlich gibt es da etwas, das man dazu gebracht hat, zu überlegen und nachzuforschen, ob die erste erfolgreiche albanische Künstlergeneration Fortbestand hat oder nicht. Auf der einen Seite war ich beunruhigt über die Möglichkeit, dass dieser neue „regionale" Rahmen der Kunst vom Balkan, zu der die albanische Kunst gehört, eine Art kulturelles Ghetto oder sogar einen Zoo erzeugen könnte. Dies ließ mich an eine Frage eines deutschen Journalisten denken, der mich, als ich als Kurator für die Ausstellung „Schöne Fremde" in Berlin arbeitete, ganz offen fragte: „... Also, wie sehen Albaner eigentlich aus?". Ich hatte das Gefühl, ich wäre auch deswegen da, um zu zeigen, dass sie „Haare haben, auf zwei Beinen gehen etc." Genau das zu sagen, ist auch sinnvoll.

Wie auch immer, als ich selbst ganz tief in mich ging (schließlich bin ich auch einer der Kuratoren, die mit diesen „nationalen" Präsentationen gearbeitet haben und auch immer noch mit ihnen arbeiten), hatte ich das Gefühl, dass es mehr als nur der „Zoo-Effekt" ist, der unsere Aufmerksamkeit auf die Lage der Kunst in Albanien und im Balkan lenkt. Was uns, die Kunst-Fachleute ohne Grenzen (wenn es so etwas überhaupt gibt), meiner Meinung nach reizt, ist, dass wir in ihnen so etwas wie die Neuen Proletarier der Kunstwelt sehen, die nichts zu verlieren haben und noch

Weil, times have changed since then. Albania is a bit fed up with the myth (although it still nourishes the dream of escape, but mostly because of the general impossibility to travel freely). It is not any longer (at least not for the moment) a land of transition towards the Western myth, neither does it have its exotic charm of some years ago. And yet the request for its art and artists is still there, even bigger maybe. The whole Balkans seems to be the flavor of the day at the moment, and yet again you see curators on the move and artists hunting for curators and so on and so forth.

How come? What makes Albanian and Balkan art so interesting, although there's already a lot of it around? If I was asked this question in public at this moment, I would remain silent and maybe not try to restage my former answers and issues. I would rather reply: "I don't know, why don't you tell me what you find interesting, and I might add to your impression something from my experience?"

Obviously there is something here that sent me off to think about and also to research whether this first successful generation of Albanian artists has a continuation or not. On the one hand, I was concerned with the possibility that maybe this new "regional" frame of Balkan art, Albanian art included, could turn into some kind of cultural ghetto, or even a zoo. This brought to my mind a question I was asked by a German journalist when I curated the "Beautiful Strangers" show in Berlin. He had frankly asked me: "... so what do Albanians look like?" which made me feel like I was there to show that they had "hair, walked on two legs, etc." which is also useful to say.

However, going deep down into myself (I am also one of the curators who has worked and still works with these "national" presentations), I had a feeling that there a something more besides the "zoo – effect" that attracts our attention to the artistic situation in Albania and in the Balkans. What I believe attracts us, the Borderless Art Practitioners (if such a thing exists), is that in them we see some kind of New Proletarians of the Art World, who've got nothing to loose and are not bound yet by anything belonging to the big chain of the system. What excites us when looking at these artists' work is not only their sensitivity and the way they transcribe their life experience into art (that's what all artists do), but especially their energy, their approach towards the impossible, their faith in what they do and the belief that they're going to make it some day. My friends in Kosova told me that in an interview given to a newspaper there, René Block called them "the New Avantgarde of the Balkans". I do believe that it's more suitable to call them "the New Prolets of the Art World". I seriously wish they remain like that for as long as possible.

nicht von irgendetwas abhängig sind, was zur großen Maschinerie des Systems gehört. Was sind die Werken dieser Künstler begeistert, ist nicht nur ihre Sensibilität und die Art und Weise, wie sie ihre Lebenserfahrungen in ihre Arbeit einfließen lassen (das fun nämlich als Künstler), sondern vor allem ihre Energie, ihre Einstellung gegenüber dem Unmöglichen, ihr Glaube an das, was sie tun, und das Vertrauen darin, dass sie es irgendwann schaffen werden. Meine Freunde aus dem Kosovo haben mir erzählt, dass René Block sie in einem Interview, das er dort einer Zeitschrift gegeben hat, „die Neue Avantgarde des Balkan" genannt hat. Ich glaube, es trifft eher zu, wenn man sie „die Neuen Proletarier der Kunstwelt" nennt. Ich wünsche mir sehr, dass sie dies so lange wie möglich bleiben werden.

Deutsch: Uli Nickel

BOSNIEN
BOSNIA

BOSNIEN – IN DEN SCHLUCHTEN DES BALKAN

Die Unterschiede in Art und Geschwindigkeit des Umbruchs in den ehemaligen kommunistischen Ländern manifestieren sich am drastischsten am Beispiel des früheren Jugoslawien. Die Kluft zwischen dem demokratisch geordneten und politisch und wirtschaftlich Unabhängigkeit orientierten Slowenien und Bosnien-Herzegowina, dem Opfer der imperialistischen Ambitionen seiner Nachbarstaaten, scheint unüberbrückbar. Schnell drängt sich die Erinnerung daran auf, dass beide Länder bis vor zwölf Jahren in ein und demselben Staat unter gleichen Bedingungen koexistierten und es keine wesentlichen Unterschiede in Bezug auf ihr Entwicklungsniveau gab.

Dabei ist es wichtig im Auge zu behalten, dass in Bosnien-Herzegowina nicht nur die Umstellung von einem System zum anderen zu bewältigen war, sondern auch der Wiederaufbau des vom Krieg zerstörten Landes, und dass die Voraussetzungen für die Rückkehr von Hunderttausenden von Flüchtlingen und Vertriebenen geschaffen werden mussten. Das Land steht unter dem Protektorat der Internationalen Gemeinschaft und lebt nicht von seiner eigenen Wirtschaft (die am Boden liegt und noch keine Anzeichen einer Erholung zeigt), sondern von sieben Jahre nach Kriegsende nun langsam versiegenden Spenden. Die staatlichen Institutionen dieses „Frankenstein-Systems", dessen Verfassung in Dayton zusammengeschustert wurde, funktionieren nicht. Die in Form verschiedener Organisationen präsente internationale Gemeinschaft finanziert zwar den Wiederaufbau der Infrastrukturen (zerstörte Häuser, Strom- und Wasserversorgung), um den Flüchtlingen für ihre Rückkehr einen Ort zur Verfügung zu stellen, doch geben sie ihnen nicht, wovon sie leben könnten. Mit anderen Worten, es gibt keine Arbeit und die Wirtschaft steht still. In den Wiederaufbauprogrammen der Spender existieren weder Kunst noch Kultur. Die materielle Zerstörung geht einher mit dem Weggang der Jungen und Gebildeten, die meist nach Übersee auswandern. Weil Europa sie nicht akzeptiert. Nach dem Kriegsende ist ihr Anteil noch weiter angestiegen. Stellt man zudem in Rechnung, dass ein großer Teil der aktiven und gebildeten Bevölkerung das Land bereits während des Krieges verlassen hat und heutzutage ganze Berufszweige fehlen, wird klar, wie katastrophal die Situation eigentlich ist. Es existieren weder eine Kulturpolitik noch Strukturen für die Kunst, was dagegen wohl existiert, sind Relikte des alten Systems.

BOSNIA – IN DEN SCHLUCHTEN DES BALKAN

The differences in tempo and character marking the transitional changes in former Communist countries are most drastically expressed in the example of the former Yugoslavia. The gap between Slovenia, democratically ordered and policy-wise focused on economic self-sufficiency, and Bosnia-Herzegovina, a victim of the imperialistic aspirations of its neighbouring countries, looks unbridgeable. We recall that these two countries, until twelve years ago, co-existed within one state structure, under the same conditions, with essentially no difference between their levels of development.

It is important to emphasize that the issue in Bosnia and Herzegovina is not only transition – the process of moving from one system to another – but it is also about the reconstruction of a country destroyed by war, and the creation of elementary conditions for the return of a hundred thousand refugees and displaced persons. The country is under the protectorate of the international community; it is not supported by its own economy (which is in ruins and still shows no trace of recovery), but by donations, which, seven years after the end of the war, are dwindling. The state institutions of this "Frankenstein" system, designed under the constitution patched together at Dayton, do not function. The international community, present here in the form of a number of organizations, does finance the reconstruction of the infrastructure (destroyed houses, electrical and water systems) in order to give refugees a place to return to, but does not provide anything to live from. In other words, there are no new jobs; the economy isn't going anywhere. Culture and art don't exist in the donors' reconstruction programs. This impoverished material condition is accompanied by the continuous departure of the young and educated, mostly to countries across the ocean, as European countries are not willing to accept them. Since the end of the war, the number of these immigrants has grown. If we add to this the knowledge that during the war a large percentage of the active, educated population left the country, and that today entire professions are lacking, then it becomes clear that the situation is catastrophic. Neither a cultural policy nor an art system exist; instead there are only remnants of the old system.

The consequence of this situation is artistic production reduced to heroic attempts by individuals, the

Als Folge daraus beschränkt sich die künstlerische Produktion auf heroische Versuche von Einzelnen, werden alternative Strömungen und Organisationen an den Rand gedrängt und blüht und gedeiht die populäre Massenkultur auf Kosten aller anderen Formen.

Die schweigende kulturelle Mehrheit (er)trägt und (re)produziert traditionelle kulturelle und künstlerische Schemata. Dabei handelt es sich um jene Art von Kunst, die sich selbst als Dekoration der Gesellschaft begreift, jene harmlose, angepasste, selbstzufriedene und gefällige Kunst, die sich aus sich selbst heraus ernährt und für sich selbst existiert. Indem sie lokale Wertsysteme schafft und lokale Berühmtheiten aufbaut, konstruiert sie Schutzmechanismen, die ihrer Abschirmung gegen äußere Einflüsse oder (künstlerische bzw. soziale) Herausforderungen dienen.

Doch es gibt eben auch diejenige Gegenwartskunst, die sich reflektierend mit der Zeit auseinandersetzt, in der sie lebt, und die offen ist für Kommunikation mit der Außenwelt, mit anderen. Diese Kunst benutzt und erkundet neue Medien und Kunstformen, wirft Fragen auf, befasst sich mit sozialen Traumata, entmystifiziert traditionelle Vorstellungen von Kunst und kollektive ideologische Muster und Axiome, reflektiert aber auch Positionen und Probleme von Menschen aus diesem Teil der Welt hinüber in den immer noch existierenden so genannten „Westen". Diese Kunstpraxis ist ebenso wenig anerkannt (da die meisten lokalen Sachverständigen in Sachen Kunst solche Kunstformen weder als Kunst gelten lassen noch sie anerkennen) wie erwünscht (nämlich dort, wo sie sich in den von politischen Ringrichtern dominierten öffentlichen Raum vorwagt). Überschreitet man jedoch Bosniens Grenzen, zeigt sich, dass sie die einzige Kunstpraxis ist, die auch in der internationalen Kunstszene funktioniert.

Die meisten der „In den Schluchten des Balkan" ausgestellten Künstler beziehen ihre Motivation und ihre Anregungen vor allem aus ihrem sozialen, kulturellen und politischen Umfeld. Kendeel Geers hat solche Kunst aus dem Lebenskontext (wie die von Sejla Kameric, Maja Bajevic, Alma Suljevic) als „Realismus der gelebten Erfahrung" definiert.* Dem entscheidende Motiv für diese Art von „künstlerischem Verhalten" ist sicherlich das Bedürfnis, sich in Relation zu den Turbulenzen des Lebens und zur Erfahrung der herrschenden Wirklichkeit zu positionieren.

Eine andere, nicht weniger engagierte Gruppe von Künstlern reflektiert in ihren Arbeiten allgemeine historische und kulturelle Zusammenhänge. Ihre Methoden reichen von der kritischen Hinterfragung bestehender Systeme und Wertehierarchien und von der Untersuchung von Sprach-, Kultur- und Identitätscodes als Verbindung bzw. Barriere zwischenmenschlicher Kommunikation oder als Bezugnahme zu und Beziehung mit ihm, bis hin zum Sammeln von Objekten – Abfallprodukten der heutigen Zivilisation – und ihrer (Umstrukturierung zu neuen semantischen Entitäten (Braco Dimitrijević, Danica Dakić, Jusuf Hadžifejzović).

* Kendell Geers: „The Work of Art in the State of Exile", in: *Milica Tomić*, National Pavilion, La Biennale di Venezia, Venedig 2003

Deutsch: Sebastian Viebahn

marginalization of alternative movements and organizations, and the flourishing of popular mass culture to the exclusion of all other kinds of culture.

The silent cultural majority supports and reproduces traditional culture and artistic templates. This type of culture defines itself as society's decorative element, art which is harmless, inoffensive, self-satisfied and pleasing – generated from itself and existing for itself. It builds up its own protective mechanisms – to shield it from outside influences or challenge (artistic, social) – by establishing local value systems and by creating local celebrities.

Existing at the same time is a type of art which reflects and questions the times in which we live; it is open to communication with the world outside, with others. This type of art uses and explores new media and art forms, raises questions, deals with social traumas, demystifies traditional notions of art as well as collective ideological patterns and truths, but also reflects positions and problems of people from this part of the world towards the still existing "West". This artistic practice is, on the one hand, unaccepted (the majority of local cultural arbiters neither recognizes nor admits these appearances as art), and on the other hand, unacceptable (entering the public space, the domain of the political arbiters). However, if we cross local borders, this is the only artistic practice, which functions in an international scene.

For most of the artists, presented in the exhibition "In den Schluchten des Balkan", the basic source of inspiration/motivation is their own social, cultural and political surrounding. Kendell Geers has defined* such art of the life's context as "Realism of lived Experience". Sejla Kamarić, Maja Bajević, Alma Suljević). The deciding motive for such "artistic comportment" is certainly the need to position oneself in relation to life's turbulences and the experience of dominant reality.

The other group, no less committed, consists of artists, whose works reflect on general historical and civil context; from critically questioning the existing systems and the hierarchy of values; researching the language-culture-identity codes as links or obstacles to understanding among people, or as modes of relating/and relating; to collecting objects – junk of today's civilization – and structuring them into new semantic entities (Braco Dimitrijević, Danica Dakić, Jusuf Hadžifejzović).

Dunja Blažević

* Kendell Geers: "The Work of Art in the State of Exile", in: *Milica Tomić*, National Pavilion, La Biennale di Venezia, Venice 2003

BULGARIEN
BULGARIA

NO TRAUMA.
NO ART?

ZEITGENÖSSISCHE BULGARISCHE KUNSTSZENE HEUTE – SCHRITTE ZUR POSITIONSBESTIMMUNG

Das Thema einer kürzlich in der Städtischen Kunstgalerie Sofia im Rahmen einer vierteiligen Vortragsserie geführten Diskussion – „Führt der internationale Erfolg bulgarischer Künstler zu einer Veränderung der Infrastruktur der Kunst des Landes?" (März 2003) – wirft ein Schlaglicht auf die Situation in Bulgariens zeitgenössischer Kunstszene. An der Diskussion nahmen einige international erfolgreichere und bekanntere, an der Gruppenausstellung *Export/Import* (kuratiert von Maria Vassileva) beteiligte Künstler sowie ein umfassenderer Kreis von Künstlern und Kuratoren teil und trafen hier zum ersten Mal seit vielen Jahren mit dem breiteren Publikum und Vertretern der Kulturverwaltung zusammen.

Die Antwort auf diese Frage könnte man mit einem Wort zusammenfassen: „Nein", und dafür gibt es zahlreiche Gründe. Die parallel zur Ausstellung veranstaltete Vortragsserie verdeutlichte, dass die Kunstszene einerseits gegenüber den offiziellen Institutionen und Strukturen erneut stark marginalisiert ist. Andererseits baut sie derzeit aber neuen „Kampfgeist" und eine Agenda zur Verteidigung ihrer lokalen Rechte auf und beruft sich dabei auf ihr internationales Renommee. In dem neuen Streben nach angemessener Anerkennung und öffentlichem Einfluss ist sich die Kunstszene jedoch schmerzlich der Tatsache bewusst, dass sie möglicherweise einen wichtigen Verbündeten verloren hat: die Elite der Theoretiker, welche die zeitgenössische Kunst bereits in den frühen 1990er-Jahren im Kontext der gesellschaftlichen und politischen Veränderungen sahen und interpretierten. Doch die gemeinsame Intuition für die sozialen Funktionen zeitgenössischer Kunst sowie der gemeinsame ideologische Kontext scheinen sich aufgelöst zu haben, und das Streben nach einer Wiedererlangung des Verständnisses und der Unterstützung zumindest dieses natürlichen Verbündeten ist nun eines der Merkmale der zeitgenössischen bulgarischen Kunstszene.

In einem ähnlichen Prozess verändert die Kunstszene – verkörpert durch die zahlreichen Künstler/Kuratoren-Kollektive, welche noch immer die einzige aktiv und flexibel funktionierende Infrastruktur für die zeitgenössische Kunst des Landes darstellen – ihre Einstellung zur öffentlichen Präsentation. Verglichen mit den vorhergehenden fünf bis sechs Jahren, als direkte Begegnungen mit dem Publikum im Rahmen von Diskussionen selten waren oder gar nicht erst stattfanden, hat man in den letzten Jahren offenbar weitaus mehr Energie in öffentliche Debatten investiert. Heute sind Ausstellungsaktivitäten, die einst alleiniger Schwerpunkt des künstlerischen Lebens waren, von hitzigen öffentlichen Diskussionen begleitet. Die Kunstszene fühlt sich isoliert und sucht nach Räumen und Themen, um dort gemeinsame Interessen definieren und mit einem breiteren Publikum zusammentreffen zu können. Diese delikate Allianz soll als Ansatzpunkt dienen, um in Zukunft die Definition der bulgarischen Kulturpolitik stärker beeinflussen zu können.

Da inzwischen über zehn Jahre seit der erfolgreichen Teilnahme an der Biennale von Istanbul 1992 und der zunehmenden Präsenz und Anerkennung zeitgenössischer bulgarischer Künstler und Kuratoren innerhalb des internationalen Kunstgeschehens vergangen sind, ist Bulgariens Kunstszene der Ansicht, es sei höchste Zeit für mehr öffentliche Sichtbarkeit und Effektivität. Eines der am heißesten diskutierten Themen ist die dringende Notwendigkeit, in Sofia ein Museum für zeitgenössische Kunst einzurichten. Die Debatte dreht sich um eine Vielzahl von Fragen und Standpunkten, in erster Linie wohl aber darum, dass die wachsende internationale Anerkennung der künstlerischen Produktion und das Renommee der Hauptakteure der Szene eine Herausforderung und eine Verpflichtung für den Staat bzw. die privaten Unternehmen darstellen, eine differenziertere (oder wie auch immer geartete) Einstellung gegenüber Kunstpraktiken zu entwickeln, die nicht nur zeitgemäß sind, sondern in vielerlei Hinsicht auch die kulturelle Schnittstelle des Landes mit dem Ausland bilden. Es mag scheinen, diese Debatte sei eine Totgeburt, da es angesichts des traditionellen Konservativismus und der Trägheit offizieller Institutionen sowie des notorischen Fehlens einer „aufgeklärten" Wirtschaft, die in Bulgarien vielleicht zu „jung" ist, um sich für etwas anderes als schnelle Autos und Profite zu interessieren, niemanden gibt, der vorwärts drängt. In intellektuellen Kreisen wird sie jedoch sehr engagiert geführt, wobei nichtkünstlerische Intellektuelle überwiegend den Standpunkt vertreten, dass diese Art von Kunst per Definition von vergänglicher Natur ist und daher unmöglich in ein Museum gehören kann. Mit solch provinziellen und veralteten Argumenten werden Kunstpraktiken noch mehr marginalisiert. Im Gegensatz dazu ist man in künstlerischen Kreisen der Auffassung, dass es einer museumsähnlichen Institution bedarf, um damit erstens eine psychologische Distanz imaginärer Zeit zu schaffen und zweitens das schon erreichte Niveau an Energie, Professionalität, Offenheit und Kontinuität zu gewährleisten. Die Ironie scheint wieder einmal darin zu bestehen, dass die Existenz und Funktion zeitgenössischer Kunstpraxis zwar einerseits in Frage gestellt, andererseits aber in anderen Zusammenhängen durchaus geschätzt wird.

In dieser Situation setzen sich zeitgenössische Kunstkreise nicht nur dafür ein, alte Allianzen zu festigen, sie suchen auch nach neuen, beispielsweise mit den Medien. Da Kunst-Events in Bulgarien einen medialen Stellenwert als Skandal, Provokation oder einfach nur Unterhaltung besitzen, haben sie stets die Aufmerksamkeit der Medien genossen. Neu ist jedoch, dass Künstler und Kuratoren nun nicht mehr auf die Medien als einen zwar bedeutenden, aber nicht allzu kompetenten „Spiegel" und auf den „Medienmarkt" als Ersatz für den fehlenden, wirklichen Markt herabsehen. Offenbar beruht die gewünschte Allianz mit den Medien nun auf gegenseitiger Anerkennung relevanter Interessen und vor allem auf einem verstärkten Bewusstsein der Funktion von Kunst in einer bürgerlichen Gesellschaft. Nach mehr als einem Jahrzehnt harter Arbeit an der Ausweitung der Kunstszene und ihrer Integration in das internationale Netzwerk von Menschen, Ereignissen, Themen und Praktiken ist die zeitgenössische bulgarische Kunstszene nun offenbar zu der Erkenntnis gelangt, dass sie möglicherweise im eigenen Land ihre Basis verloren hat. Junge Künstler, die auch ohne spezifische Medienausbildung Anzeigen und TV-Werbespots gestalten, um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen, widmen ihrer neuen Tätigkeit in den Medien mehr Zeit, als die Medien ihnen widmet. Es scheint, als werde Kunst eher als Produktivfaktor aufgefasst, der die visuelle Landschaft der Gesellschaft versorgt, denn als Produzent ästhetischer Werte oder Katalysator gesellschaftlichen oder politischen Verständnisses. Bildende Kunst ist alles andere als willkommen, pseudo-künstlerische Gesten in der Werbung sind jedoch überaus geschätzt.

BULGARIAN CONTEMPORARY ART SCENE TODAY – MOTIONS OF VALIDATION

The topic of a recent public debate in Sofia Municipal Art Gallery – "Does the international success of Bulgarian artists lead to a change in the infrastructure for art in the country?" (March 2003) aptly expresses the situation of the contemporary art scene in Bulgaria. The debate was part of a cycle of four public lectures, complemented by a discussion during which some of the internationally better known, successful artists, participating in the group show *Export/Import* (curated by Maria Vassileva), as well as the wider circle of artists and curators met face-to-face with a large audience and culture administrators, – for the first time in many years.

The conclusion of the debate could be summarized in one word: "No", and the reasons are numerous. However, this cycle, parallel to the show, indicated that on one hand the art scene is once again heavily marginalized vis-à-vis the official institutions and structures. On the other hand, it is building up a new "fighting" spirit and agenda in defense of its own local rights on the basis of its accumulated international reputation. In the new quest for adequate recognition and public impact though, the art scene is painfully aware that it may have lost an important ally – the elite circle of theorists who in the early 1990ies were fast to see and interpret contemporary art within the context of the societal and political changes. However, the shared intuitions on the social functions of contemporary art as well as the shared ideological context seems to have dissolved, so that today one of the objectives of the Bulgarian contemporary art scene is a struggle to regain the understanding and the support of at least this natural ally.

In a related "motion" the art scene, as personified by the numerous artists'/curators' collectives which still make up the only actively and flexibly functioning infrastructure for contemporary art in the country, is fast changing its attitude to public exposure. It seems that within this last year there was much more energy put into public debate, in comparison to the previous 5-6 years when direct encounters with the audience on the discussion floor were rare, if not entirely missing. Heated public meetings now accompany exhibition activities which were once the sole core of artistic life. In order to break up this isolation, the art scene is now looking for spaces and themes along which it is possible to define common interests and meet with the wider audience. The idea is to use this delicate alliance as leverage in order to play a more significant role in shaping the cultural policies in the country.

After a period of more than 10 years since the successful participation in the Istanbul Biennial 1992 and the intensifying presence and recognition of contemporary Bulgarian artists and curators in the international circuit of art events, the art scene here feels it's high time for a more decisive push in the direction of public visibility and effectiveness. Currently, one of the hottest topics is the debate around the pressing need to establish a museum for contemporary art in Sofia. The debate involves a variety of issues and viewpoints, but the main axis seems to be that the growing international acknowledgment of the artistic production as well as reputation of the main players on the scene, presents a challenge and an obligation for the state and/or the private businesses, to develop a more refined (or any sort of whatsoever...) attitude to practices that not only make sense of the time but are in many ways the cultural interface of the country abroad. Within the context of the traditional conservatism and slowness of the official institutions, as well as the notorious lack of "enlightened" business representatives, who in Bulgaria are maybe still too "young" to care about anything else but fast cars and profits, there is no one to push forward, and the debate seems to be headed nowhere. However, it is a heated one within the intellectual circles and the prevailing viewpoint of non-artistic intellectuals is that this kind of art is by definition of transitory nature; hence it can't possibly belong in any museum. Thus using provincial and outdated arguments further marginalizes art practices. The opposite viewpoint, held by artistic circles, insists that a museum-type art institution is needed in order to first construct a psychological distance of imaginary time in order to, second, guarantee the achieved level of energy, professionalism, openness and continuity. The irony once again seems to be that the very existence and function of contemporary art practices is being questioned regardless of its appreciation in other contexts.

Have we lost our BALKAN "backbone" And why do we agree to be pushed back into it or at least, to be reminded not to forget about it? Maybe in order to dismantle a few cliché's?

In this situation, contemporary art circles are not only working on reconfirming old alliances, but are also looking for new ones, such as the media. As they are usually accompanied by a whiff scandal, provocation or simple entertainment value, artistic events in the country have always enjoyed media coverage and attention. The new element however is that now artists and curators are no longer looking down upon the media as an important, but rather incompetent "mirror", but rather view the "media market" as a substitute for the missing actual one. It seems that the desired alliance with the media is now based on reciprocity, mutual recognition of relevant interests, and above all on a higher awareness about the function of art in a civic society. After more than a decade of hard work on the enlargement of the art scene and its integration within the international network of people, events, issues and practices, the contemporary art scene in Bulgaria seems to have come to the realization that it may have lost its base in the country. Young artists who are involved in advertisement and TV commercials in order to make ends meet, even without special and proper education, now dedicate more time to their new field of activity than vice versa. It looks as if art now is understood more as an agent saturating the visual landscape of society, rather then as a source of aestethic values or as a motivating factor of social or political understanding. Fine arts are most un-welcome, however, artsy gestures in advertisement are more then appreciated.

The situation is closely related to the current status of young artists and curators. During the last few years, the most popular practice was for art school graduates and/or young art professionals to apply for programmes abroad and to go to established art schools in Austria, The Netherlands, France, Germany, the USA, etc for further studies. The aim was not only to increase their expertise but to also naturally infiltrate the more central scenes. The scene in Bulgaria immediately felt the departure of even one such person as a voided asset. On the other hand, after one or two years of study, these youngsters are not exactly coming back, but are rather interested in doing projects wherever they came from or projects involving material from back home at the place they have chosen to settle at for a time. This is a relatively new development, which, combined with the activities of Sofia-based artists and curators working all over the world, brings in fresh impulses for openness and development. It seems that there is a new agenda in

NOTE: THAT'S THE MOST DISTANCED AND CONCEPTUAL GROUP OF WORKS/ARTISTS IN THE SHOW – WHY?

There is a cause, there is no supra-structure. So what?

Die Situation hängt eng mit dem derzeitigen Status junger Künstler und Kuratoren zusammen. In den vergangenen Jahren war es bei vielen Absolventen von Kunstschulen und/oder jungen Künstlern sehr beliebt, sich für ein weiterführendes Studium an etablierten Kunstschulen in Österreich, den Niederlanden, Frankreich, Deutschland, USA etc. zu bewerben, da dies nicht nur die Aussicht bot, ihre Sachkenntnisse zu erweitern, sondern auch ermöglichte, die zentralen Szenen auf natürliche Art zu infiltrieren. Die Szene in Bulgarien spürte den Weggang auch nur einer dieser Personen sofort als Lücke in ihren Aktivposten. Auch kommen diese jungen Leute nach einem oder zwei Jahren des Studiums nicht unbedingt zurück, sondern interessieren sich oft eher dafür, nur bestimmte Projekte in ihrer alten Heimat zu realisieren oder Projekte mit Material aus der Heimat an dem Ort durchzuführen, an dem sie eine Zeit lang leben möchten. Diese relativ neue Entwicklung bringt – kombiniert mit den Aktivitäten von Künstlern und Kuratoren, die in Sofia ansässig sind, aber überall arbeiten, – neue Impulse für mehr Offenheit und Weiterentwicklung. Offenbar gibt es derzeit in der zeitgenössischen bulgarischen Kunst eine neue Agenda, die sich viel enger sowohl an der Verortung der Szene wie auch an der Agenda der internationalen Kunstpraxis orientiert. Die Kunstpraktiken und Produkte dieser Szene mögen ihren Exotismus nicht vollkommen verloren haben, aber sie werden weder von außen definiert, noch definieren sie sich selbst ausschließlich über die osteuropäische Matrix.

Deutsch: Birgit Herbst

Bulgarian contemporary art now and it is related in a much closer way to both the location of the scene and the agenda of the international art practice. The art practices and products of this scene may have not entirely lost their exoticism, but they are no longer defined from the outside nor do they define themselves only by the Eastern European matrix.

Iara Boubnova

The "culture of complaint" is over.
(I have invented this term together with Geert Lovink in Manchester, 1998 — we talked then, continuing our talk from July 1997 in the Orangerie which opened the Hybrid Workspace venue of Documenta X Kassel.)
↓ then I managed to give meaning to Deep Europe
↓ a multitude of overlapping identities...

GRIECHENLAND
GREECE

The Olympic Games – the origin and inspiration of the Biennials...

Dimitris Tsoublekas, *Free Parking*, 2000
Farbfotografie / colour photography

Für die meisten Menschen ist die griechische Gegenwartskunst „Terra incognita". Bis vor kurzem drang Griechenlands zeitgenössische Kunst kaum über die Landesgrenzen hinaus und war im Ausland dementsprechend unbekannt. Wie bei vielen Ländern mit großer kultureller Vergangenheit spielt auch hier die Gegenwartskunst nur eine sekundäre Rolle: stattdessen wird bevorzugt das Kulturerbe gepflegt und beworben. Der moderne griechische Nationalstaat bezieht sich in seiner Selbstdarstellung in vielerlei Hinsicht auf die Vorstellung von historischer Kontinuität, und seine Beziehung zu dieser gewichtigen, doch fernen klassischen Vergangenheit lebt bis in unsere Zeit fort. Allerdings handelt es sich bei dieser Beziehung hauptsächlich um eine romantisierende, exotische Version der Antike, wie sie beispielsweise im 19. Jahrhundert bei Nordeuropas reisebeflissenem philhellenischem Bildungsbürgertum en vogue war. In Wirklichkeit begann die Entwicklung des modernen Griechenland erst 1829 nach dem Ende der fast 400-jährigen ottomanischen Herrschaft. Im 20. Jahrhundert wandelte sich Griechenland von einer ländlichen zu einer hauptsächlich urbanen Gesellschaft, konnte schrittweise die Armut der Zeit zwischen den Weltkriegen überwinden und wurde schließlich nach OECD-Angaben zu einem der 30 höchstentwickelten Länder der Welt. Dreißig Jahre nach dem Sturz der Diktatur ist Griechenland nun ein blühendes demokratisches Staatswesen, ist Mitglied in der EU, hat bereits seine erste Einwanderungswelle erlebt und versucht sich nun in seine neue Rolle auf der Weltkarte hineinzufinden.

To most people, contemporary Greek art is "terra incognita". Until recently, contemporary Greek art rarely crossed the borders of Greece and is thus little known outside. As is the case with many countries with a renowned cultural heritage, contemporary art is often relegated to a secondary role in favor of preservation and promotion of this heritage. In many ways, the modern Greek nation-state has based its self-image on the notion of historical continuity and its links with its weighty, but remote, classical past persisting up until today. Actually, these links have more to do with a romanticised, exoticised version of the classical era, as propagated, for example, in the 19th century by northern European Philhellenes on the Grand Tour. The reality is that the development of modern Greece began in 1829, following the end of nearly four hundred years of Ottoman rule. During the twentieth century, Greece saw the transition from a rural to a predominantly urban society, gradually emerging from the poverty of the mid-world war period to become one of world's thirty most developed countries, according to the OECD. Thirty years after the fall of the dictatorship, Greece is now a prospering democratic country, an EU member, which has accepted its first wave of immigrants, and is trying to come to terms with its new position on the world map.

Contemporary art has begun to flourish during the last ten years or so in Greece. The lack of a well thought-out and structured public policy regarding the promotion of contemporary culture, the scarcity

Auch die zeitgenössische Kunst blüht seit etwa zehn Jahren zunehmend auf. Das Fehlen einer gut durchdachten und strukturierten Politik zur Förderung von Gegenwartskunst, die finanziell dürftige öffentliche Förderung, der Mangel an Institutionen und an der für Gegenwartskunst erforderlichen Infrastruktur hat Griechenlands Kunst und Künstler lange Zeit vom internationalen Mainstream isoliert. Noch vor sehr kurzer Zeit begriff man die bildenden Künste (und Kultur im Allgemeinen) als eine Art Tradition, die aber weitgehend ethnozentrisch und in sich geschlossen war, und in der akademische Axiome wie das „Griechentum" und die Verehrung der Antike einen hohen Stellenwert besetzten. „Fortschrittliche" griechische Kunst dagegen sah man fast nur außerhalb Griechenlands (von Künstlern wie Kounellis, Samaras oder Takis), daheim fristete sie eine Randexistenz. Erst in allerjüngster Zeit hat sich allgemein die Erkenntnis durchgesetzt, dass wir zu einer neuen Identität finden müssen, die auf Erfahrungen aufbaut, die wir selbst in der unmittelbaren Vergangenheit oder der Gegenwart und nicht in grauer Vorzeit gemacht haben und die nicht durch die Sichtweise Außenstehender vermittelt sind.

Typisch für das moderne Griechenland sind seine kulturelle Hybridität und seine Befruchtung durch andere Kulturen, die sich vor allem durch seine Geschichte und seine geografische Position ergeben haben. Hin- und hergerissen zwischen Herkunft und Willen zur Modernisierung, dem Wunsch nach Importen von Information und Konsumgütern und der Sorge um die Bewahrung der Tradition hat Griechenland erst vor kurzem begonnen, seine komplexe, janusköpfige Identität zu bewältigen. Die heutige griechische Gesellschaft hat sowohl mediterrane und orientalische Einflüsse als auch westlichen Lifestyle und westliches Konsumverhalten assimiliert. Und obwohl sich althergebrachte Traditionen wie die engen familiären Bindungen und der Glaube an die orthodoxe Kirche und deren Machtstellung halten, ist Griechenland bereits ein absolut westlich orientiertes Land, in dem das Leben sich nicht wesentlich von dem in anderen süd- oder westeuropäischen Ländern unterscheidet.

Vor diesem allgemeinen Hintergrund hat sich die zeitgenössische Kunstproduktion entwickelt und emanzipiert. Trotz des chronischen Mangels an Unterstützung für die Gegenwartskunst und trotz der traditionellen, am Ateliermodell orientierten Kunstausbildung an den beiden einzigen (!) staatlichen Kunstakademien hat sich in den letzten Jahren vieles getan, und insbesondere dank privater Initiative und privater finanzieller Unterstützung gab es ein beachtliches Wachstum und viel Aktivität in diesem Kunstbereich. In den vergangenen zehn Jahren hat sich die zeitgenössische Kunstszene zunehmend von ihrem Inseldasein verabschiedet, den gelegentlich aufkommenden Argwohn gegenüber dem Fremden abgeschüttelt und sich zunehmend dem internationalen Austausch geöffnet. Es entstanden neue Ausstellungsräume, Galerien und Künstlerinitiativen, und Athen und Thessaloniki, die zwei größten griechischen Städte, in denen sich auch die meisten künstlerischen Aktivitäten konzentrieren, besitzen seit kurzem zwei staatliche Museen für zeitgenössische Kunst. Es entstehen zurzeit einige bemerkenswerte Sammlungen mit internationaler und griechischer Gegenwartskunst. Auch wächst allmählich das Publikum für zeitgenössische Kunst, doch der Markt für ihre Arbeiten ist immer noch klein und etwas provinziell.

Eine der wohl wichtigsten Entwicklungen war das Auftreten einer sehr aktiven Generation überwiegend

of public funding, as well the shortage of institutions and the necessary infrastructure to support it, have contributed to the longstanding isolation of Greek art and artists from the international mainstream. Until very recently, the visual arts (and culture, in general) were conceived of in terms of a tradition that was largely ethnocentric and inward looking, where academic axioms of "Greekness", and the worship of antiquity were key concerns. "Advanced" contemporary Greek art mostly manifested itself abroad (through the work of artists such as Kounellis, Samaras or Takis), or was marginalised at home. Only recently has it become common consciousness that we need to re-invent our identity based on recent or present experiences and not those of the distant past; experiences which are our own and not mediated by external perspectives.

Modern Greece is a country characterised by cultural hybridity and cross-cultural fertilisation, largely the result of history and geographical location. Dwelling between its ancestry and the will to modernize, an eagerness to import consumer goods and information and the anxiety to preserve tradition, it has only recently begun to come to terms with this complex, double-sided identity. Contemporary Greek society has assimilated both Mediterranean and Oriental influences as well as Occidental lifestyles and consumerist habits. Though long-standing traditions such as the close-knit family and the belief in and strength of the Greek Orthodox religion persist, at the same time Greece is a fully westernised nation, where life is not much different from life in other Southern or Western European countries.

This, in general, constitutes the background out of which contemporary Greek artistic production has tried to emerge. Despite the longstanding lack of support for contemporary art and the traditional, atelier-style education offered at the two (only) national schools of fine art, much has changed in recent years and there has been great growth and activity in the field of contemporary art, much of which has depended largely on private enterprise and financial support. In the last ten years or so, the contemporary art scene has gradually become more de-insularised, it is casting aside its occasional suspicion of the foreign, and is becoming increasingly open to international exchange. New exhibition spaces, galleries and artist-run initiatives have opened; Athens and Thessaloniki, the two largest cities, where most artistic activity is

Athanasia Kyriakakos, *efrosini*, 2001

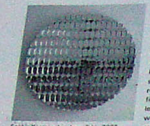
I would have included her in the show – referencing "home", "transparency", "mobility of tradition".

Note: when you go to the Venice Biennial next time (2005) take notice of the bronze horses on top of the San Marco Cathedral. Try to figure it out where these came from. If you can't – ask around.

Personal Cinema

When these entered Constantinople in 1204 they were so outraged that everyone there could read and write, that they had to crash everything and plunder

CRUSADER
"Кръстоносец"



Sophia Kosmaoglou, *Lang Tchje*, 2002
Holz, Spiegel / wood mirror
Foto: Dimitris Tamviakos
Courtesy Ileana Tounta Contemporary Art, Athen / Athens

20- bis 30-jähriger Künstler, die bestrebt waren, ihre Rolle und Praxis neu zu bestimmen. Diese Künstler brachen mit der Vergangenheit, wandten sich von den neofigurativen und neoexpressionistischen Traditionen ab, die in den 80er- und 90er-Jahren vorherrschten, und waren entscheidend daran beteiligt, in Griechenland eine neokonzeptuelle Orientierung zu konsolidieren. Sie behalten die internationale Kunstszene aufmerksam im Blick und versuchen, trotz der recht begrenzten Unterstützung eine Nische in ihr zu finden. Wenngleich die meisten von ihnen zum Überleben auf gelegentliche Galerieausstellungen angewiesen sind und ihre Arbeit meist selbst finanzieren müssen, ist die Arbeit dieser Generation entscheidend für die Renaissance der griechischen Gegenwartskunst gewesen.

Diese Künstler beschäftigen sich weniger – wenn überhaupt – mit inzwischen abgegriffenen und überkommenen Vorstellungen von „Griechentum" und nationaler Identität, die relevantere Themen für Künstler früherer Generationen waren. Die jüngeren Künstler situieren sich mit ihren Arbeiten im Allgemeinen eher in einem internationalen Kontext, bedienen sich der Kommunikationsnetzwerke, sind sich ihrer globalen Position bewusster, sozialkritischer, interdisziplinärer und technologisch raffinierter. Diese Generation ist zwar in Griechenland aufgewachsen, hält aber ihren Blick auf Europa und den Rest der Welt gerichtet und hat sich von den bleiernen „Altlasten" befreit. Womöglich ist sie die vielversprechendste Künstlergeneration seit 50 Jahren, da sie weder von der xenophoben Inselmentalität gelähmt ist, die einen Großteil des griechischen Kunstestablishments auszeichnet, noch blind internationalen Trends nachläuft. Vielmehr nutzt sie jede Möglichkeit, Erfahrungen in den verschiedensten Bereichen – vor Ort oder im Ausland – zu machen und findet so zu einer eigenen Wahrnehmung von Individualität, die es ihr ermöglicht, eine weit gefächerte Palette von globalen und lokalen Themen zu artikulieren.

Wie auch andernorts finden sich in ihren Arbeiten eine Vielzahl unterschiedlicher Ansätze, zahllose künstlerische Positionen, Wahrnehmungsweisen und Vokabulare, existieren weder ein dominierender Stil noch ein allgemein verbindliches Wertsystem. Was diese Künstler jedoch teilen, ist eine gemeinsame Erfahrung der Welt und ihres Umfelds, die großstädtische Herkunft und die Realität des Lebens in einer sich rasch wandelnden urbanen Umgebung. Doch davon einmal abgesehen, lässt sich ihre Arbeit nicht weiter in Kategorien wie „Nationalität" etc. einordnen.

So behandeln beispielsweise Lina Theodorou, Maria Papadimitriou, Vangelis Vlachos und die Arbeitsgruppe Personal Cinema eine Vielzahl von sozialen und politischen Themen unter Verwendung von Videos, Installationen, interaktiven Technologien und Internet. Andreas Angelidakis, Eleni Christodoulou, Sophia Kosmaoglou, DeAnna Maganias, Alexandros Psychoulis und Costis Velonis spielen, auf der Suche nach ihrer persönlichen Ausdrucksweise von Raum, mit Design, Architektur und digitaler Bildverarbeitung und mit Medien wie Malerei, Skulptur oder Digitaldruck. Die interdisziplinäre Arbeitsweise von Nikos Charalambidis und Sia Kyriakakos dekonstruiert griechisches Kulturerbe und griechische Geschichte, Bräuche und Traditionen mittels Humor, Ironie und Witz. Maurice Ganis und Alexander Georgiou setzen Malerei respektive Fotografie ein, um die persönliche Identität zu erkunden, existenzielle Fragen zu formulieren oder das Gefühl urbaner Entfremdung und Isolation zu artikulieren. Dimitris Tsoublekas reagiert in seinen digital

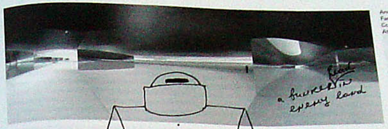
concentrated, now boast recently established state museums of contemporary art. A handful of notable collections of international, as well as of Greek contemporary art are now being shaped and the audience for contemporary art is gradually growing, though the art market is still small and provincial.

Perhaps one of the most important developments has been the emergence of a highly active generation of artists, now predominantly in their twenties and thirties, who have been keen to re-define their roles and their practice. These artists severed their links with the past, abandoned the neo-figurative and neo-expressionist traditions that were dominant in the 80ies and early 90ies, and were instrumental in consolidating a neo-conceptual tradition in Greece. They are aware of the international art scene and are trying, despite limited support, to find a niche in it. Though most of them depend on the occasional gallery show to survive and, in most cases, have to self-finance their work, the activities of this generation have been instrumental in the regeneration of Greek contemporary art.

These artists are less (or even not at all) concerned with now tired and old-fashioned notions of "Greekness" and national identity, issues that were more significant for artists of older generations. Younger artists' work tends to be more situated within an international context, makes use of the communication networks, is more socially critical, globally aware, inter-disciplinary and technologically savvy. This is a generation that has grown up in Greece but has set its eyes on Europe and the rest of the world and has shed the weighty "baggage" of the past. This generation of Greek artists could well be the most promising of the last fifty years, as they are no longer bogged down by the xenophobic insular mentality that characterises a large part of the artistic establishment in Greece, nor do they blindly follow international trends. Rather, they embrace every field of experience at home or abroad in order to express their own sense of individuality and to articulate a wide variety of concerns, global as well as local.

As everywhere else, one will find in their work heterogeneity of approaches, a proliferation of artistic positions, sensibilities and languages, and an absence of a prevailing stylistic hegemony or dominant set of conventions. What these artists share are common experiences of perceiving the world and their surroundings, a metropolitan genealogy and the reality of living in a rapidly changing urban environment. Other than that, it is virtually impossible to pin down their work by "nationality" or other categorising labels.

Lina Theodorou, Maria Papadimitriou, Vangelis Vlachos and the collaborative group Personal Cinema, for example, address a plurality of social and/or political issues using video, installation, and interactive technologies or the internet. Andreas Angelidakis, Eleni Christodoulou, Sophia Kosmaoglou, DeAnna Maganias, Alexandros Psychoulis and Costis Velonis play with design, architecture and digital image processing in their quest for a personal expression of space, be it through the media of painting, sculpture or digital prints. Nikos Charalambidis and Sia Kyriakakos work in an inter-disciplinary fashion to deconstruct Greek history, heritage, customs and traditions with humor, irony and wit. Maurice Ganis and Alexander Georgiou use painting and photography, respectively, to examine personal identity and to articulate existential quests and the feeling of urban alienation and isolation. Dimitris Tsoublekas responds to



Andreas Angelidakis, *FutureParis*, 2000
Farbdruck / c-print
Courtesy The Breeder Projects, Athen / Athens

NOTE: "bunkerheads" – a special breed of HOMO BALKANICUS, LIVES ALONG THE BORDERS.

manipulierten Fotografien, welche das für Athen so typische Spannungsfeld zwischen Alt und Neu, Vergangenheit und Gegenwart perfekt eintangen, geistreich und surrealistisch auf das unerträgliche Chaos in der Hauptstadt. Ein ganz anderer verblüffender Aspekt ist auf den Landschaftsfotografien von Panos Kokkinias zu entdecken, der die Vorstellung einer „typisch mediterranen" Landschaft durch subtile, oft absurde Eingriffe unterminiert.

Diese Künstler, um nur ein paar Namen zu nennen, setzen sich – unter Berücksichtigung ihrer eigenen Erfahrung von Zeit und Ort – mit den sich wandelnden sozialen, ökonomischen und kulturellen Realitäten Griechenlands auseinander. Sie sind viel eher dazu bereit, heikle Fragen zur „nationalen Identität" aufzuwerfen und dürften wohl auch eher an der Entstehung von postnationalen oder privaten Identitäten interessiert sein. Wo aus ihrer Arbeit kulturelle Spezifität spricht, gibt sie sich trotzdem weder didaktisch, chauvinistisch noch ethnozentrisch, denn sie versuchen zwar, das Gefühl für lokale Eigenheiten zu behaupten, stellen sich aber auch gleichzeitig der Herausforderung des Arbeitens in einer globalen Kultur.

Deutsch: Sebastian Viebahn

the maddening chaos that is Athens with a surrealist wit through his digitally manipulated photographs which perfectly capture the city's archetypal tension between old and new, past and present. A different uncanny, surrealist aspect can be detected in the landscape photography of Panos Kokkinias, who subverts the idea of a 'typical' Mediterranean countryside through subtle, often absurd interventions.

These artists, to name but a few, are grappling with the changing social, economic and cultural realities in Greece, while taking into account their own particular experiences of time and place. They are much more likely to question slippery issues of "national identity" and are probably more interested in the emergence of post-national or private identities. If their work articulates a sense of cultural specificity it is neither didactic nor chauvinistic or ethnocentric. At the same time, they face the challenge of how one works within a global culture, while attempting to assert a sense of local difference.

Katerina Gregos
Athens, July 2003

KOSOVO
KOSOVA

DAS DEM UNTERGANG GEWEIHTE LAND DER KRÄHEN

Vor etwa 20 Jahren hatte ich einen Freund, einen im Kosovo arbeitenden jugoslawischen Theaterintendanten, der die Angewohnheit hatte, die Geschichte etwas übertrieben darzustellen. Bei einer unserer Diskussionen erzählte er mir, dass der „Kosovo ein dem Untergang geweihter und gefährlicher Ort ist, schon allein deswegen, weil dort im Mittelalter zwei Herrscher ermordet worden sind." Tatsächlich wurden im Jahre 1389 während der Schlacht zwischen den vereinigten Streitkräften des Balkan und der türkischen Besatzungsmacht sowohl Sultan Murat als auch Zar Lazar zur letzten Ruhe gebettet. Mein Freund machte diese Bemerkung, während wir eine orthodoxe Kirche mit berühmten Fresken besuchten. Von der Wirkung der Kunstwerke beeindruckt, kam dem Intendanten ein weiterer skeptischer und makaberer Gedanke in den Sinn: „Leider muss ich Dir sagen, dass dieses wunderschöne Kunstwerk eine mörderische Wirkung hat! Orthodoxe Fundamentalisten benutzen diese Kirchen als Argument dafür, dass der Kosovo zu Serbien gehört. Wohingegen ihr Albaner, obwohl ihr die Mehrheit der Bevölkerung im Kosovo ausmacht, als Unglück angesehen werdet." Er hatte noch etwas

THE DAMNED LAND OF CROWS

Some twenty years ago, I had a friend, a Yugoslav theater director working in Kosova, who had a habit of over-dramatizing history. In a discussion we had, he told me that "Kosova is a damned and dangerous place simply because, in medieval times, two emperors were killed there". Indeed, during the battle between the Balkan coalition forces and the Turkish occupiers in 1389, both Sultan Murat and Tzar Lazar were laid to rest. He made these remarks while we were visiting an orthodox church with its famous frescos. Astonished by the power of the artworks, the director was then struck by another sceptic and ghoulish thought: "Unfortunately, I have to say that this great piece of art has a murderous power! Orthodox fundamentalists use these churches to argue that Kosova belongs to Serbia. While you, the Albanians, as the majority in Kosova today, are conceived as a misfortune". He had more to say as, on our way back from the monastery, we saw huge flocks of crows prowling the sky over Kosova's capital, Prishtina. "This is the third sign to suggest that no one with any common sense would want to live for another day in this damned place! I know of no other place in the world where flocks of black crows can turn day into night?!"

Albert Heta, *It´s time to go Visiting (No Visa Required)*, 2003
Projekt im Stadtraum / urban intervention

I would have taken this WORK ...

hinzuzufügen, als wir auf dem Rückweg vom Kloster einen großen Schwarm Krähen sahen, die über den Dächern von Priština, der Hauptstadt des Kosovo, umher kreisten. „Das ist schon das dritte Vorzeichen, das darauf hindeutet, dass niemand, der noch ganz bei Trost ist, auch nur einen weiteren Tag an diesem dem Untergang geweihten Ort leben würde! Ich kenne keinen anderen Ort auf der Welt, an dem ein Schwarm schwarzer Krähen den Tag zur Nacht machen könnte." Ich war nicht im geringsten überrascht, als er den Kosovo ein paar Tage später verließ.
Das Gespräch fand im Jahr 1981 statt, als im Kosovo schon eine Krisensituation herrschte. Ich erinnerte mich an diese Diskussion, als ich von René Block gebeten wurde, etwas über die Ausstellung „In den Schluchten des Balkan" zu schreiben. Ich stellte mir die Frage: Was ist die *differentia specifica* der modernen Kunst aus dem Kosovo in Bezug zu einer solch grausamen Geschichte? Zuallererst dachte ich an den Graben, der das moderne von dem mittelalterlichen Kosovo trennt.
Seit Jahrhunderten ist der Kosovo so etwas wie eine verlorene Provinz gewesen, ohne intellektuelles Leben und ohne bedeutende künstlerische Leistungen. Erst nach dem 2. Weltkrieg wurden revolutionäre und progressive nationale Kulturinstitutionen gegründet. Aus ihnen entstand eine Kunstszene, die sich dem Modernismus verschrieb, allerdings mit beträchtlicher Verspätung, genau wie es auf gesellschaftlichem und ökonomischem Gebiet der Fall war. In den vier Jahrzehnten, in denen der Kosovo zur jugoslawischen Kunstszene gehörte (von den 50er Jahren bis in die 80er Jahre), einer Szene, die ziemlich offen war für ganz unterschiedliche Stile, hat seine Kunst keine weiteren Spuren hinterlassen. Die Kunsthochschule im Kosovo war konservativ, besonders in ihrer Ablehnung, neue künstlerische Praktiken zu akzeptieren. Folglich wurde ihre Kunst auch nur von konservativen Kritikern geschätzt.
In den 90er Jahren wurde die visuelle Kunst aus dem Kosovo viel intensiver mit der politischen und gesellschaftlichen Realität konfrontiert, da das Land zu der Zeit von den serbischen Besatzungstruppen und ihrer Zerstörungsmaschinerie schlimm verwüstet wurde. Die Existenzgrundlage war in Gefahr bzw. war zerstört worden, und auch die Kunst konnte nicht unangetastet bleiben. Indem sie den Widerstandsgruppen halfen, reagierten die Künstler aus dem Kosovo damit, dass sie ihrem politischen Gewissen folgten. Einige der Künstler gingen bei ihrer Suche nach Befreiungsstrategien sogar noch weiter – sie stellten auch gleich die alte kulturelle Ordnung in Frage.
Die Projekte, die den Wendepunkt in der Kunstgeschichte des Kosovo markieren, waren die Ausstellungen von Sokol Beqiri in Peja und Priština im Jahr 1994. Bei diesen Ausstellungen experimentierte er mit neuen künstlerischen Ausdrucksformen. Ich kann mich an ein Selbstportrait erinnern, das Beqiri für dieser Projekt anfertigte, für das er seinen Kopf in das gleißend helle Licht eines Fotokopierers hielt, was einen unweigerlich an das „Zeitalter der mechanischen Reproduzierbarkeit" (Walter Benjamin) als die treibende Kraft hinter der modernen Gesellschaft und an eine Art symbolische Kompensation für den chronischen Zeitverzug seitens der Kunst aus dem Kosovo denken lässt.
Nach Beqiri experimentierten andere Künstler mit neuen Ausdruckformen. Leute wie Mehmet Behluli und Maksut Vezgishi arbeiteten im Kosovo, während andere wie Sisly Xhafa und Gani Llalloshi in Europa lebten und arbeiteten. Die interessantesten und aufsehenerregendsten Projekte der 90er Jahre waren die Ausstellung „Beyond" in Belgrad (im Zentrum für kulturelle Kontamination, Kurator war Sh. Maliqi) und

I was not surprised when he left Kosova a couple of days later.
The conversation took place in 1981, by which time Kosova was already in crisis. I remembered this discussion after I was asked by René Block to write something on the exhibition "In the Gorges of the Balkans". I asked myself: What is the *differentia specifica* of modern Kosovar art in relation to such bloody histories? First of all, I thought of the ditch that divides modern day and medieval Kosova.
For centuries, Kosova had been somewhat of a lost province, with no intellectual life and no renown artistic achievements. It was only after the Second World War that revolutionary and enlightenment-type national cultural institutions were established. They were followed by an art scene in pursuit of modernism, but with considerable tardiness, just as in the social and economic spheres of life. During the four decades of Kosova's involvement in the art scene of Yugoslavia (from the 50ies up to the 80ies), a scene which was quite open to various styles, its art did not have much penetrability. The Kosovar art school was conservative especially in its refusal to accept new artistic practices. This limited its art to be appreciated by conservative critics only.
In the 90ies, the visual arts in Kosova became more directly related to the political and social reality, as the country was at this time under the devastating rule of the occupying and destructive machinery of Serbia. The foundations of existence were being endangered and ravaged, and art could not be left unchallenged. By serving the resistance movement, Kosovar artists responded with their political conscience. Some of the artists went even further in their search for liberating strategies – they did so by also questioning the old cultural model.
The projects that mark a turning point in Kosovar art were the 1994 exhibitions by Sokol Beqiri in Peja and in Prishtina. In these exhibitions, he experimented with new forms of expression. I remember a self-portrait Beqiri did in the project, which he realized by putting his head into the blinding light of the photocopy machine, reminding us of "Mechanical Reproduction Age" (W.Benjamin) as the motor force behind modernity and a kind of symbolic compensation for the chronic delay in the development and the production of Kosovar art.
After Beqiri, there were other artists trying out new forms of expression. The likes of Mehmet Behluli and Maksut Vezgishi worked in Kosova, while others like Sislej Xhafa and Gani Llalloshi lived and worked in Europe. The most interesting and most provocative projects of the 90ies were the exhibition in Belgrade "Beyond" (Centre for Cultural Decontamination, curated by Sh. Maliqi), and the two exhibitions "Perspective" at the Dodona Gallery in Prishtina, where a new generation of artists ascended into the scene (most notably Erzen Shkololli and Albert Heta).
After the war in Kosova, the traditionalist and the "vanguard" cultural scenes came to life simultaneously. The two failed to create cooperative relations, except in some cases, like in the "Kosovar Golgotha" exhibition (1999), where both approaches were exhibited side by side. The New Wave artists participate in various international exhibitions all around Europe (for example "Manifesta", "Beautiful Strangers" at ifa Gallery Berlin, "Blut & Honig" in Vienna etc), while they very rarely exhibit in Kosova.
The new art forms found more space in the mainstream art scene after a three-month rebellion by the students of the Academy of Arts in Prishtina (November 2001 – February 2002) and some exhibitions in the National Gallery in Prishtina ("We", "You", "The Fish doesn't think"..., the last one curated by Edi Muka),

I would have invited him to this show too → brilliant reversals... the might have created a "Kunstraum" Fridericianum to supplement the Kunsthalle and the Kunstverein...

die beiden Ausstellungen „Perspective" in der Dodona Galerie in Priština, bei der eine neue Künstlergeneration Einzug in die Szene hielt (vor allem Erzen Shkololli und Albert Heta).
Nach dem Kosovo-Krieg bildete sich zur gleichen Zeit sowohl eine konservative als auch eine avantgardistische Kulturszene heraus. Diese beiden schafften es nicht, eine gemeinsame Zusammenarbeit auf die Beine zu stellen, mit wenigen Ausnahmen, wie z. B. der Ausstellung „Kosovar Golgatha" (1999), während der beide Kunstrichtungen Seite an Seite ausgestellt wurden. Vertreter der neuen Kunstrichtung nehmen an verschiedenen internationalen Ausstellungen in ganz Europa teil (z. B. „Manifesta", „Beautiful Strangers" in der ifa-Galerie Berlin, „Blut & Honig" in Wien etc.), während sie nur sehr selten im Kosovo gezeigt wurden.
Die neuen Kunstformen spielten erst nach einer dreimonatigen Rebellion der Studenten an der Kunstakademie in Priština (November 2001 – Februar 2002) und diversen Ausstellungen in der Nationalgalerie in Priština („Wir", „Du", „Der Fisch denkt nicht..." Die Letztgenannte wurde von Edi Muka kuratiert), bei denen sich die jüngste Künstlergeneration zum ersten Mal präsentierte (Jakup Ferri, Dren Maliqi, Tahar Almedari, Driton Hajredini, Lulezim Zeqin u.a.) eine größere Rolle innerhalb der etablierten Kunstszene.
Die neue Kunst aus dem Kosovo verweist auf gesellschaftliche Probleme, agiert als kritische Stimme und Gewissen. Dies trifft vor allem auf Merita Harxhi Koci zu, die einen virtuellen Wahlkampf organisiert hat, um zur Präsidentin des Kosovo gewählt zu werden. Das Gleiche gilt für Albert Heta, der Werbeposter von British Airways, auf denen „Es ist Zeit zu reisen" zu lesen war, mit dem Zusatz „Kein Visa nötig!" versehen hat. Damit wollte er die Scheinheiligkeit einer Werbung für das Reisen angesichts drastischer Visa-Restriktionen bloßstellen, welche die Möglichkeiten der Menschen aus dem „dem Untergang geweihten Land der Krähen" zu entkommen, stark einschränken.

Deutsch: Uli Nickel

when the youngest generation of artists made their appearance (Jakup Ferri, Dren Maliqi, Tahar Almedari, Driton Hajredini, Lulezim Zeqiri and others).
The new Kosovar art refers to public worries, acting as a force of criticism and conscience. This is obvious in the case of Merita Harxhi Koci, who organized a virtual public campaign to be elected for President of Kosova. The same is true of Albert Heta, who intervened on British Airways billboards printed with the slogan "It's time to go visiting" by adding the sentence "No Visa required!", to unmask the hypocrisy of advertising travel arrangements in times of drastic visa restrictions that limit the Kosovar's possibility to run away from the "damned land of crows".

Shkëlzen Maliqi

Sislej Xhafa, *Hooligans in Heaven*, 2001
Video

Mehmet Behluli, *Carshia*, 1999
Wiederaufbau des alten Basar von Peja / rebuilding old Peja Bazaar

KROATIEN
CROATIA

ZEITGENÖSSISCHE KUNST IN KROATIEN

Charakteristisch für die Vertreter der visuellen Kunst im heutigen Kroatien ist die besondere Dynamik aus Unterbrechung und Kontinuität, die vier „Generationen" kroatischer Künstler praktiziert haben, von Ivan Kožarić – einem Bildhauer, der zur Avantgarde-Gruppe „Gorgona" gehörte, die von 1959 bis 1966 in Zagreb aktiv war – bis hin zu jungen Künstlern wie Ana Šerić, Goran Škofić und Marko Tadić, die immer noch an Kunstakademien studieren.
Bereits in den späten 50er und den 60er Jahren entwickelten einige Außenseiter sehr interessante Avantgarde-Werke, die in vielerlei Hinsicht die künstlerischen Arbeiten des folgenden Jahrzehnts vorwegnahmen, allerdings blieben sie zu der Zeit im lokalen Kontext vollkommen isoliert. Im internationalen Kontext waren sie entweder völlig unbekannt oder wurden unzureichend bzw. falsch dargestellt und dokumentiert, was heute bis zu einem gewissen Grade immer noch der Fall ist. Sowohl die künstlerischen Aktivitäten der Künstlergruppe „Gorgona" als auch die Performance-Aktionen und die Experimental-Filme des Multimedia-Künstlers Tomislav Gotovac setzten neue Maßstäbe im Hinblick auf die Präsenta-

CONTEMPORARY ART IN CROATIA

The Croatian contemporary visual-arts scene is characterized by a specific dynamic of rupture and continuity, spanning four "generations" of Croatian artists, from Ivan Kožarić – a sculptor belonging to the avant-garde group "Gorgona", active in Zagreb from 1959 to 1966 – to such emerging artists as Ana Šerić, Goran Škofić, or Marko Tadić, who are still studying at art academies.
Already during the late 50ies and in the 60ies some marginal authorial positions developed extremely interesting avant-garde works that in many ways anticipated the production of the whole decade to come, but at the time of its activity remained completely isolated within their local realms, while in international context they were, and to certain extent still are, either completely unknown or insufficiently and irregularly presented and documented. Artistic activities of the artistic group "Gorgona", as well as performing activities and experimental films by multimedia artist Tomislav Gotovac, redefined the practice of art presentation and radically moved away from the white cube concept, acting directly in public, social and media space.

→ Documenta 11 (too late...) (better late than never...)

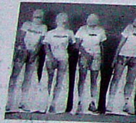
BALKAN MAKES BEAUTIFUL...

Andreja Kulunčić, *Distributive Justice*, 2002
Installationsansicht / installation view
documenta 11

Andreja Kulunčić, *Distributive Justice*, 2002
Installationsansicht / installation view
documenta 11

+ Poetic Justice-D.C.

Igor Grubić, *Velvet Underground*, 2002



Ines Krasić, *Tomorrow's Superstar!*, 2002
Fortlaufendes Projekt / work in progress
Foto: Bruno Razum

tion von Kunst und entfernten sich radikal vom Konzept des weißen Würfels, indem sie unmittelbar im öffentlichen, gesellschaftlichen und medialen Raum agierten.
Das Konzept der Kontinuität ist sehr stark vertreten in den Werken von Künstlern, die in den 70er Jahren zum ersten Mal auf der Bildfläche erschienen und deren Methode damals als die so genannte „neue künstlerische Praxis" bezeichnet wurde – ein Begriff, der die unterschiedlich ausgerichteten Aktivitäten einer allgemein als solche verstandenen Konzept-Kunst mit einbezog, zu denen Happenings und Performances, Body-Art, Kunst innerhalb gesellschaftlicher und urbaner Kontexte, Installationen und Ambiente, Kunstaktionen und Video-Kunst gehörten. Bereits im Jahr 1969 hatte die Gruppe „Rentner Tihomir Simičić" (Braco Dimitrijević und Goran Trbuljak) erste konzeptuelle Arbeiten entworfen, welche die ethischen Inhalte von Kunst und die ersten nicht-institutionellen und alternativen Methoden der Präsentation von Kunst erkundeten, während Künstler wie Sanja Iveković und Dalibor Martinis zu Beginn der 70er Jahre Videofilme drehten, die ihre Rolle innerhalb der Gesellschaft und ihre politische Bedeutung untersuchten. Die „Gruppe der sechs Künstler" (Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Vlado Martek, Željko Jerman, Boris Demur und Fedor Vučemilović), eine Künstlergruppe, die von 1975 bis 1979 in Zagreb aktiv war, stellte zudem die Inhalte von Kunst, Kultur und Alltags-Ideologie mittels ihrer Ausstellungsaktivitäten im öffentlichen Raum kritisch in Frage.
Während die Konzeptkunst in den 70er Jahren am Rande der Gesellschaft und zumeist außerhalb der Institutionen etablierter visueller Kultur operierte, gelang es ihr in der zweiten Hälfte der 90er Jahre, eine prominentere Position auf der kulturellen Landkarte einzunehmen. Dies hatte sie sich verdient dank ihrer Ausdauer, der Wertschätzung der beteiligten Künstler im In- und Ausland und der unzweifelhaften Qualität des „historischen Hintergrundes", vor dem die Arbeiten der neuen Künstlergeneration entstanden sind.
Diese Wertschätzung der einheimischen Konzept-Kunst geht einher mit dem gleichzeitigen Durchbruch, den die moderne Kunst in den späten 90er Jahren in der Artikulation gesellschaftlicher Konflikte feiern konnte – vielleicht zum ersten Mal seit den 50er Jahren und seit dem Bruch mit der „offiziellen" Doktrin des sozialistischen Realismus. Die Hinwendung der modernen Kunst zu heiklen gesellschaftlichen Themen und ihre Position innerhalb der Medienwelt führte dazu, dass sie sich in Richtung einer neuen kulturellen Hegemonie bewegte. Bis zu einem gewissen Grad wurde die zeitgenössische Kunst-Szene innerhalb der Bürgerbewegung aktiv, wobei sie von dem Wissen und dem Know-how profitierte, das sich während der 90er Jahre innerhalb einer dynamischen und unabhängigen Bürgerbewegung angehäuft hatte. Gegen Ende der 90er Jahre entstand eine kleine Anzahl kultureller Initiativen, die gute Aussichten darin sahen, neue Formen nicht-institutionellem kulturellem Engagements zu schaffen, das auf unabhängigen und gemeinnützigen Arten von Zusammenschlüssen basierte. Die Position dieser in der Regel instabilen Initiativen war in hohem Maße abhängig von den Voraussetzungen, denen sie von Seiten eines durchweg (Ende der 90er Jahre) und später (Anfang 2000) überwiegend ungünstigen Kontexts innerhalb der institutionalisierten Kultur (d. h. der staatlichen bzw. der vom Staat subventionierten Kultur) und der breiten Öffentlichkeit (die sich ihre Meinung vor allem anhand der vom Staat kontrollierten Rundfunkanstalten oder der sich in privatem Besitz befindenden Printmedien gebildet hatte) unterworfen waren. Obwohl

Continuity is very strongly emphasized in the works of artists who first appeared in the 70ies and whose practice at the time was described as the so-called "new art practice", a term that encompassed the variously oriented activities of broadly understood conceptual art, including happenings and performance, body-art, art in social and urban contexts, installation art and ambience, art actions and video art. Already in 1969 in Zagreb the group "Pensioner Tihomir Simičić" (Braco Dimitrijević and Goran Trbuljak) developed first conceptual works that explored ethical contents of art and early non-institutional and alternative ways of art presentation, while artists like Sanja Iveković or Dalibor Martinis, at the beginning of 70ies, produced video works exploring the social role and political relevancy of the video. The "Group of Six Artists" (Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Vlado Martek, Željko Jerman, Boris Demur, Fedor Vučemilović), an artists group active in Zagreb from 1975 to 1979, also critically questioned the content of art, culture and everyday ideology through their exhibition activities in public spaces.
While during the seventies conceptual art operated on the social margins and mostly outside of the institutions of official visual culture, in the second half of the 90ies, it was appointed a more prominent position on the cultural map, legitimizing itself in different ways through its persistence in time, local and international acknowledgement of its protagonists, and through the undeniable quality of the "historic background" within which the works of the youngest generation of artists takes place.
This affirmation of local conceptual art praxis is connected to the simultaneous breakthrough the contemporary art scene in the late nineties experienced within the realm of articulating social conflicts, perhaps for the first time after the fifties and the breakup with the "official" doctrine of socialist realism. The orientation of contemporary art towards sensitive social themes and their positioning in the media began to shift it closer to the center of a new cultural hegemony. To a certain degree, the contemporary art scene became active within the civic scene, capitalizing on the knowledge and especially on the know-how developed during the nineties within a very dynamic and independent civic scene. By the end of 90ies a smaller number of cultural initiatives emerged, which saw their prospect in creating new forms of non-institutional cultural engagement, based on the independent and non-profit form of civic association. The position of these basically instable initiatives was greatly dependent on the conditions imposed on them by an extremely (end of 90ies) and later substantially (beginning 00s) unfavorable context of institutional culture (i.e. state or state-subsidized culture) and greater public (whose opinion was mostly created by state-run broadcasting media or privatized print media).
Although the last two-three years have seen a significant change in the vocabulary used by key decision-making actors in the cultural domain, in general the Croatian cultural setting still remains essentially marked by a cultural logic of identity, particularly national identity.
By appropriating the language of mass media, various contents and spaces of activities, artists constantly question their concrete surroundings, and by initiating new relations and interactions they simultaneously attempt to shift the limits imposed by the place they inhabit. There is a number of projects which deal with socially relevant subjects, confront different audiences, and which are based on some form of collective cooperation, in which the organizational tasks and creative expression overlap within the artistic work itself (projects "Weekend Art": Hallelujah the Hill and

in den letzten zwei oder drei Jahren eine deutliche Veränderung im Hinblick auf das Vokabular, das von wichtigen Entscheidungsträgern innerhalb der Kulturindustrie verwendet wird, zu verzeichnen ist, ist das kulturelle Umfeld in Kroatien allerdings auch weiterhin allgemein von der kulturellen Logik der Identität, und hier speziell der der nationalen Identität, geprägt.
Indem sie sich der Sprache der Massenmedien sowie ganz unterschiedlicher Inhalte und Schauplätze für ihre Aktivitäten bemächtigt haben, stellen Künstler ihre direkte Umgebung ständig in Frage. Gleichzeitig versuchen sie, indem sie neue Initiativen und Interaktionen ins Leben rufen, die Grenzen ihrer eigenen Position zu verschieben. Es gibt eine ganze Reihe Projekte, die sich mit gesellschaftlich relevanten Themen beschäftigen, ganz unterschiedliche Zielgruppen ansprechen und auf einer bestimmten Form der gemeinsamen Zusammenarbeit basieren, bei der sich die organisatorischen Aufgaben, die schöpferische Ausdrucksweise und das künstlerische Werk selbst überschneiden (z. B. die Projekte „Weekend Art": Hallelujah the Hill and Community Art von Aleksandar Ilić, Ivana Keser und Tomislav Gotovac, Eingriffe in das Stadtbild von Igor Grubić oder Projekte von Andreja Kulunčić). Zudem zeigte einer Reihe Künstler, die in den 90er Jahren auf der Bildfläche erschienen, ein Interesse daran, die Rolle des Künstlers auf dem Arbeitsmarkt sowie innerhalb der Konventionen von Kunst-Institutionen und lokalen bzw. globalen Systemen zu hinterfragen (Tomo Savić-Gecan, Tanja Dabo und David Maljković), während viele von ihnen kollektive Traumata und private Identitäten untersuchen (Igor Grubić, Kristina Leko, Slaven Tolj, Marijan Crtalić, Ines Krasić und Sandra Sterle).
Es scheint, als sei für die kroatischen Vertreter der visuellen Kunst genau der Zeitpunkt gekommen, an dem der frustrierende Traum von den unerreichten Arbeitsbedingungen eines westeuropäischen Kulturschaffenden und das Unterworfensein unter den unmenschlichen Zuständen im Rahmen einer ökonomischen Übergangsphase eine spannungsgeladene Situation erzeugen, in der noch alles möglich ist.

Deutsch: Uli Nickel

Community Art by Aleksandar Ilić, Ivana Keser and Tomislav Gotovac, urban interventions by Igor Grubić, projects by Andreja Kulunčić). Also, a number of artists who established themselves in the 90ies expressed interest in re-thinking the artists' position within the labor market and conventions of art institutions and systems on local and global levels (Tomo Savić-Gecan, Tanja Dabo, David Maljković), while many explore collective traumas and private identities (Igor Grubić, Kristina Leko, Slaven Tolj, Marijan Crtalić, Ines Krasić, Sandra Sterle).
In the Croatian visual art scene, it seems that at present the frustrated dream of the never attained ideal working conditions of the Western European cultural worker and exposure to the completely different brutalities of transitional economic order merge to produce a tension, in which all possibilities are still open.

Nataša Ilić

Another 2 artists I would have in the show.
("Weekend Art" – normal... "the newspapers" → media influence/ representation)

It seems strange how difficult it is to write/read allover texts about marginal and small scenes/cities. The story is usually full of details that are hard to remember for the Western outsider. Yet, the issues seem to sink in. But the names of artists take much longer. An outsider may get the allaround picture, the basic facts, yet to take a long time (but usually one good work) in order to get the name right. (it is easier with shorter names, names with only or mainly vowels, etc.)

ZEITGENÖSSISCHE KUNST IN MAZEDONIEN

Die Grundzüge der Hauptentwicklungen in der zeitgenössischen mazedonischen Kunstszene lassen sich bis in die Mitte der 80er Jahre zurückverfolgen, als eine neue, zumeist von der 1980 gegründeten Fakultät für darstellende Künste kommende Künstlergeneration auftrat. Die Mehrheit dieser Künstler konzentrierte sich auf die Produktion von hybrider Malerei und Skulptur, durch welche die formalen Postulate der Moderne, welche die mazedonische Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kennzeichneten, neu formuliert und dekonstruiert wurden.

Maler machten sich die Technik der Montage zu eigen, um dadurch die Autonomie des Kunstobjektes und die Exklusivität des individuellen Diskurses in Frage zu stellen. Erstmalig wurden nicht-malerische Elemente mit einbezogen, um die Malerei hin zum skulpturalen Objekt und zu räumlichen Dimensionen zu verschieben (Jovan Sumkovski, Blagoja Manevski). Die Bildhauer wiederum erstellten geschlossene Environments und bezogen sich auf minimalistische Konzeptionen und die „Wahrhaftigkeit" des Materials, oder wagten sich im mystisch-rituellen Sinn an die Geheimnisse

CONTEMPORARY ART IN MACEDONIA

The outline of the main streams in the contemporary Macedonian art scene could be traced to the mid-eighties, with the appearance of the generation of artists who came mostly from the newly established Faculty of Fine Arts in Skopje (1980). The majority of these artists based their work on making hybrid paintings and sculptures. Moreover, they tended to reformulate and deconstruct the formal modern postulates, which were commonly found in Macedonian art in the second half of the 20th century.

Painters used the technique of montage in order to question the autonomy of the art object and the exclusivity of individual discourses. They also introduced different non-pictorial elements, which were to move the painting towards sculptural object and spatial dimensions (Jovan Sumkovski, Blagoja Manevski). The sculptors, on the other hand, created environmental units: the inclination towards the concepts of minimalism, "honesty" towards the nature of the material, or mythic-ritual, venturing deeply into the secrets of the body. They all had something in common – the metaphor, and the ambivalent "narrative" features

MAZEDONIEN
MACEDONIA

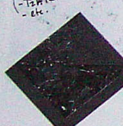
SEXY ALEX, SEXY GREAT...

Iskra Dimitrova, *Androgynous*, 1996
Installation / mixed media

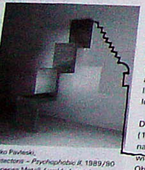
Hristina Ivanoska / Yane Kalovski for Everything Matters Cooperated (EMC) *Prototypes, Blanket for Fun and / or Emergency (prototype)*, 2001

Slavica Janešlieva, *Jars with Wishes for Things to Disappear (detail: War)*, 2000

-slavche
-TzAtzi
- etc.



Blagoja Manevski, *Stars and Edges V*, 1987
Mixed media



Stanko Pavleski,
Architectons – Psychophobic II, 1989/90
Gebogenes Metall / welded metal

des Körpers heran. Sie alle verband eines – die Metapher und ambivalente „narrative" Strukturen (Stanko Pavleski, Ismet Ramicevic, Tome Adzievski, Margarita Kiselicka, Ibrahim Bedi, Aneta Svetieva, Iskra Dimitrova).

Der nächste Entwicklungsschritt folgte zu Beginn der 90er Jahre. Er bestand aus der Verschmelzung zwischen traditionellen Medien und der „barocken" Form mit der Tendenz, diese durch den Inhalt und seine Definition anhand der Merkmale des spezifischen Kontexts zu ersetzen. Faktisch gab es einen „Boom" von sogenannten Installationen und unbehaglichen „dark rooms", durch die der „white cube" vollständig verödete.

Parallel zu dieser Entwicklung gewannen diejenigen Künstler, die sich zur informellen Künstlergruppe „Zero" zusammengeschlossen hatten, an Einfluss. Diese Gruppe wollte eine alternative Position schaffen, indem sie hauptsächlich außerhalb der Institutionen arbeitete und gemeinschaftlich urbane Wandgemälde und multimediale Performances und Installationen realisierte. Die dadaistische Ironie in ihren fast psychedelisch anmutenden Malerei- oder Videosimulationen bekräftigte den Status der Anarchie als Gegensatz zu jeder Autorität, wobei die deutlichen Parallelen zwischen totalitären Machtsystemen und den repräsentativen Modellen des Modernismus sowie der Popkultur nachvollzogen wurden (Aleksandar Stankovski, Igor Toševski).

Seit Mitte der 90er Jahre sind diese beiden Gruppierungen näher zusammengerückt, teilen sie doch ein gemeinsames Interesse: den Inhalt. Während postmoderne Dekonstruktion und Nachahmung seither komplett verschwunden sind, ist die Installation auch heute noch der gebräuchlichste Rahmen zur Definition eines Kunstwerk. Wie auch immer, anstelle von Bühnenbild oder Spektakel gab es die Präsenz der dunklen politischen Realität. Diese Zeit war gekennzeichnet durch die Kriege im ehemaligen Jugoslawien, durch wirtschaftliche Instabilität, den globalen und regionalen Zerfall moralischer Werte einerseits und die signifikante Rolle der die Realität konstruierenden und manipulierenden Medien andererseits (Žaneta Vangeli, Igor Toševski, Jovan Šumkovski, Tome Adzievski, Ismet Ramicevic).

Im Gegensatz dazu nimmt die junge Kunstszene ab der zweiten Hälfte der 90er Jahre bis heute das unmittelbare Geschehen auf, setzt sich in erster Linie mit dem sozialen und persönlichen Umfeld auseinander, entdeckt Motive für geistreiche Anmerkungen und unerwartete und überraschende Visionen in der „Trivialität" des Alltags oder in den Brüchen zwischen Privatem und Öffentlichen. Die zahlreichen kurzen Erzählungen dieser neuen Kunstszene berufen sich auf die intimen und poetischen Dimensionen der Realität, die durch einfache, unprätentiöse visuelle Mittel ausgedrückt werden (Oliver Musovik, Slavica Janešlieva, Hristina Ivanoska, Yane Čalovski, Ana Stojković, Irena Paskali).

Das Museum für zeitgenössische Kunst in Skopje (1964 gegründet), mit seiner stattlichen internationalen Sammlung, ist für eines der am wenigsten entwickelten Länder Europas wahrscheinlich ein Paradox. Obwohl die Aufrechterhaltung des Museumsstandards, das Management der laufenden Programme und vor allem die Weiterentwicklung der Sammlung zu einem wirklichen Problem geworden sind, nimmt das Museum weiterhin eine führende Rolle in der Förderung der mazedonischen Kunstszene ein. Haus-

(Stanko Pavlevski, Ismet Ramicevic, Tome Adjievski, Margarita Kiselicka, Ibrahim Bedi, Aneta Svetieva, Iskra Dimitrova)

The next step followed at the beginning of the 90ies. It consisted of the amalgamation of the traditional media and the "baroque" form with a tendency to replace it by the content and its definition by the specifics of the context; there was a virtual "boom" of so called installations and discomfort of the "dark rooms" by which the white cube was completely deserted.

The second parallel line in the development was the influence of the artists who constituted the informal group called "Zero". This group wanted to create an alternative position, mainly working outside of the institutions and creating group urban murals and multimedia performances or installations. The dadaistic irony in their almost psychedelic painterly or video pastiche affirmed anarchy as opposed to any authority, drawing by that lucid parallels between the totalitarian systems of power and the representative models of modernism and the pop culture (Aleksandar Stankovski, Igor Toševski).

Since the mid nineties, these two groups have grown closer as they share the same interest in content. The postmodernist deconstruction and pastiche disappeared entirely, but the installations are still the common frame to define the work of art. However, instead of a stage setting and a spectacle, there was the discreet presence of the dark political reality. It was a decade marked by the wars in former Yugoslavia, by economic instability, the global and local disintegration of moral values on one side, and the significant role of the media to construct and manipulate reality on the other (Žaneta Vangeli, Igor Toševski, Jovan Šumkovski, Tome Adzievski, Ismet Ramicevic)

As a counterpart to these themes, the young generation of artists from the second half of the nineties and the recent artistic scene entered the immediate reality, the social and the personal surrounding, discovering motives for witty notes and unexpected and surprising visions in the "triviality" of everyday life, or the cracks between the private and the public. Their numerous short narratives go back to the intimate and poetic dimension of reality, expressed by simple, unpretentious visual means (Oliver Musovik, Slavica Janešlieva, Hristina Ivanoska, Yane Čalovski, Ana Stojković, Irena Paskali).

The Museum of Contemporary Art (1964) with its rich collection of international works of art is probably a paradox for one of the least developed countries of Europe. Although maintenance of the museum standards, management of the consistent programme and, moreover, developing the collection has become a real difficulty, the Museum still plays the leading role in the support of the Macedonian art scene. The Museum's own projects, and modest, but consistent presentations of traveling exhibitions by some of the European cultural centres (like the ones by ifa from Stuttgart, the British Council, or the French AFAA) are significant consolation for the chronic feeling of isolation and insufficient information of the Macedonian artist.
The "Open Graphic Studio", which works as a branch gallery of the Museum of the City of Skopje, is also one of the rare institutions which has profoundly influenced the establishment of the recent artistic practice.
The work of the Contemporary Arts Centre (SCCA since the mid-nineties) is a key player in raising the

eigene Projekte, sowie die bescheidene, aber kontinuierliche Präsentation von Wanderausstellungen einiger europäischer Kulturorganisationen (wie jene des ifa in Stuttgart, des British Council oder der französischen AFAA), sind Trostpflaster gegen das chronisch wirkende Gefühl der Isolation und des unzureichenden Informationsflusses, dem die mazedonischen Künstler ausgesetzt sind. Auch das „Open Graphic Studio", das als eine Art Zweigstelle des Museums in Skopje fungiert, ist eines der wenigen Institutionen, das die Etablierung der neuen mazedonischen Kunstszene entscheidend beeinflusst hat. Die Arbeit des Contemporary Arts Centre (SCCA) spielt seit Mitte der 90er Jahre eine Schlüsselrolle in der Steigerung des öffentlichkeitswirksamen und kommunikativen Standards, wie auch in der Bereitstellung elektronischer und digitaler Medien für die Künstlerszene. Schließlich vervollständigen die neu gegründete Galerie Mesto (der Ort) und das Kulturzentrum Točka (die Stelle) die Liste der in der Hauptstadt Mazedoniens gegründeten Institutionen und Organisationen.

Im Vergleich zu Museen und Galerien ist gedrucktes Informationsmaterial eher rar. Das einzige Kunstmagazin „Golemoto staklo" (Das Große Glas) wird zweimal jährlich vom Museum für zeitgenössische Kunst herausgegeben und behandelt die regionale und internationale Szene anhand von Ausstellungskritiken und theoretischen Artikeln. Leider ist die Existenz dieses Magazins bedroht. Dieses Schicksal teilt auch die einmal im Monat erscheinende Zeitschrift „Kulturen Život" (Kulturelles Leben), in der zeitgenössische Kunst einen wichtigen Platz einnimmt.

Dieser Mangel an Information, sowie die unzureichende allgemeine wie regionale Kommunikation und die ökonomische wie politische Isolation tragen dazu bei, die Tendenz einer zunehmenden Distanz zwischen der mazedonischen Kunstgemeinschaft und den wichtigen Errungenschaften der aktuellen künstlerischen Praxis zu verstärken.

Deutsch: Barbara Toopeekoff

promotional and communicative standards, as well as opening the electronic and digital media to the artistic scene.
Finally, a considerable contribution to the variety of institutions and organizations found in the capital of Macedonia comes from the new (non-government and non-profit) gallery Mesto (Site) and the cultural centre Točka (Spot).

As compared to museums and galleries, the informative, written media are few. The only magazine for visual arts "Golemoto staklo" (The Large Glass), is published by the Museum of Contemporary Art twice a year and covers the local and international scene with reviews and theoretical articles. Unfortunately, the existence of the magazine is threatened by its extinction. The same fate is shared by the monthly magazine "Kulturen Život" (Cultural Life) in which contemporary art has an important role.

This scarcity of information, as well as the poor general or regional communication, in addition to the economic and the political isolation contribute to a tendency towards a growing distance of the Macedonian art community and the important achievements in current artistic practice.

Zoran Petrovski (ZOKI)

in the space of the former eix gallery – Skopje. I did a show there Dec. 1999 – Jan. 2000

Ismet Ramicević, *Labyrinth III*, 1998
Installation mit Zeitungen / installation with newspapers

Aleksandar Stankovski,
The Last Supper – à la Disney, 1991
Öl auf Holz, Collage / oil on panel, collage

Jovan Šumkovski, *Closed Echo*, 1996
Installation

TALL, ~~BLONDE~~ BRUNETTE MOUNTAINS...

MONTENEGRO

DAS KREUZ ODER: DIE GEOMETRIE DES SCHICKSALS

Wohlwissend, dass vereinfachte Schlussfolgerungen stets nur begrenzt zutreffen, könnte man durchaus zu Recht behaupten, dass die derzeitige sozial und vor allem kulturell disharmonische Realität in Montenegro durch zwei äußerst konträre Einflussbereiche bedingt ist. Einerseits „drückt" das Schwergewicht der Tradition trotz (oder gerade wegen) ihrer recht reichhaltigen kulturellen Kräfte hin zum sozialen Stillstand; andererseits scheint es, als überdeckten die „globalistische" Verteilung der Macht, ihre soziokulturellen Verlaufsbahnen und die Vielfalt der Mediennetzwerke den starken Bereich der Tradition und initiierten und entwickelten dabei verschiedene Prozesse wie Zerfall, vereinheitlichende Umorientierung und „Beschleunigung". Das Gesamtbild der sozialen Realität in Montenegro wäre jedoch nicht ganz vollständig, ließe man neben diesen beiden Faktoren die Erfahrung des Zusammenbruchs eines scheinbar stabilen ideologischen Systems und die „übergangsweise" Umprogrammierung sozialer Funktionen und Mechanismen außer Acht, die nach dem Zusammenbruch

THE CROSS, OR: THE GEOMETRY OF FATE

While bearing in mind the limitations naturally imposed by the procedure of drawing simplified conclusions, we may still say with ample reason that Montenegro's current disharmonious social reality, particularly its culture, is generated by two highly conflicting fields of influence. On the one hand, the heavy burden of tradition "pulls" towards social stasis, in spite of (or; precisely due to) the relative wealth of cultural energies which it contains; on the other hand, the "globalist" distribution of power, its socio-cultural trajectories and the multiplicity of media networks seem to cover the strong field of tradition, opening up and developing processes of disintegration, unificatory redirection and "acceleration". The overall picture of Montenegrin social reality is certainly more complete if to these generators we also add the experience of the breakdown of an apparently stable ideological system and the "transitional" reprogramming of social functions and mechanisms launched from its ashes, as well as the trauma of the bloody disintegration of the previous common state and the instability, uncertainty and "temporary" feel of the

→ Oh, Petar, can't you be more straight to the point? There are so many important things/artists there. For instance, IRENA LAGATOR, I want her in the show.

neu entstanden sind. Hinzu kommt das Trauma des blutigen Zerfalls des früheren gemeinsamen Staatsgebildes und die Instabilität, die Unsicherheit und die als „temporär" empfundene Identität des heutigen Staates. Spuren dieser sozialen Symptomatik und dieses turbulenten historischen Kontexts lassen sich zweifellos auch in den komplexen, in Intellekt und Phantasie ablaufenden Prozessen nachverfolgen, die künstlerischem Handeln zugrunde liegen. Zwar werden solche Spuren weniger als unmittelbar erkennbare visuelle Zeichen in ihrer Erscheinung sichtbar, wiewohl auch solche Fälle vorkommen, sondern eher in der spezifischen inneren Dramaturgie der Arbeit, die sicher auch auf die Erfahrung einer zutiefst instabilen Existenz verweist. Dennoch darf man aber keinesfalls vergessen, dass sich in der Geschichte der montenegrinischen Kunst solche Arbeiten absolut nicht auf die dramatische jüngste Vergangenheit beschränken, und dass sie in einer langen Tradition wurzeln, die sie jedoch gleichzeitig – so paradox es auch klingen mag – zu überwinden suchen! Die Geschichte dieser Kunst, etwa der letzten 100 Jahre, basiert – und das ist beispiellos – auf „der Mythologie des Ausdrucks, nicht auf der Semiotik verteilter Zeichen".[1] Ihre Diskurse sind ausgesprochen existenzialistisch, selbst dort, wo es beispielsweise um Aussagen geht, die man im weitesten Sinne als Formen von minimalistischer linguistischer Kultur definieren könnte. Genau genommen hat sie keinen unmittelbaren Zugang zu oder Interesse an intellektueller Reflexion, kalter Analyse und Tautologie, was auch weitgehend den vorherrschenden Selbstidentifikationsprozessen der montenegrinischen Kultur im Allgemeinen entspricht, die eher zur Mythenschöpfung und weniger zur Reflexion tendieren. Oder, um es in andere, ebenso bekannte Metaphern zu kleiden – diese Kunst ist eher dunkel, chthonisch, diabolisch und dionysisch denn licht, engelhaft oder apollinisch.

Die Geometrie des Schicksals, der dieser Kunst einen so kraftvollen symbolischen Ausdruck verleiht, lässt sich angemessen wohl nur in Gestalt der Kreuzform darstellen. Das Kreuz steht hier nicht allein für „Opfer, Leiden und Qual", sondern in erster Linie für den Zustand einer „Zerrissenheit", für eine „Überschneidung" oder eine „Mittellinie" zwischen zwei Welten (Ost und West), für das Bedürfnis, die schweren Vertikalen des Archaischen und die obsessiven Horizontalen der Informationstechnologie miteinander zu versöhnen.[2] Oder, um es in die (ohnehin problematischen) theoretischen Begriffe von kulturellen „Zentren" und „Peripherien", von „Metropolen" und „Provinz" zu fassen: Diese Kunst ist eindeutig den unreinen, hybriden Vokabularen und Entwürfen der „Peripherie" und „Provinz" zuzurechnen, doch gerade dank ihrer hybriden und kreolischen Natur ist sie auch ausgesprochen subjektivistisch und vital. Und trotz ihrer Vielfältigkeit in Form und Vokabular könnte man sie auch unter diesem Aspekt wiederum als zutiefst traditionsverwurzelt bezeichnen. Ihr klarer Subjektivismus geht auf authentische, grundlegende Wesenszüge der patriarchalischen Gesellschaft in Montenegro zurück, die auffallend „un-anonym" ist, sprich eine Gesellschaft, die auf attributiv-subjektiver, persönlicher Partizipation an historischen Prozessen basiert. Und unter diesem Aspekt erscheint nicht einmal die Geschichte des Krieges als „lediglich" kollektive Geschichte, sondern als eine Geschichte von individueller Partizipation mit ganz konkreten Vor- und Zunamen und Patronymika, die schon die bloße Möglichkeit einer Anonymisierung im Keim verhindern.

Somit zeigen sich in dieser Kunst nicht nur bestimmte spezifische, lokale Obsessionen und Phantasien,

current state identity. Traces of these social symptoms of this turbulent historical context can undoubtedly be found within the complex intellectual and phantasmatic processes which fuel artists' actions, and then not so much in the immediately legible character of the visual signs in their scenes, although such examples, too, exist, but rather in the specific interior dramaturgy of work, which doubtlessly also points to a deeply unstable existential experience. However, one should under no circumstances forget that in the history of Montenegrin art this type of work is by no means exclusive, in a sense, to the recent dramatic times and that, however paradoxical this might at first appear, it is deeply rooted in the tradition which, at the same time, it struggles to overcome! The history of this art during the last hundred years or so, practically unprecedented, rests on "the mythology of expression, not on the semiotics of distributed signs".[1] Its discourses are markedly existentialist, even when – for example – dealing with statements which can broadly be classed as forms of minimalist linguistic culture. Strictly speaking, reflexion, cold analysis and tautology remain outside its immediate reach and interest, which is quite in keeping with the dominant processes of self-identification of Montenegrin culture in general, which are primarily myth-making, and to a much lesser degree reflexive. Speaking in the language of different, but equally well-known metaphors, this art is dark, chthonic, diabolic and Dionysian, rather than luminous, angelic and Apollonian.

It appears that the geometry of fate to which this art gives such powerful symbolic expression can only be suitably represented in a cruciform shape, which in this case recalls not only "sacrifice, suffering and torment", but primarily a state of "being torn", of an "intersection" and a "median" between worlds (East and West), of a need to reconcile the heavy verticals of the archaic and the obsessive horizontals of information technology.[2] Speaking in the (already problematic) theoretical terms of cultural "centres" and "peripheries", of the "metropolitan" and the "provincial", this art clearly belongs to the unclean, hybrid languages and plots of the "periphery" and the "province", but it is markedly subjectivist and vital precisely thanks to its hybrid and mulatto nature. On the other hand, regardless of the multiplicity of forms, of the plurality of languages, this art is – in this respect, too – again deeply rooted in tradition. Its patent subjectivism is anchored in the authentic and fundamental characteristics of Montenegrin patriarchal society as a strikingly "non-anonymous" society, a society based on attributive-subjective, personal participation in historical processes: therefore, here not even the history of war is "merely" collective history, but a history of individual participation, with concrete first and last names and patronymics, which prevents even the tiniest possibility of anonymisation.

Therefore, not only does this art reveal some specific, local obsessions and phantasms, but in its image we clearly recognise signs of the current global paths of civilisation. The decay of "grand narratives" and ideologies, the loss of a meaningful social perspective and the impossibility to think the "totality of the world" are accompanied by an enormous concentration of fragmentary identities and the internalisation and expansion of meaning of an unsurveyable multitude of "small historisations" or their non-narrative constructs. The ineffability of Meaning, the impossibility of analysing or establishing it, deeply compromises the culture of narrativity, which relies on the original nature of verbal languages, and thus opens up a space

Mount Lovćen – see p. 91

sondern in ihrem Bild lassen sich auch klar die Zeichen der heutigen globalen Verlaufswege der kulturellen Entwicklung ausmachen. Der Zerfall der „großen Erzählungen" und Ideologien, der Verlust einer sinnstiftenden sozialen Perspektive und die Unmöglichkeit, die „Welt als ein Ganzes" zu denken, gehen einher mit einer enormen Konzentration fragmentarischer Identitäten und einer Internalisierung und Expansion der Bedeutung von unüberschaubar vielen „kleinen Historisierungen" bzw. ihrer nicht-narrativen Konstrukte. Die Unaussprechlichkeit der Bedeutung, die Unmöglichkeit, sie zu analysieren oder zu bestimmen, setzt der Kultur der Narrativität, die ja auf der Ursprünglichkeit der gesprochenen Sprache aufbaut, enge Grenzen, und schafft somit Raum für weitere Argumente für die offensichtliche Vorherrschaft der Kultur des Bildes und seiner fraktalen Natur.

Um schließlich auf das Bedürfnis konkreter historischer Identifikation zurückzukommen, ließe sich sagen, dass die heutige montenegrinische Kunstszene oder zumindest jener Teil von ihr, der sich mit den interessantesten und wichtigsten Problemen befasst, im Wesentlichen in den 1990er-Jahren entstanden ist. Es war eine Zeit deutlicher Expansion, in der verschiedene mediale Praktiken entstanden, geeignete theoretische und kritische Unterstützung vorhanden war und inhaltlich wegweisende Ausstellungen stattfanden, wobei die Biennale von Cetinje immer wieder zu den bedeutendsten zählte. Sie ermöglichte nämlich die Begegnung – und die dabei unvermeidlichen „Kraftproben" – mit entsprechender Kunst der internationalen Kunstszene. Ebenfalls in dieser Zeit schwand im Prinzip auch das Interesse an denjenigen Repräsentationsmodellen, die noch an jener grundlegenden „Physikalität" der Welt festhalten, die sich in Verweisen auf die Erde und auf das Paradigma der „Schwerkraft" verkörpert. Diese Dekonstruktion der geeinten, gerundeten Körperlichkeit des künstlerischen Objekts und die Verlagerung des Interesses auf konzeptualisierende Verfahrensweisen, wie „unsauber", „hybrid" und „existenzialisiert" sie auch sein mögen, könnte man als eine etwas verspätete Reaktion auf künstlerische Erfahrungen sehen, die historisch auf der Szene der Metropolen bereits erreicht sind. Primär jedoch verweisen sie ebenso auf die authentische (empfundene) Vorstellung der allgemeinen Fragmentierung und Virtualisierung der Welt wie auf das fundamentale Paradox der Tendenz, diese metaphysisch zu überwinden, die wieder auf ihre anfängliche Aporie zurückgeworfen wird: Es ist unmöglich, die Welt durch Denken zu erfassen, ohne in ihr zu bleiben!

Vom Englischen ins Deutsche: Sebastian Viebahn

1 Tomaž Brejc, *Temni modernizem*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1991, S. 6.

2 Den Ausdruck „Geometrie des Schicksals" und der Gedanke seiner Darstellung in Kreuzform sind Anleihen aus Natalia Zlidnjevas brillantem Beitrag „Obraz teny v balkanskom iskusstve", der in der Sammlung *Obraz mira v slove i rituale, Balkanskie chteniya – I*, Moskau: 1992, S. 162, erschienen ist.

for additional arguments in favour of the evident domination by the culture of the image and its fractal nature.

Finally, turning back to the need for concrete historical identification, we can say that the current Montenegrin art scene, or at least that part of it dealing with the most interesting and significant problems, was essentially constituted during the 1990s. That was a time of distinct expansion and establishment of varied media practices, accompanied by appropriate theoretical and critical support and very articulated exhibitions, the most important of them certainly being the repeated appearances at the Cetinje Biennial, which made possible meetings with – and unavoidable "tests of strength" against – relevant work from the international art scene. It was also a time of a loss of interest, in principle, in those models of representation which still exist in the basic "physicality" of the world, embodied in links to the earth and the paradigm of "gravity". This deconstruction of the unified, rounded corporeality of the artistic object and the shift in interest towards methodologies of conceptualisation, however "unclean", "hybrid" and "existentialised", may be seen as a somewhat belated reflex of artistic experiences historically already achieved on the "metropolitan" scene, but primarily they point towards an authentic vision of the general fragmentation and virtualisation of the world, as well as to a fundamental paradox of the tendency to overcome it metaphysically, which ends back in its initial aporia: it is impossible to think the world without remaining in it!

Petar Ćuković

Translation from Serbian into English: Srdjan Vujica

1 Tomaž Brejc, *Temni modernizem*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1991, p. 6.

2 I have taken the expression "geometry of fate", and the idea of its manifestation in a cruciform shape from Natalia Zlidnjeva's brilliant text "Obraz teny v balkanskom iskusstve", published in the collection *Obraz mira v slove i rituale, Balkanskie chteniya – I*, Moscow: 1992, p. 162.

→ a specialist on history of ornament and ornamental motifs in art, from Moscow.

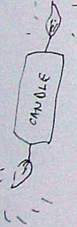
Note: I would have definitely had in this show a second work by Igor Rakčević (p.104) – his cycle of photos/billboards from the margins of the city of Podgoritza, the capital of Montenegro. (Reproduced in the color inlead = centerfold here, as part of the Boundless Borders show).

RUMÄNIEN
ROMANIA

Burning the candle from both ends...

Mr. Krachen

see p. 95 - Cristina Panaitescu



DIE RUMÄNISCHE KUNSTSZENE

„Transitionland 2000" lautet der Titel und die These einer Ausstellung, die ich in Bukarest kuratiert habe und die insofern symptomatisch für die rumänische Kunstszene war, als sie sich mit dem Drang, zu einem Fazit über den Status der Kunst in den vergangenen zehn Jahren zu kommen, befasste.
Wie Künstler auf ihren sich verändernden Status reagieren – damals waren sie in der aus kommunistischer Sicht falschen, aber eindeutig privilegierten Situation, zur Kategorie der „Intellektuellen unter den Leuten" zu gehören, jetzt sind sie Vertreter der jungen Generation, die dank der Globalisierung miteinander in Verbindung stehen. Es gibt tatsächlich eine Verschiebung weg vom lokalpatriotischen Streben nach nationaler Befreiung hin zu einem Verlangen nach der schnellstmöglichen und umfassendsten Verbindung.
In dieser Zeit entwickelte sich, abgesehen von Namen wie Grigorescu, SubReal, Perjovschi (die schon durch die meisten der internationalen Anthologien und „After the Wall"-Kataloge, die sich mit Osteuropa beschäftigten, bekannt waren), eine neue Generation interessanter Künstler, die sich mit den neuen Medien beschäftigten. Für sie ist das Nationale/Internationale von geringer Bedeutung, womit sie – wie Bosse und Obrist es (auf Französisch) formuliert haben – „une scene postnationale et heterogene, emergente et nonidentitaire"[1] bildeten.
Die Ausstellung schloss prominente einheimische Künstler aller Generationen mit ein, wie z. B. Bernea, Bratescu, Mitroi, Oroveanu, Király, Rasovszky, Perjovschi, Preda, Batrinu, Mihaltianu, Patatics, Cantor und die Ex-Rostopasca-Gruppe – und gab so den subjektiven Blick des Kurators auf eine Gesellschaft im Stadium des Übergangs wieder.
Veränderungen geschehen, und eine der wichtigsten ist die Art und Weise, wie der Künstler den Bezug zum gesellschaftlich-politischen, ökonomischen und interdisziplinären kulturellen Kontext herstellt – indem er institutionelle und nicht-institutionelle Mechanismen der visuellen Kunst ausprobiert, die aktuelle Situation darstellt und Projekte ins Leben ruft, die einen für die Bürger wichtigen Raum innerhalb eines konservativen und verarmten gesellschaftlichen Milieus zur Verfügung stellt.
Die Künstler sind mit dem Herzen dabei, forschen nach und definieren sich neu in einer sich verändernden Realität. Sie handeln wie Sensoren. Egal wie ausgefallen oder schwierig zu verstehen es sein mag, egal wie konzeptuell, symbolbeladen oder mit intimen Gefühlen vollbepackt, ... der Künstler hofft, dass die Öffentlichkeit etwas mit seinem/ihrem Werk anfangen kann. Und das ist allerdings sehr schwierig bei einer Öffentlichkeit wie der unsrigen, die mit visueller Kunst nicht viel zu tun hat (was eine Folge der totalitären Ikonografie und des wenn man so will „Stils" der Ära Ceauçescu ist, in der weder die visuelle Kultur noch die moderne Ästhetik geduldet waren). Man muss der Geo-Ästhetik, die Kristeva mit „Bulgarien, mein Leiden"[2] dargestellt hat, zustimmen. Für sie ist der für Bulgarien typische Mangel an bürgerlicher Ästhetik ein Hindernis, das der Entwicklung einer bürgerlichen Identität im Wege steht (genauso gut könnte der Titel auch „Rumänien, mein Leiden" lauten). Dieser Zustand ist für jüngere Generationen, die mit MTV, Computern und einer modernen visuellen Ästhetik aufgewachsen sind, kaum noch zu verstehen.
Folglich wird das dynamische und innovative Segment der rumänischen Künstler im Moment – wobei dieser Moment schon zehn Jahre oder länger andauert – von einer Art schizophrenem Verhalten beherrscht: auf der einen Seite wollen wir in unserem eigenen Land anerkannt werden, auf der anderen Seite sind wir uns genau bewusst, dass wir im Stile des ausgeklügelten, trendigen Zeitgeistes fühlen und arbeiten, der im Moment die ganze Welt – und in einer mehr oder weniger undeutlichen Art und Weise auch unser einheimisches Publikum – durchzieht.
Existiert die Präsenz des Künstlers in einer sich verändernden Gesellschaft wie der rumänischen, oder ist dies etwas, das nur im internationalen Kontext zu finden ist, wobei die Anerkennung in seinem/ihrem weit abgelegenen Land nur als verzögerte Folge möglich ist (so wie es schon immer der Fall war, angefangen mit Brancusi, Tzara, Brauner, Cadere usw.)? Ist Kunst ein öffentliches Anliegen? Jedenfalls nicht in Rumänien, wo sie nach wie vor nur eingeschränkt zugänglich und immer noch die Domäne der Elite ist.
Mit beißender Kritik und viel Sinn für Humor untersuchen die Künstler die Unterschiede in den einzelnen europäischen Ländern, die man immer noch in eine erste und eine zweite Klasse unterteilen kann. Rumänien gehört dabei immer noch zur „globalisierten Peripherie".
„Transitionland" war ein Versuch, den Status eines Kunstschaffenden im Jahr 2000 zu überprüfen und ihn zu klären, und zwar in einem Land, das keine moderne Kunst braucht. Die seltsame Krise eines Künstlers inmitten einer andauernden Krise, die das ganze Land erfasst hat. Die Diagnose einer kranken Gesellschaft, die versucht sich zu erholen.
Die ökonomischen Veränderungen, korrupte Politiker, ein gewisser nationaler Fatalismus gepaart mit einer Müdigkeit sowie der Verfall der Währung und der ungerechtfertigte Anstieg der Preise führen zu harten Lebensbedingungen und zu gesellschaftlichem Abstieg. Diese Mischung aus negativen Faktoren – die sich auf chaotische Weise gegenseitig beeinflussen – erzeugt eine seltsame gesellschaftliche Landschaft mit fatalistischen bzw. apokalyptischen Untertönen und eine nationale Befindlichkeit, die in den meisten Fällen – zumindest, was den durchschnittlichen Rumänen angeht – defätistisch ist.
Der tautologische „Beginn der Vorbereitungen für die Integration" in die europäisch-nordatlantischen Strukturen hat Rumänien nicht automatisch zu einem zivilisierteren Land gemacht. In ländlichen Gebieten und auch in den Köpfen der Menschen geistern immer noch Bilder aus dem 19. Jahrhundert herum (z. B. sind die Motive von Gardinarus Fotos – demontierte Autos, die von Pferden gezogen werden – immer noch auf den Straßen der rumänischen Hauptstadt zu sehen, obwohl sie von den Behörden aus dem Zentrum der Stadt verbannt wurden), andererseits beschäftigt sich das Land mit großer Neugier mit den Themen der Zivilisation des 21. Jahrhunderts: Rumänien gehört zu den Ländern der so genannten „grauen Zone", die manchmal auch euphemistisch die „Entwicklungszone" genannt wird.
Eine ganze Reihe Menschen interessiert sich für die zeitgenössische rumänische Kunst, sowohl im Land selber als auch bei den internationalen Veranstaltungen, die von Leuten aus dem Westen für Leute aus dem Osten organisiert werden – allerdings nur, solange Rumänien nicht versucht, sich Zugang zu den zentralen Schaltstellen der internationalen Politik und der wirtschaftlichen Entscheidungsprozesse zu verschaffen. Geldmangel und unterschiedliche Mentalitäten haben zu Absagen von internationalen Projekten geführt und haben in Folge dessen dazu geführt, dass die Präsenz Rumäniens in der internationalen Kunstszene immer mehr abgenommen hat. Hinzu kommen eine gewisse Unfähigkeit, sich an die ökonomische Krise anzupassen, und das Fehlen eines effizienten Kunstmarkts.

THE ROMANIAN ART SCENE

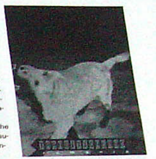
"Transitionland 2000" is title and thesis of an exhibition I curated in Bucharest and which was symptomatic in that it dealt with the urge to come to some kind of conclusion about art's status during the last 10 years.
How artists react to their changing status, from communist false, but emphatically privileged situation, category of the "intellectuals of the people", to young generations connected to the global. In fact, there is a shift from local obsessions regarding national salvation to a desire for the fastest and most encompassing connection possible.
In this period, besides names such as Grigorescu, SubReal, Perjovschi – already known from most international East European and "After the Wall" catalogues or anthologies – a young generation of good new media artist emerges. For them national/international is less than an issue – configurating here also, what Bosse and Obrist defined in France: "une scene postnationale et heterogene, emergente et nonidentitaire".[1]
The exhibition included prominent local artists from all generations such as Bernea, Bratescu, Mitroi, Oroveanu, Király, Rasovszky, Perjovschi, Preda, Batrinu, Mihaltianu, Patatics, Cantor and the ex-Rostopasca group – and reflected the curator's subjective glimpse on a society in transition.
Mutations occur, and one of the most important ones is the way the artist refers to the socio-political, economical and interdisciplinary cultural context, exploring institutional and non-institutional mechanisms of visual art, mapping the current situation and building up projects attempting to configure a critical civic space in a conservative and impoverished social milieu.
The artists, emotionally involved, research, redefine themselves in a reshaping reality. Acting like sensors. No matter how sophisticated or difficult to decipher, no matter how conceptual, symbolical or stuffed with private emotions, ... the artist hopes that the public can associate something to his/her work. And that's indeed a very difficult thing to achieve with the public we have, not at all trained in visuals (a consequence of Ceaucescu's totalitarian iconography and, let's say "style", excluding visual culture and contemporary aesthetics. Subscribing to the geo-aesthetics explained by Kristeva in "Bulgaria my suffering".[2] To her the lack of civic aesthetics peculiar to Bulgaria is an impediment to coagulation of civic identity. ("Romania my suffering" could just as well be the title.) This condition is less palpable for young generations grown up with MTV, computers and visuality "aggiornata".
Consequently, the dynamic and innovative segment of the Romanian artists are at the moment – this moment having lasted ten years or so already – caught in some kind of schizoid behavior: partly we wish to be accepted in our own country, partly we are totally aware that we feel and work in the evolved, trendy spirit that fits the époque worldwide, and in a more or less opaque way also our local audience.
Does visibility of the artist exist in a changing society such as the Romanian, or is it something to be sought in the international context, with recognition in his/her peripheral country possible only as a belated consequence? (as it always has been the case, from Brancusi, Tzara, Brauner, Cadere on). Is art a public affair? Not in Romania where it still functions as a restricted access/ elite domain.
With pungent criticism and a sense of humor the artists inquire about the differences between the European areas, yet to be considered first and second hand. Romania is still a "globalized periphery".
"Transitionland" was an attempt to revise and to clarify the art-author's status in the year 2000, in a country which does not need contemporary art. The artist singular crisis in the perpetual crisis that characterizes the country. A diagnosis of an ill society trying to recover.

I thought Romania is headed for the EU in 2007?!? Do they know all of this in Brussels?

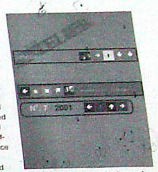
The economical vicissitudes, corrupt politicians, a kind of national fatalism and lassitude, plus the downfall of the national currency and the unjustified price increases lead to harsh living conditions and social degradation. This mixture of negative factors – interacting chaotically – creates a strange social landscape with fatalist/apocalyptic hues and a national psychology which is in most cases, to the average Romanian, defeatist.
The tautological "beginning of the preparation for the integration" to the Euro-Atlantic structures do not automatically turn Romania into a more civilized country. Preserving characters of the 19 century in the rural areas and also in people's minds (Gardinaru's photographs of dismantled cars drawn by horses can still be seen on the streets of the Romanian capital, although forbidden by authorities to circulate in the center), curiously – attached to items of 21 century civilization, Romania is placed among the countries of the so called "gray zone", sometimes also euphemistically called "the emerging zone".
Quite a few people are interested in Romanian Contemporary Art, locally as well as at the international manifestations organized by Westerners for the Easterners, just as long as Romania does not enter the main area of international politic and economic games.
Lack of funds and revolute mentalities have aborted international projects and have consequently caused the lack of Romanian presence on the international art scene. Speaking about a certain incapacity of affirming itself in the economic crisis and in the absence of an efficient art market.
Conceptualist and refined, the artist feels excluded from this chaotic social initiative. Blocked in his own intentions. A blockade generated by the instruments of a non-functioning society, forcing to compromise. To half measures or abstruse solutions. Or to finally escape from the country.

Most of them having adopted a nomadic status, the new generations of artists use various media, in dealing with the present/future ubiquity of the computer and approaching international participation: Cantor, Vatamanu, Tudor, Comanescu, Cosma, Vanga, Nanca, Gontz, Dediu, Kavdanska, the former Cutter group. (The same is true for for artists from "older" generations, such as Calin Man, Patatics, Kinema Ikon, Rasovszky, Calin Dan, Antik.)
Dealing with problems of contemporary life, not strongly polemical as the previous generation – Perjovschi or subREAL – young artists are derisive in a most nonchalant way, assuming underground roles, technically addicted, coupling disparate realities in an endless sea of data, trying to erase the label of "second hand Europeans".

Facing the difficulties, active institutions in promoting new trends are: ICCA-Bucharest (International Center for Contemporary Art-former Soros), "Peripheric Biennial" in Iassy, Photogallery GAD (Artexpo Foundation), Galeria Noua in Bucharest, Tranzit Foundation in Cluj, Zona Est Performance Festival in Timisoara, www.romanian-art.com. Interesting art magazines: Artelier (ICCA Bucharest and Artexpo Foundation), Intermedia-Arad (Kinema Ikon), Balkon Romania (Idea Cluj), tura_bar (Bucharest), Version (Paris/Bucharest) are some of those I'd like to mention here.



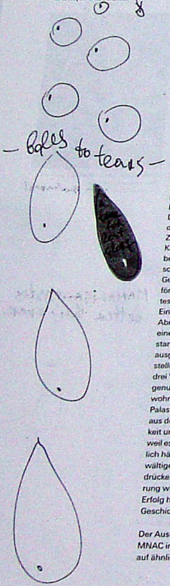
Umschlag des Katalogs / cover of the catalogue *Transitionland*
Foto / photo: Josef Király



Umschlag des Kunstmagazins / cover of the art magazine *Artelier*
Courtesy MNAC, ~~[illegible]~~ Bucharest

MAMALIGA-TASTES better then ever.

Kalinderu Medialab
Courtesy MNAC, Bukarest



Als gebildeter Konzeptualist fühlt sich der Künstler von diesen chaotischen gesellschaftlichen Gegebenheiten ausgeschlossen. Seine Vorhaben werden blockiert. Blockiert von den Mechanismen einer nicht funktionierenden Gesellschaft, die ihn zu Kompromissen zwingt, zu halbherzigen Maßnahmen oder abstrusen Lösungen. Oder die ihn zur Flucht aus dem Land zwingen.

Die meisten von ihnen haben den Status von Nomaden angenommen; die neuen Künstlergenerationen verwenden unterschiedliche Medien, indem sie sich mit der gegenwärtigen bzw. zukünftigen Allgegenwart des Computers beschäftigen und die Teilnahme an internationalen Projekten anstreben: Cantor, Vatamanu, Tudor, Comanescu, Cosma, Vanga, Nanca, Gontz, Dediu, Kavdanska und die ehemalige Cutter-Gruppe (das Gleiche gilt für Künstler der „älteren" Generation wie z. B. Calin Man, Patatics, Kinema Ikon, Rasovszky, Calin Dan und Antik.)

Indem sie sich mit den Problemen des täglichen Lebens beschäftigen, allerdings bei weitem nicht so polemisch wie die vorhergehende Generation – Perjovschi oder subREAL –, bringen junge Künstler ihren Spott auf eine sehr nonchalante Art und Weise zum Ausdruck, nehmen eine Untergrundposition ein, sind Technologie versessen, bringen grundverschiedene Realitäten in einem nie versiegenden Datenfluss zusammen und versuchen, so die Bezeichnung „zweitklassige Europäer" vergessen zu machen.

Zu den Institutionen, die den Schwierigkeiten trotzen und neue Trends fördern, gehören: das ICCA in Bukarest (Internationales Zentrum für Zeitgenössische Kunst, früher Soros genannt), die „Peripherie Biennale" in Iassy, die Foto-Galerie GAD (Artexpo-Stiftung), die Galerie Noua in Bukarest, die Tranzit-Stiftung in Cluj, das Zona Est Performance-Festival in Timisoara und die Website www.romanian-art.com. Wichtige Kunstzeitschriften, die ich hier erwähnen möchte, sind u. a.: Artelier (ICCA Bukarest und Artexpo-Stiftung), Intermedia-Arad (Kinema Ikon), Balkon Romania (Idea Cluj), tura_bar (Bukarest) und Version (Paris/Bukarest).

Das Neue Museum für Moderne Kunst (MNAC) wird die neu entstehende Kunst stark unterstützen; zur Zeit vor allem in seinem Zentrum für neue Medien, Kalinderu MediaLab (KML) – einem gerade im Bau befindlicher Ausstellungsraum, der die Grenzen zwischen Kunst und Leben und natürlich zwischen den Genres niederreißt, der Trends wie DJ-ing und VJ-ing fördert und den experimentellsten und unverkrampftesten Seiten „der Geschichte" Nachdruck verleiht. Eine Insel der Normalität innerhalb der allgemeinen Abnormitäten. Es akzeptiert die Herausforderung eines täglichen Kampfes, dem politischen Druck standzuhalten, dem die lokale Kunstszene ständig ausgesetzt ist. In naher Zukunft wird der größte Ausstellungsraum verlegt in Ceauceşcus Palast, in dem drei Viertel der Fläche im Moment vom Parlament genutzt wird. Obwohl dieses Gebäude unter den Einwohnern von Bukarest umstritten ist, ist Ceauceşcus Palast (auch Haus des Volkes genannt) für Besucher aus dem Ausland die interessanteste Sehenswürdigkeit und ist auch international bekannt. Sicher auch, weil es so riesig (nur das Pentagon ist größer), erstaunlich hässlich, unglaublich bizarr, grotesk und überwältigend exotisch ist (wie auch immer man es ausdrücken will). Angesichts einer solchen Herausforderung wird das MNAC mit diesem Akt des Exorzismus Erfolg haben, was wahrlich eine „schöne Ironie der Geschichte" wäre.

Der Ausdruck „museum in progress" trifft auf das MNAC in einem vielleicht noch größeren Maße zu als auf ähnliche Institutionen, weil es auch die schmerzhafte Frage nach der Infrastruktur (und die Gefahr, „sich rückläufig zu entwickeln"), das Problem der staatlichen Subventionen und das Problem der Anerkennung durch das Ausland mit einschließt. Ein Museum im Werden bedeutet einerseits institutionelle Flexibilität, andererseits aber auch institutionelle Unsicherheit.

Davon abgesehen, oder besser gesagt trotz alledem, haben wir uns (ganz optimistisch) drei vorrangige Ziele gesetzt:

Zu klären, was in den letzten 50 oder mehr Jahren in Rumänien passiert ist.

Die innovativsten Bereiche in der künstlerischen Arbeit und Forschung zu unterstützen.

Die Bandbreite des Austauschs zwischen der modernen Kunst in Rumänien und der internationalen Kunstszene zu erweitern. Vor allem Künstler einzuladen, die wegen ihrer ortsspezifischen Arbeiten international bekannt sind.

1 *Traversées*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001-2002. Die Ausstellung wurde kuratiert von Laurence Bosse und Hans Ulrich Obrist. Dt. Übersetzung: „eine postnationale und heterogene, neu entstehende und uneinheitliche Szene"

2 Julia Kristeva: *Crisis of the European Identity*, New York, Other Press, 2000, und *Powers of Horror: An essay of Abjection*, New York, Columbia Univ. Press, 1982.

Übersetzung: Uli Nickel

The New Museum of Contemporary Art – MNAC – will strongly support emerging art, at the moment in its new media nucleus Kalinderu MediaLab, KML – an exhibition space in progress, breaking down borders between life and art, between the genres, of course, promoting trends as DJ-ing and VJ-ing, emphasizing the most experimental and des-inhibited sides of the "story". An island of normalcy in the general abnormalcy. Accepting the challenge of an everyday struggle to overcome the political pressure that is always imposed on the local art scene. In the near future, the main location of the Museum will be moved to Ceaucescu's Palace, three quarters of which now house the Parliament. Although contested locally as an anathematized location, Ceaucescu's Palace or "The House of the People" is first of all the most popular sight to foreigners coming to Bucharest and is internationally known. Because it is huge (second only to the Pentagon), amazingly ugly, incredibly bizarre, grotesque, smashingly exotic for sure (however you want to put it). Challenging as task, maybe MNAC will succeed in this act of exorcism, truly "une belle ironie de l'histoire".

The expression "museum in progress" applies to MNAC maybe to a larger extent than to similar institutions, because it includes also the painful question of infrastructure (and the danger to be also "in regress"), the problem of state subsidies and the problem of the international acknowledgement. Museum in progress means institutional flexibility but also institutional uncertainty.

Apart from that, or perhaps despite of that, we have (optimistically) three main targets:

To clarify what has happened in the last 50 or so years in Romanian art.

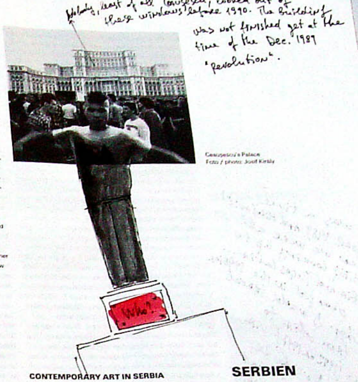
To encourage the most innovative areas of artistic practice and research.

To broaden the scope of exchanges between Romanian contemporary art and the international scene. Especially to invite for "site specifics" internationally renowned artists.

Ruxandra Balaci

1 *Traversées*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001-2002. Exhibition curated by Laurence Bosse and Hans Ulrich Obrist.

2 Julia Kristeva, *Crisis of the European Identity*, New York, Other Press, 2000 and *Powers of Horror: An essay of Abjection*, New York, Columbia Univ. Press, 1982.



Ceausescu's Palace
Foto / photo: Josif Kiraly

SERBIEN
SERBIA

GOD doesn't love ANYONE IN PARTICULAR –

ZEITGENÖSSISCHE KUNST IN SERBIEN

Ein entscheidendes politisches Ereignis markierte die Jahrtausendwende in Serbien: der Sturz des Miloşević-Regimes im Oktober 2000. Nun bleibt abzuwarten, ob es außer zu einer anfänglichen Begeisterung über das Ende der beschämendsten Episode in Serbiens Geschichte auch zu einem wirklichen gesamtgesellschaftlichen, politischen und kulturellen Wandel führen wird. Das Land ist nun in eine komplexe Übergangsphase eingetreten, doch der grundlegendste Schritt nach vorn setzt voraus, dass erst einmal die Vergangenheit analysiert und vor allem die Frage nach der Verantwortung für die Kriegsverbrechen und die verbreitete Korruption geklärt wird. Unter solchen Umständen erscheint die Verantwortlichkeit für die Kulturpolitik zunächst als sehr nebensächlich. Vergegenwärtigt man sich allerdings, wie wichtig die Strukturierung der nationalen kulturellen Identität für die Entwicklung des serbischen Expansionismus war, zeigt sich, dass die politische Instrumentalisierung von Kultur wohl ein sehr komplexer ideologischer Schachzug war. Ich betone hier den politischen Aspekt, um der häufigen Tendenz entgegenzutreten, Serbien und die gesamte Balkanregion als Ort der Imagination zu behandeln, der die politischen und historischen Bedingungen ins Meta-Politische und Meta-Historische, in den Bereich von Mythen, Mentalitäten und „Blut und Boden" situiert.

Das soll zwar nicht heißen, dass die zeitgenössische Kunstszene hier ausschließlich von politischen oder ökonomischen Themen beeinflusst wird, doch ungeachtet der letztendlichen Erscheinung der Kunstwerke dreht sich die Kunst ständig genau darum. Hier könnte man zwar einwenden, dass gerade die Miloşević-Zeit paradoxerweise sehr wichtig für die Entwicklung der lebendigen nicht-institutionellen Kunstszene Serbiens war, doch damals thematisierten nur wenige

CONTEMPORARY ART IN SERBIA

The turn of the Century in Serbia was marked by one crucial political event: the overthrow of Miloşević's regime in October 2000. Apart from an initial enthusiasm about the end of the most shameful episode in Serbian history, it remains to be seen whether this event really marked change in the overall social, political and cultural spectrum. This country has now entered a convoluted period of transition, but the fundamental step forward will require analysing the past, and especially posing the question of responsibility for war atrocities and endemic corruption. In these circumstances, responsibility for cultural policy seems the least important issue, but if we bear in mind the significant role the structuring of national cultural identity had on the development of Serbian expansionism, the political use of culture appears to have been a very complex ideological ploy. In stressing the political aspect here, I would like to counter many currents that treat Serbia, as well as the whole Balkan region, as the site of imagination that situates political and historical conditions as meta-political and meta-historical, as belonging to myths, mentality, "Blut und Boden".

infra-Structure without a cause

This does not mean that the contemporary art scene here is solely influenced by political or economic issues, but it has been constantly revolving around these issues, regardless of the eventual appearances of artworks. It might be argued that the Miloşević period was, paradoxically, quite important for the development of the vibrant non-institutional art scene in Serbia, yet still not many artists addressed political situation in their work, preferring withdrawal and escapist tactics to preserve their self-esteem and autonomy. However, one has to take note of certain projects which challenged this ideological "status quo" in the most vigorous way.

Künstler die politische Situation in ihren Arbeiten. Im Allgemeinen hielten sie sich lieber zurück und wurden Aussteiger, um sich ihre Selbstachtung und Autonomie zu erhalten. Man muss allerdings einräumen, dass es bestimmte Projekte gab, die den ideologischen Status quo sehr energisch infrage stellten.
Ein Künstler, der sich in seinen Projekten auf die ideologischen Rahmenbedingungen des öffentlichen Lebens konzentrierte, ist Raša Todosijević. Seine Arbeiten, insbesondere eine *Gott liebt die Serben* betitelte Serie von Installationen, Objekten und Zeichnungen, offenbaren einen gewissen Überschuss an Ideologie in der üblichen Sprache der ständigen Identifikation mit politischen Schemata. Seit den frühen 70er-Jahren fordert Todosijević die verblüffte Kunstszene und die erstarrten, konservativen Institutionen heraus. In jüngerer Zeit haben auch andere Künstler die rückschrittliche soziale Atmosphäre in der Kulturproduktion infrage gestellt. In einer Reihe von Videoinstallationen, Performances und Fotoarbeiten hat Milica Tomić traumatische Inhalte, die in der serbischen Gesellschaft verdrängt werden, untersucht und das Thema der kollektiven und persönlichen Verantwortung für politische Projekte und brutale Verbrechen angepackt, die für die Identität der gesamten Gesellschaft prägend waren. Das Künstlerkollektiv Škart gestaltete die visuelle Identität für zivilgesellschaftliche Initiativen, aber auch für Aktivitäten, die heute ein Randdasein fristen, verpönt sind und ihre Stimme in der Öffentlichkeit verloren haben – Rentnervereine, Bergsteiger, unabhängige Zeitungsverkäufer ... So griff Škart in mikrosoziale Räume ein, Räume, die in den Darstellungen des öffentlichen Lebens nicht sichtbar sind. Dank der akribischen Arbeiten von Zoran Naskovski hat die serbische Kunst der 90er auch einen aufmerksamen Blick sowohl für ideologische Darstellungen als auch für mikroutopische Alltagspraxis entwickelt. Uroš Djurić verknüpft Verweise auf die suprematistische Malerei mit Belgrader Underground-Ikonographie; in jüngerer Zeit realisierte er „relationistische" Projekte zur Untersuchung populistischer Diskurse, die das kulturelle Feld dominieren. Eines der konsequentesten Projekte der letzten Zeit startete die Künstlervereinigung Apsolutno aus Novi Sad, die eine Multimedia-Präsentation mit theoretischer Polemik über Medienglobalisierung kombinierte. Eine ganz eigene Nische füllt Tanja Ostojić, die „nomadischste" serbische Künstlerin, die mit ihren relationistischen und kommunikativen Projekten maßgeblichen Einfluss in verschiedenen Kunstzusammenhängen ausübt. Zu erwähnen wären auch viele andere Künstler, die sich trotz finanzieller und sozialer Hürden eine beachtliche Unverwechselbarkeit bewahrt haben: Konzeptkünstler, deren Arbeit mit der „neuen Kunstpraxis" der frühen 70er-Jahre begann (Neša Paripović, Era Milivojević, Zoran Popović), Maler (Bora Iljovski, Predrag Nešković, Marija Dragojlović, Biljana Djurdjević), Bildhauer (Zdravko Joksimović, Mrdjan Bajić), Fotografen (Vesna Pavlović, Goranka Matić) sowie Künstler, die mit Video oder anderen Medien arbeiteten oder von theoretischen Diskursen beeinflusst wurden (Zoran Todorović, Dejan Andjelković, Jelica Radovanović, Vladimir Nikolić), und noch viele mehr. Wer schließlich eine ganz außergewöhnliche Kunsterfahrung machen möchte, sollte das Kunsthistorische Mausoleum in Belgrad besuchen.

Dass einige dieser Künstler auf der internationalen Szene offenbar mehr wahrgenommen wurden als im eigenen Land, verdeutlicht, wie dringlich ein ernsthaftes Umdenken in Bezug auf den institutionellen Umgang Serbiens mit Kunst nach dem Sturz des Milošević-Regimes ist. Die schon eingeleitete Wiederbelebung des Museums für Zeitgenössische Kunst ist nur

It was a time before 1989 and Milošević! when we were all (in E.E.) looking up to Serbia and Yugoslavia... That changed in the 1990ies. Yet when I would travel by bus from Sofia to Berlin (1992 or 1997) via Belgrade I would be startled to see that city flooded with light at night at a time of war... At the same moment Sofia would be dark for the reason of shortage of electricity. Yet there was no war in Sofia.

The artist whose projects have focused upon the ideological conditions underlying public life is Raša Todosijević. His work, and especially the series of installations, objects and drawings under the title *Gott liebt die Serben*, displays a certain surplus of ideology in the common language of everyday identification with political schemes. Since the early 70ies, Todosijević has been challenging the stupefied art community and immovably conservative institutions. Recently, other artists questioned the regressive social ambience of cultural production. Milica Tomić, in a series of video installations, performances and photographic works, explored traumatic contents repressed in Serbian society, and tackled issues of collective and personal responsibility for political projects and brutal crimes that shaped the identity of the whole community. The work of the artistic collective Škart shaped visual identity for civil society activism, but also for marginalized and rejected human activities that had lost any public voice – pensioners' clubs, mountain climbers, independent newspaper sellers... Škart intervened upon micro-social spaces, spaces beyond visible representations of public life. Zoran Naskovski's meticulous works were also instrumental in drawing attention to Serbian art of the 90ies, with his attention to both ideological representations and to micro-utopian everyday practices. Uroš Djurić combined references to Suprematist painting with Belgrade underground iconography, and has more recently produced "relationist" projects exploring populist discourses dominating the cultural domain. One of the most consistent projects recently has been conducted by the artistic association Apsolutno from Novi Sad, combining a multimedia presentation with theoretical polemic on media globalisation. A particular niche is occupied by Tanja Ostojić, the most "nomadic" of Serbian artists, who through her relationist and communicational projects, has significant impact in different art contexts. One should also mention many other artists who have maintained remarkable distinctiveness in spite of financial and social obstacles: conceptual artists whose work began with the "new art practice" of the early 70ies (Neša Paripović, Era Milivojević, Zoran Popović), painters (Bora Iljovski, Predrag Nešković, Marija Dragojlović, Biljana Djurdjević), sculptors (Zdravko Joksimović, Mrdjan Bajić), photographers (Vesna Pavlović, Goranka Matić) as well as artists who worked in video and other media, or have been influenced by theoretical discourses (Zoran Todorović, Dejan Andjelković, Jelica Radovanović, Vladimir Nikolić) and many others. Finally, Belgrade is the city where some extraordinary experience of art may be made by visiting the Kunsthistorisches Mausoleum.

It seems that some of the artists mentioned have been more visible on the international scene than locally, which has given a greater sense of urgency to seriously rethinking the institutional treatment of art in this country after the fall of Milošević's regime. The revitalization of the Museum of Contemporary Art is on its way as one of the first steps in this process. The contemporary art scene in Serbia needs two requisites for further development: a palpable financial and institutional boost, and the re-establishment of links with the international scene. Both of these requisites carry the risk of watering down certain local characteristics and of dulling the critical cutting edge of contemporary Serbian art. However, it appears that many artists are quite conscious of these threats.

Branislav Dimitrijević

einer der ersten Schritte in diesem Prozess. Die Zeitgenössische Kunstszene in Serbien braucht zur weiteren Entwicklung zweierlei: eine wirksame finanzielle und institutionelle Förderung und die Wiederaufnahme der Kontakte zur internationalen Szene. Beides birgt natürlich das Risiko in sich, dass bestimmte typische lokale Eigenheiten und die ausgeprägt kritische Haltung der serbischen Gegenwartskunst verwässern. Doch scheint es, dass viele Künstler sich dieser Gefahr bereits durchaus bewusst sind.

Deutsch: Sebastian Viebahn

SLOWENIEN
SLOVENIA

2004, so what?

NOTIZEN ZU SLOWENIENS GEGENWARTSKUNST

Vom Juni 1991, als sich im Gefolge der damaligen Reaktionen auf den Berliner Mauerfall ein jahrhundertealter Wunsch erfüllte und die frühere Sozialistische Republik Slowenien ihre Unabhängigkeit erklärte, bis zu unseren Tagen, in denen Slowenien sich auf den EU-Beitritt vorbereitet, hat sich die slowenische Gegenwartskunst in bezug auf Rezeption und Perzeption ihrer lokalen und internationalen Bedeutung und ihres Kontextes entscheidend verändert.

Die zwei Fragen „Was ist Kunst?" und „Was ist die Alternative?" (die erste ging ursprünglich vom Projekt des Künstlerkollektivs Irwin[1] aus, die zweite entsprang einem 1983 in Ljubljana veranstalteten Symposium) wurden in den 1980er-Jahren in Slowenien oft gestellt und viel diskutiert und sollten schließlich eine bahnbrechende Entwicklung einleiten. Die so genannte Subkulturbewegung von Ljubljana, von den Mitgliedern selbst als „alternative Szene" bezeichnet, war eine radikale Abkehr von den modernistischen Prinzipien in Malerei und Plastik. Die Moderne mit ihren häufigen Neudefinitionen behauptete sich zwar bis zur Unabhängigkeit – trotz der Stärke der populären neo-avantgardistischen Strömungen in der damaligen Literatur und des sehr bedeutenden Kollektivs OHO, einer Konzeptkunst-, Land-Art- und Happening-gruppe, die aber in Slowenien ein Einzelphänomen blieb –, als „offizielle" Kunstproduktion. Dennoch gelang es der alternativen Szene, die Gesellschaft grundlegend zu erschüttern. Dies war die Zeit des Widerstands, die Zeit der ersten Homosexuellenorganisation, die es je in einem sozialistischen Land gegeben hatte. Gleichzeitig entstanden Punk, Industrial- und Hardcore-Musik, umfassende Videodokumentationen von Veranstaltungen, Fanzines, subversive Musikvideos (FV 112/15 alias Zemira Alajbegović und Neven Korda, die auch Visuals für die Industrial-Band Borghesia[2] beisteuerten), frühe Videokunstarbeiten (Nuša und Srečo Dragan; auch Miha Vipotnik begann schon in den frühen 70er-Jahren das neue Medium auszuloten, mit Resultaten, die denen paralleler Kunstentwicklungen im Westen vergleichbar waren), frühe Performance-Kunst (Marko Kovačič, und Marina Gržinić und Aina Šmid, die später zur Videokunst wechselten), und last, but not least die Neue Slowenische Kunst NSK mit ihren Abteilungen für Musik / Multimedia (Laibach), visuelle Kunst (Irwin), Theater (Sisters of Scipion Nasice Theater), Design und Philosophie, deren Einflüsse eine interdisziplinäre, sehr raffinierte Beeinflussung von Kunst darstellten. Ihre Hinterfragungsmaschinerie, unterminierte nationale Ikonen, berührte wunde Punkte der jüngeren Geschichte und setzte eine apokalyptische Sprache ein,

SOME NOTIONS ON CONTEMPORARY ART IN SLOVENIA

From June 1991, when the former Socialist Republic of Slovenia declared its independence, following a centuries-old dream and the wave of concurrent reactions that the Fall of the Berlin Wall initiated, until today, when Slovenia is preparing to become one of the members of the European Union, Slovene contemporary art, its local and international meaning, and its context have undergone an important shift in its reception and perception.

"Was ist Kunst?" and "What is the alternative?" were two questions frequently repeated and discussed throughout the 80ies in Slovenia, taken from their points of their origins (the first question emanated from the project of the visual art collective Irwin[1], the second one from the symposium held in Ljubljana in 1983) to the heroic heights. Indeed, the so-called Ljubljana subculture movement or "alternative scene", as its own protagonists referred it to, was a radical turn from the modernist premises of painting and sculpture. Modernism, with its loops of redefinitions, prevailed as the "official" art production until the Independence, despite the strength of popular neo-avantgardistic tendencies in the literature of that time, or the extremely significant, but only, Slovene example of conceptual/land art/happening group in the mid-60ies, the collective OHO. Still, the alternative scene managed to shake society thoroughly. It was the time of the resistance; the first ever gay organisation in any socialist country; punk, industrial and hard core music; enormous video documentation of events and fanzine production; subversive music videos (FV 112/15 alias Zemira Alajbegović and Neven Korda, who also contributed visuals to the industrial music group Borghesia)[2]; early video art (already in the early 70ies, Nuša and Srečo Dragan, and Miha Vipotnik began to explore the new medium with results comparable to parallel artistic development in the West); early performance art (Marko Kovačič, and Marina Gržinić and Aina Šmid who later started to work in the field of video art), and last, but not least, the time of Neue Slowenische Kunst. NSK's branches for music/multimedia (Laibach), visual art (Irwin), theatre (Theatre of the Sisters of Scipion Nasice), design and philosophy, were interdisciplinary and highly sophisticated art manipulators, an interrogation machine subverting national icons and recent and sensitive history, and using apocalyptic language in order to "reveal and amplify the distortions of the ideology"[3], e.g. the latent totalitarianism, of which Slovenia (and other Eastern European States with their respective governments) had been a part of before and after Tito's death. The scandals provoked by the collective since its founda-

Apolonija Šušteršič, *Home Design Service*, 2001, CASCO Projects, Utrecht

When I was first in Ljubljana in 2001, [illegible] I was surprised how small and claustrofobic the city is. Yet how much important art and activity is there. Then I asked, I think Marko Peljhan, how come (or was it Roman Uranjek or Vadim Fishkin maybe...?). The answer was that precisely because the city is so small there is nothing else to do but work...

Marko Peljhan / Projekt Atol, Makrolab, Rottnest Island, Australien / Australia 2000

→ Another omission in this show. Maybe if it was of art; b/ Balkan, then Marko would fit in. Anyway, he was in Documenta X in 1997.
↓
Reasons.
Self-sustainability but high-tech tool a bit utopian...

um „die Verzerrungen der Ideologie aufzuzeigen und zu verstärken",[3] z. B. den latenten Totalitarismus, zu dem Slowenien (und die anderen osteuropäischen Staaten mit ihren Regierungen) vor und nach Titos Tod gehörten. Die Skandale, die dieses Kollektiv seit seiner Gründung im Jahr 1984 entfachte, und das vierjährige Auftrittsverbot für Laibach im gesamten Ex-Jugoslawien verstärkten nur den wachsenden Einfluss der alternativen Szene auf das nationale Unbewusstsein, konsolidierten Identität und stärkten dessen Unabhängigkeitskampf. Auch die erste unmittelbare Reaktion auf den gerade entstandenen Nationalstaat – Traum unserer Vorfahren, aber auch Ursache vieler unangenehmer nationaler, oft durch Unterlegenheit bedingter Traumata, die aus Sloweniens historischer Unfähigkeit resultierten, einen eigenen Staat aufzubauen – in den frühen 90er-Jahren ging von NSK aus. Mit einer eigenen Staatsgründung, dem *Staat in der Zeit*, stießen sie 1992 einen Prozess der Hinterfragung der politischen, territorialen und symbolischen Bedeutung von Nationalstaaten im Allgemeinen an. Damit zeigten sie auf, dass es notwendig ist, von den herkömmlichen Betrachtungsweisen geopolitischer Grenzen Abschied zu nehmen, und wie dies erreicht werden könnte.[4]

In den 90er-Jahren übernahmen einzelne Institutionen wie das Museum für Moderne Kunst, ŠKUC und die Kapelica Galerie sowie der slowenische Zweig des Soros Center für Zeitgenössische Kunst (SCCA-Ljubljana) die vom allgemeinen slowenischen Kunstpublikum aufgrund der festen (post-)modernen Linie oft unterschätzte oder falsch verstandene Rolle als Förderer, Produzenten und Multiplikatoren von neuen Tendenzen in Kunst und Kunstpräsentation. Entscheidend für die Reflexion der Rahmenbedingungen der slowenischen Kunst waren (und sind) die Ausrichtung der „Manifesta 3" in Ljubljana im Jahr 2000, der „U3-Triennale der Gegenwartskunst" im Museum für moderne Kunst[5], der „Internationalen Biennale für Grafische Kunst", die sich in jüngsten Jahren zu einer zeitgenössischen Biennale wandelt[6], sowie der „Arteast Collection 2000+", einer von Zdenka Badovinac und Beratern kuratierten, Ausstellung und Sammlung in progress.[7]

Die meisten Tendenzen, die seit den 90er-Jahren mit der neuen Künstlergeneration aufgekommen sind bzw. immer noch entstehen, lassen sich mit den allgemeinen Begriffen der Gegenwartskunst beschreiben. Die Auseinandersetzung mit entscheidenden sozialen und politischen Folgen gegebener Situationen zeigt sich in den kontextspezifischen Arbeiten von Apolonija Šušteršič; auch Marjetica Potrčs Erkundungen zeitgenössischer urbaner Phänomene und Überlebensstrategien verweisen darauf. Institutionelle Kritik und Systemkritik artikulieren Tadej Pogačars fortlaufendes Projekt der Pseudo-Institution *P.A.R.A.S.I.T.E Museum of Contemporary Art*, in dessen Performances soziale Randgruppen involviert sind, und seine Aktionen, in denen er bestehende Institutionen als Parasit nutzt. Vuk Ćosić ist ein weltweit anerkannter Pionier der Netzkunst. Zusammen mit Marko Peljhan gründete er Ljudmila, Sloweniens erstes digitales Medienlabor, das den Einsatz von neuen Technologien und von Diskussionen darüber fördert. Die Kapelica Galerie wirkte als Katalysator bei der Produktion und Rezeption von Performancekunst und Kunst mit neuen Medien. Gleichzeitig griffen viele Projekte in Form von Aktionen, Events und Installationen in den öffentlichen Raum über.

Eines der bemerkenswertesten Projekte ist das 1997 gegründete und fortlaufende, interdisziplinäre und

tion in 1984, and the four-year-ban on Laibach performances throughout the entire former Yugoslavia did nothing but increase the entire alternative scene's impact on the national unconscious, and consolidated its national identity and its struggle for independence. In the early 90ies, the first immediate reaction on the only recently attained status of a nation-state – the dream of our predecessors, and the origin of many unpleasant national traumas, often connected to servant-like position due to Slovene inability to construct its own state throughout the course of history – was again voiced by NSK. With its annunciation of an independent state *State in Time* in 1992, they kicked off a process of questioning the political, territorial and symbolic meaning of nation-states generally, and suggested the path towards the necessary abolishment of conventional views on geopolitical borders.[4]

Throughout the 90ies, the role of supporters, producers and transmitters of the new art and curatorial tendencies, often underestimated or misunderstood by the general Slovene art public due to the firm (post)modernist position, were played by individual institutions, among others the Museum of Modern Art, ŠKUC Gallery, Kapelica Gallery, and the Slovene branch of the Soros Centre for Contemporary Arts (SCCA-Ljubljana). Essential for reflecting on the conditions that Slovene art found itself in were/are the hosting of Manifesta 3 in Ljubljana in 2000, U3 – Triennial of contemporary art at Museum of Modern Art[5], the International Biennial of Graphic Arts which during the last few years has been transforming into a contemporary biennial[6], and "Arteast Collection 2000+", an exhibition and collection in progress curated by Zdenka Badovinac and advisors.[7]

Most of the tendencies which emerged in the 90ies with the new art generation, and continue to regenerate themselves until today, can be defined as within the generic contemporary art terms. An engagement in crucial social and political implications of given situations is present in context-specific works by Apolonija Šušteršič, as well as denoted in explorations of contemporary urban phenomena and strategies of survival in the body of work by Marjetica Potrč. Institutional and system critique is reflected in Tadej Pogačar's ongoing mirror-institution project, *P.A.R.A.S.I.T.E Museum of Contemporary Art*, its performances involving socially marginalized groups, and his interventions parasiting the existing institutions. Vuk Ćosić is one of the internationally best known pioneers of net.art. Together with Marko Peljhan, he established Ljudmila, the first digital media lab in Slovenia, promoting the use and discussions about new technologies. Kapelica Gallery was a catalyst for production and reception of performance and new media art, and also projects in public space expanded in the form of actions, events and installations.

One of the most remarkable projects is an interdisciplinary and networking body of research *Makrolab*, undertaken in 1997 and still ongoing, to which Marko Peljhan and his collaborators within Peljhan's art organisation "Projekt Atol" committed themselves[8]. Inviting international artists and scientists, who work in an isolated environment in a self-sustainable lab on topics of weather, migrations and telecommunications with a lab-owned satellite and radio equipment, *Makrolab* is a performative unit and a realisation of Peljhan's visionary principles. Being exclusively temporary during documenta X in Kassel, in Australia, Scotland, and on an island near Venice this summer, Makrolab's goal is a permanent station for artists and

Netzwerk erforschende *Makrolab*, in dem sich Marko Peljhan und seine Mitarbeiter aus Peljhans Kunstprojekt „Projekt Atol" engagiert haben.[8] Künstler und Wissenschaftler werden eingeladen, isoliert in einem autarken Labor mit laboreigener Satelliten- und Funkausrüstung zu Themen wie Wetter, Migration und Telekommunikation zu forschen. *Makrolab* ist eine Arbeitsstation und wurde nach einem von Peljhans visionären Prinzipien realisiert. Es hat bisher ausschließlich temporär – während der Documenta X bei Kassel sowie in Australien, Schottland und in diesem Sommer auf einer Insel vor Venedig – existiert und soll langfristig zu einer permanenten Forschungsstation für Künstler und Wissenschaftler in der Antarktis ausgebaut werden. 2007 soll es an seinem endgültigen Bestimmungsort aufgestellt werden.

Metelkova Mesto (Metelkova City) in Ljubljana und Pekarna („Bäckerei") in Maribor, von denen erstere durch ihre lange Geschichte der Verteidigung ihrer subkulturellen Position gegen die Ambitionen von Stadt und Investoren besondere Bedeutung erhält, sind zwei Beispiele für eine bestimmte Art von Grauzonen. Solche Grauzonen, welche die alte Regierung in Form von Baracken hinterließ, die ihrer endgültigen Bestimmung harren, werden oft zu lebendigen Orten, an denen kritische Einstellungen gedeihen und die jede heutige Stadt braucht. Eines der zahlreichen Gebäude in Metelkova soll das zukünftige Museum für Gegenwartskunst beherbergen, das erste seiner Art in Slowenien.

Die jüngste Generation – ebenso auf Technik angewiesen und technikvernarrt wie derjenige Teil der globalen Gesellschaft, der Zugang zum Internet hat –, ist offenbar radikal und sich seines Privilegs bewusst. Einige junge Kulturorganisationen wie Ljudmila, Kiberpipa (beide in Ljubljana) oder Kibla (in Maribor) fungieren als wichtige Produzenten von Wissen und als Orte des Informationsaustauschs über aktuelle soziale Initiativen und neue technologische Trends. Zur Zeit der Entstehung dieses Artikels wird gerade an einer slowenischen Version von Linux geschrieben, jener Computersoftware, die neue Utopien einer neuen (Computer-) Gesellschaft entstehen lässt und auf den Prinzipien der Geschenkökonomie und der Copyright-Freiheit (Copyleft) beruht. Jede Dekade bringt eine neue Art von Wandel, Veränderung oder Neuordnung mit sich. Und unser Jahrzehnt hat gerade erst begonnen.

1 Die Frage ist ein Zitat, das aus einer Performance-Serie des serbischen Konzeptkünstlers Raša Todosijević aus den späten 70er-Jahren stammt. Es wurde bei einigen Projekten der Neuen Slowenischen Kunst verwendet. Siehe Marina Gržinić, „Was ist Kunst", in: Igor Španjol, Igor Zabel (ed.), *Do roba in naprej. Slovenska umetnost 1975-85*, Museum of Modern Art, Ljubljana, 2003.

2 Essays und Dokumentation zur Geschichte von Videokunst in Slowenien, s. Barbara Borčić, *Videodokument. Video Art in Slovenia 1969-1998*, Open Society Institute, Ljubljana, 1999.

3 Alexei Monroe, „The Interrogation Machine: NSK, Source Codes and Temporal Hacking", in: Alexei Monroe, *Culture instead of a State, Culture as a State: Art, Regime and Transcendence in the Work of Laibach and NSK*, PhD Thesis, 2000. Der Titel erscheint als Doktorarbeit im Spätherbst dieses Jahres bei MIT Press, Cambridge (MA).

4 Eine reale Begebenheit im Zusammenhang mit dem NSK-Projekt *Staat Sarajewo* von 1995 zeigt die Macht von Kunst in Megastrukturen wie z. B. politischen Strukturen. Dass der NSK-Staat Pässe ausstellte und sich konsolidierte, ermöglichte es, dass mehrere Einwohner Sarajewos mit den Künstlerausweisen die Stadt noch während der Belagerung verlassen konnten.

scientists to work together in Antartica. The year of the final destination: 2007.

Metelkova Mesto (Metelkova City) in Ljubljana and Pekarna ("bakery") in Maribor, the first more essential than the second, due to its long-lasting defense of its subcultural position against the city's ambitions and investments, are both examples of how grey zones, left behind by the previous regime in the form of barracks waiting for their final destiny, are transformed into the lively critical-attitude generating venues every contemporary city needs. In one of the many buildings of Metelkova, the future museum of contemporary art, the first of its kind in Slovenia, is to find its home.

The youngest generation, whose toy and tool are the new technologies, as is the case in the part of the global society that has the access to Internet, seems to be radical and aware of this privilege. Some youth cultural organisations like Ljudmila, Kiberpipa (both in Ljubljana) or Kibla (Maribor) act as important producers of knowledge and sites for the exchange of information on current social activism and new technological attitudes. At the moment of writing, a Slovene version of the computer software Linux is being written, triggering a new utopian hypothesis of a possible (computer) society called open source movement, based on the notion of a gift economy and copyleft policy. Each decade is a bearer of some kind of transformation, a change, a reconfiguration. And this decade has only yet begun.

Nataša Petrešin

1 The question itself is a quote, taken from a series of performances by Serbian conceptual artist Raša Todosijević from the late 70ies. It was used within some projects of Neue Slowenische Kunst. See Marina Gržinić, "Was ist Kunst?", in: Igor Španjol, Igor Zabel (ed.), *Dor roba in naprej. Slovenska umetnost 1975-85*, Museum of Modern Art, Ljubljana, 2003.

2 For essays and documentation about the history of video art in Slovenia see Barbara Borčić, *Videodokument. Video Art in Slovenia 1969-1998*, Open Society Institute, Ljubljana, 1999.

3 Alexei Monroe, "The Interrogation Machine: NSK, Source Codes and Temporal Hacking", in: Alexei Monroe, *Culture instead of a State, Culture as a State: Art, Regime and Transcendence in the Work of Laibach and NSK*, PhD Thesis, 2000. This thesis is going to be published at MIT Press, Cambridge (MA), under the title *The Interrogation Machine: Laibach and NSK*.

4 A true story, which proves the power of art in the grasp of a giant structure like politics, is connected to NSK's *State Sarajevo* event in 1995. As the city was still besieged, the event of issuing the passports and consolidating the NSK state actually helped several residents to leave Sarajevo by using the artistic passports.

5 U3 is curated by international and local curators, most notorious being Peter Weibel's U3 in 1997 because of his specific views on curator's tasks.

6 The International Biennial of Graphic Arts was established in 1955.

7 "Arteast Collection 2000+" is a unique juxtaposition of key moments of art production from Eastern European countries and some conceptual art works from Western Europe, acquired by the Museum of Modern Art. The advisory board of the collection are Viktor Misiano, Piotr Piotrowski, Harald Szeemann and Igor Zabel.

8 See http://makrolab.ljudmila.org for more information concerning the project.

Neue Slowenische Kunst, *NSK Passport*, 1993

→ I have a diplomatic NSK passport. (L.B.)

Tadej Pogačar & The P.A.R.A.S.I.T.E. Museum of Contemporary Art, *Code: Red, Red Umbrella's March*, 2001 Biennale di Venezia, Venedig / Venice

→ this passport works also in much simpler encounters with the authorities – traffic police, for ~~xxxx~~ instance. I saw Roman Uranjek doing it...

I still don't have a work in it... but that's a long story...

TÜRKEI
TURKEY

NO TURKEY!
NO PLAY...

ZEITGENÖSSISCHE KUNST IN DER TÜRKEI

Im Mai 1968 kam es zu einer der wenigen Momente, in denen die türkische Geschichte mit den dramatischen Geschehnissen des Zeitgeistes in Berührung kam: politisch engagierte Studenten setzten ihre Unzufriedenheit in militante Störungsaktionen gegen das politische System um, mit dem Ziel, die durch die Verfassung von 1961 erhaltenen Rechte noch auszuweiten. Dieser Aufruhr hat die Verbindungen der Linken zum Militärapparat, dem Staat und dem Nationalismus allerdings nicht vollends zerstört. Allerdings hat eine bestimmte Fraktion dieser Generation einen anderen Weg eingeschlagen, um ihrer Radikalität Ausdruck zu verleihen: nicht durch die männlichen Fantasien vom Heldentum, nicht durch die humanistische Naivität, in Bezug auf die ungestörte Harmonie zwischen den nationalen Interessen und dem Ganzen, und auch nicht durch den messianischen Glaube an Parteirichtlinien, sondern durch ein Interesse an erkenntnistheoretischen Veränderungen auf globalem Level, an strukturalen Auffassungen und generell am Konzept der Differenz. Es stimmt, dass der romantische Glaube an den expressionistischen Individualismus und die Außenseiterposition der Boheme gegenüber der Gesellschaft die Kunst in den 70er Jahren dominiert hat, was eigentlich ein Anachronismus war.

CONTEMPORARY ART IN TURKEY

One of the few occasions on which the Zeitgeist dramatically erupted in the Turkish Republic, was in May 1968, when the politically involved university students translated their dissent into militant interruptions of the political system, demanding the extension of the liberties gained through the constitution law of 1961. This upheaval didn't totally disrupt the bonds between the Left and the military apparatus, the state and nationalism; yet, a certain strand of that generation began to pursue a different path in formulating radicalism: not the male fantasies of heroism, not the humanist naiveté about the undisturbed harmony between the national and the universal; not the messianic belief in a party-line, but an interest in the epistemological changes on a global scale, structural readings and the concept of difference in general. While it is true that the romanticist belief in expressionist individualism and bohemian exteriority from society anachronistically dominated the arts in the seventies, certain isolated efforts allowed the first glimpses on a shift towards conceptualisation, sober individuation, disidentification from the state, and a new sort of radicalism – both, in artistic and in political terms. Altan Gürman's teachings in the Fine Art Academy, Füsun Onur's self-initiated exhibitions and Sarkis as a spiritual model operating in Paris encouraged a new generation of artists to redefine the artistic conventions in Turkey.

After a period of paralysis following the brutal coup d'état of 1980 and the monetarist policies implemented in the same year (another convergence of Turkish history with the global changes), two series of artist-initiated exhibitions ("A Glimpse from the Avant-garde Turkish Art" and "Ten Artists Ten Works") fused to generate a collective voice against the conservatism of academia. Within the framework of these autonomous events, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz and Yusuf Taktak extended the limits of the artistic disciplines of their formation, mostly through formalist analyses; Canan Beykal combined these conceptualist studies with a political agenda; and Gülsün Karamustafa and Cengiz Çekil employed the iconography and the everyday objects of the exploding suburbia.

The first years of the nineties were marked by a disillusioned reconsideration of the previous decade, and bitter comments on the nightmarish state of the country, held in the twin grips of state suppression and the cultural erosion of neoliberalism. This critical stance was expressed in a formal language expanding the experimental attitude of the eighties – first in the installations of Hale Tenger and Selim Birsel and later in the photographs of Aydan Murtezaoğlu and Bülent Şangar. Issues such as asymmetries in gender relations, militarism and violence in the public and private spaces were more confidently addressed by these artists.

One advantage of the neo-liberal economics was the increased ease of artists' access to other geographies and art publications. As a parallel development, the Istanbul Biennial matured in the nineties, and began to take on the role the artist-initiated exhibitions had held during the previous decade: of exhibiting contemporary tendencies in visual culture, thereby successfully connecting the local scene with international art circuits.

In the mid-nineties the political climate deteriorated further: the climax of the war between the Turkish army and the Kurdish separatist movement; the explosion of nationalism, private broadcast channels and Turkish Pop; the spreading of terrorism to the big cities; the reckless operations of anti-terror squads; unaccounted murders; the tension between the army and the Islamist movement; the massacre of Sivas, in which 37 intellectuals were burned to death, and related assassinations among the leftist intelligentsia by fundamentalist, CIA-supported terrorists.

We have been so pre-occupied with ourselves and/or the wars in Ex-YU that very little of this was known to BC.

In this stifling atmosphere, a new generation of artists succeeded in strongly responding to these developments, encouraged by the experiences made by their predecessors and by their contacts with international artists. The aggressive and provocative tone of their artist productions, displayed in the self-initiated exhibition series of "Youth Action" and "Performance Days", slowly shifted towards other forms of transgression, such as self-eroticization, use of subcultural parodies/ridiculing national(ist) icons, reflections on their own statuses as artists. Benefiting from the scholarship and residence programmes initiated by the multi-culturalist politics of the European social democracies that came into power in many countries in those years, some representatives of that generation such as Esra Ersen, Serkan Özkaya, Vahit Tuna and Halil Altindere referred to the love and hate relationship between Turkey and the EU, or more generally,

Occassionally the nostalgia for the Ottoman Empire steps in. This is especially strong at the time of each Istanbul Biennial. But Ottoman Empire is not Turkey... Nor is Istanbul Turkey...
≠

Nachdem sie durch die politische Haltung ihrer Vorgänger und durch Kontakte zu internationalen Künstlern ermöglicht worden waren, konnte eine neue Künstlergeneration mit Erfolg eine überzeugende Antwort auf diese lähmende Atmosphäre geben. Der aggressive und provokative Ubertion jener anfänglichen Werke – z. B. bei der Selbst-initiierten Ausstellungen „Youth Action" und „Performance Days" – wich nach und nach anderen Formen der Grenzüberschreitung, wie z. B. der Selbst-Entsexierung, der Verwendung von Fahnen aus der Subkultur, der Verspottung nationalistischer Symbole und des Sinnierens über ihren eigenen Status als Künstler. Als sie von den Stipendien und Förderprogrammen, die dank einer multikulturelle Projekte fördernden Politik europäische Sozialdemokratien (die zu der Zeit in vielen Ländern an die Macht gekommen waren) ins Leben gerufen wurden waren, profitierten, nahmen viele Vertreter dieser Generation wie z. B. Esra Ersen, Serkan Ozkaya, Vahit Tuna und Halil Altindere Bezug auf die Hasslebe zwischen der Türkei und der EU bzw. ganz allgemein auf die Problematik des Verhältnisses zwischen Zentrum und Peripherie.

Der ökonomische Aufschwung in den Jahren 1994-1997 hatte verspätete Auswirkungen auf die Kulturszene. Trotz der seitdem anhaltenden wirtschaftlichen Krise haben einige große Unternehmen und Banken-häuser in letzter Zeit in die Kunstszene Istanbuls investiert. Neue Ausstellungsräume von Borusan, Platform und Projeal, haben es sich zum Ziel gesetzt, die Möglichkeiten für Künstler mit experimentellen und radikalen Ansätzen zu erweitern. Ihre Werke waren in Europa und bei den internationalen Biennalen zu sehen, fanden aber in ihrem Heimatland keinen Ausstellungsraum. Die geringe Unterstützung kommerzieller Galerien scheint sich in letzter Zeit etwas gebessert zu haben, wo hingegen der Staat auch weiterhin fast vollzier Abwesenheit glänzt. Trotz der dramatischen Veränderung der Umstände in den letzten Jahren sind die Tore der Akademien für Bildende Kunst nach wie vor für jegliche Art von Reform und für das Verständnis für das, was sich im aktuellen Kunstgeschehen abspielt verschlossen. Allerdings inspirieren Anstöße aus anderen Disziplinen auch weiterhin die Kunstproduktion, und Istanbul bezieht seine Energie mehr und mehr auch aus seiner Umgegend. Gerade jetzt, da die Herkunft aus einer bestimmten Familie und die Klassenzugehörigkeit keine große Rolle mehr spielen (zuvor war es die Domäne der 'Maschinerie der guten Familien', wie Vasif Kortun sie bezeichnet hat), scheint die von Istanbul ausgehende Anziehungskraft einen stimulierenden Effekt auf unterschiedliche Knotenpunkte auszuüben: Zum einen verleiht sie den benachbarten früheren sozialistischen Ländern mehr Macht, zum Beispiel durch die 3. Istanbul Biennale. Zum anderen macht sie einen erfahrenen Regisseur wie Kutluğ Ataman zu einem herausragenden Vertreter der modernen Kunst, und letztlich verändert sie die jungen Künstler aus Diyarbakir wegen Istanbuls Position als neo-imperialistischem Zentrum. Da könnte noch einiges auf uns zukommen.

Deutsch: Ulli Nickel

the problematic relationship between the centre and the periphery.

The economic expansion between the years 1994-97 had a belated effect on the cultural scene, and despite the persistent economic crises since then, the art scene in Istanbul has recently attracted investments from some big companies and financial institutions. New sites such as Borusan, Platform and Projeal, set out to expand the field allotted to artists with experimental and radical approaches, whose works circulate intensively all over Europe and global locations but cannot find an exhibition space at home. This situation support by commercial galleries seems to have picked up slightly recently, whereas the total absence of the state remains unchanged. In spite of the dramatic changes in the dimensions within the last couple of years, the gates of the fine art academies are still closed to any sense of reform and recognition of what is going on in the contemporary field. Yet, the energies derived from other disciplines still feed the art production, and Istanbul attracts more and more energies from its surrounding areas. Just as the family and class formations of the artists have recently expanded to a considerably wider range (as Vasif Kortun has it, it was before a domain of 'good family machine'), the force of Istanbul seems to exert a stimulating effect on various nodes: on the one hand it empowers the neighbouring ex-socialist terrain, as exemplified at the 3rd Istanbul Biennial. On the other hand, it confronts an experienced film director as Kutluğ Ataman into an outstanding representative of contemporary art; and lastly, it angers the young artists from Diyarbakir by its position as a neo-imperial centre. There might be more to see.

Erden Kosova

I met him in 2000, March, while I was giving a lecture at Goldsmith's College in London. For a long time I did not connect Kosova to the person (Sorry, Erdem!) ... Or, I had forgotten... Then I was impressed by the writtings of E. Kosova. So much so that I thought this must be Prof. Kosova...

BALKAN, THE

at last ....

And above all else ...,
although 'indigenous' ..., but still
Artists ... →

Balkan Baroque, 1997 (Still)

MARINA ABRAMOVIĆ

Ich möchte Ihnen erzählen, wie man auf dem Balkan Ratten tötet.

Bei uns gibt es eine Methode, die Ratte in einen Wolf zu verwandeln; wir machen aus ihr eine Wolfs-Ratte.

Aber bevor ich Ihnen diese Methode erkläre, möchte ich Ihnen etwas über Ratten erzählen.

Vor allem verzehren Ratten große Mengen an Nahrung, manchmal doppelt so viel wie ihr eigenes Körpergewicht.
Ihre Vorderzähne hören niemals auf zu wachsen, und sie müssen sie immer abschleifen, sonst riskieren sie es zu ersticken.

Ratten kümmern sich sehr um ihre Familien.
Sie würden niemals ein Mitglied ihrer eigenen Familie töten oder fressen.
Sie sind außerordentlich intelligent.

Einstein sagte einmal: „Wenn Ratten 20 Kilo schwerer wären, würden sie mit Sicherheit die Welt beherrschen".

Wenn man einen Teller mit Essen und Gift vor das Loch stellen würde, würde die Ratte es merken und nichts davon essen.

Die Methode

Um die Ratten zu fangen, muss man alle Löcher mit Wasser füllen und nur eins offen lassen. So kann man 35 bis 45 Ratten fangen.

Man muss dafür sorgen, dass man nur die männlichen Ratten auswählt.
Man steckt sie in einen Käfig und gibt ihnen nur Wasser zu trinken.

Nach einer Weile werden sie hungrig, ihre Vorderzähne beginnen zu wachsen, und obwohl sie normalerweise keine Mitglieder ihrer eigenen Familie töten würden, sind sie gezwungen, die schwächste Ratte im Käfig zu töten, da sie sonst den Tod durch Ersticken riskieren würden.
Und dann töten sie die nächste schwache Ratte, und die nächste und die nächste.

Sie machen so weiter, bis die stärkste und allen anderen überlegene Ratte allein im Käfig zurück bleibt.

Nun fährt der Rattenfänger fort, der Ratte Wasser zu geben.

Zu diesem Zeitpunkt ist das Timing außerordentlich wichtig.

Die Zähne der Ratte wachsen. Wenn der Rattenfänger merkt, dass nur noch eine halbe Stunde dauern würde, bis die Ratte erstickt, öffnet er den Käfig, nimmt ein Messer, entfernt die Augen der Ratte und lässt sie frei.

Nun ist die Ratte nervös, geschockt und in Panik. Sie sieht ihrem eigenen Tod entgegen, rennt in den Rattenbau und tötet jede Ratte, die ihr in den Weg kommt. Bis sie auf eine Ratte trifft, die stärker ist als sie und die ihr überlegen ist.
Diese Ratte tötet sie.

Auf diese Art und Weise machen wir auf dem Balkan eine Wolfs-Ratte.

Deutsch: Uli Nickel

I'd like to tell you a story of how we in the Balkans kill rats.

We have a method of transforming the rat into a wolf; we make a wolf rat.

But before I explain this method I'd like to tell you something about rats themselves.

First of all, rats consume large quantities of food, sometimes double the weight of their own bodies.
Their front teeth never stop growing and they have to be ground constantly otherwise they risk suffocation.

Rats take good care of their families.
They will never kill or eat the members of their own family.
They are extremely intelligent.

Einstein once said: "If the rat were 20 kilos heavier it would definitely be the ruler of the world".

If you put a plate of food and poison in front of a hole the rat will sense it and not eat.

The Method

To catch the rats you have to fill all their holes with water, leaving only one open. In this way you can catch 35 to 45 rats.

You have to make sure that you choose only the males.
You put them in a cage and give them only water to drink.

After a while they start to get hungry; their front teeth start growing and even though, normally, they would not kill members of their own tribe, since they risk suffocation they are forced to kill the weak one in the cage.
And then another weak one, another weak one, and another weak one.

They go on until only the strongest and most superior rat of them all is left in the cage.

Now the rat catcher continues to give the rat water.

At this point timing is extremely important.

The rat's teeth are growing. When the rat catcher sees that there is only half an hour left before the rat will suffocate he opens the cage, takes a knife, removes the rat's eyes and lets it go.

Now the rat is nervous, outraged and in a panic. He faces his own death and runs into the rat hole and kills every rat that comes his way. Until he comes across the rat who is stronger and superior to him.
This rat kills him.

This is how we make the wolf rat in the Balkans.

Marina Abramović

Never heard of it! L.B.

HÜSEYIN ALPTEKIN

Small Brother, 2002, BRG Bunker Research Group

Bei den Werken von Hüseyin Alptekin dreht sich alles um Mobilität: er benutzt Materialien, die in unserem alltäglichen Leben vorkommen, wie

Ein anderes neues Projekt von Alptekin ist das letzte aus einer Reihe von Bannern, die aus einem Netz von Pailletten bestehen, einem Material mit einem changierenden Schimmer, das sowohl etwas Kitschiges als auch etwas Glamouröses hat. Auf diesem Banner ist das Wort Balkan auf einen schwarzem Hintergrund geschrieben worden. Die erste Silbe des Wortes ist gelb und die zweite rot. Der Symbolgehalt der Farben bezieht sich zum einen auf die beiden türkischen Worte Honig [bal] und Blut [kan], und zum anderen auf die Farben der deutschen Fahne. Das hier benutzte visuelle Wortspiel unterstreicht die Verbundenheit zwischen der Kultur und der Geschichte der Türken, jener der Balkanländer und Deutschlands. Zudem betont es die Schwierigkeit und Vergeblichkeit, Grenzen repräsentativer Natur zu ziehen, sowie den fiktionalen Charakter jeglicher Identität. Für jedes Banner entwickelt Alptekin Schrifttypen, die seiner Meinung nach der betreffenden Kultur entsprechen, in diesem Fall dem Balkan. Außerdem könnte es sein, dass es die Motivation der Ausstellung, für die dieses Banner entworfen wurde, kankiert.

Deutsch: Uli Nickel

also colour infold – center of this book. Exhibition p. 34–35. The Artist Sales Bill Burnard image from a group of the original Exhibition of such Bunkers in Albania?

SPITAN-A-WÓR from CULTURA TO ALBANIA – "BUNKER MEADS"

HEAVY, WASN'T IT? Why is producing A Ready-Made so much hard work?

Hüseyin Alptekin's work is all about mobility: he uses materials circulating in our daily lives, such as postcards, cigarette boxes, plastic footballs, toy trucks. He initiates the "Sea Elephant Travel Agency", he reactivates Jules Verne's novel "Kéraban-le-Têtu", in which the main protagonist travels the entire Black Sea belt in order to get to the other side of the Bosporus; he points at the ways in which the signs of low and high culture bleed into each other; he refers to the not much discussed social dynamics which he calls B-Facts (the territories around the Black, Baltic and Barents Seas, and the Balkans); he depicts the phantasmagoric flow of cities' names in other geographies; to mention just a few of his topics. One of Alptekin's recent projects is to re-appropriate a dysfunctional social object, the bunkers that were produced in numbers by the paranoid regime of Enver Hoxha in Albania against a fictional, or at least exaggerated, enemy. These massive and obsessive objects are to be transferred into other non-functional contexts, such as art institutions, and to other cultural environments unfamiliar with that type of militaristic furniture on the public field, and offer an uncanny sort of social space. Another recent project by Alptekin is the last in his series of panels made up of grids of sequins, a material with a quivering lustre, somewhere between kitsch and glamour. In this version, we see the word Balkan inscribed on a black background. The first syllable of the word is yellow, while the second is red. The symbolism in colour refers primarily to the Turkish words for honey [bal] and blood [kan], and secondly to the German tricolour flag. The visual pun employed here underlines the interconnectedness between Turkish, Balkan and German cultures and histories, the difficulty and the [illegible] of drawing borders, and the fictional c[illegible] font types imagin[illegible] the Balkans. It mig[illegible] tions behind the e[illegible]

Erden Kosova

UFO? No, Bunkers, all over Albania. Unbelievable! But, they remind me of CHRISTO's Unbelievable work in the 1991 California, USA in the Wrapping of landscape, Bill Viewing

∴ The MT INSTITUTIONS THE WORLD OVER HAVE A REASON TO THINK THIS WAS "LAWS OF SOME KIND".

see also p.45 - FIKRET ATAY

HALIL ALTINDERE

What are you looking at?, 2003 (Sells)

Halil Altindere's hulse Arbeiten zeichnen sich durch einen Widerstand gegen die Repression durch den türkischen Staatsapparat aus. Bereits nehmend auf seine eigenen Erfahrungen mit Sicherheitspersonal aus Bering mokierte sich Altindere über die üblichen symbolischen Instrumente des Staates wie Banknoten, Briefmarken und Personalausweise. Kleine Manipulationen offizieller Dokumente zeiten darauf ab, die Systeme der Repräsentation und Identifikation zu stören. Aber nach einer Weile empfand er, dass diese Gegengesten nur auf den paradigmatischen Ebenen des phischen Rahmen des ins Visier genommenen Diskurses beschränkt blieb. Da er sich mit dieser Beschränkung nicht weiß kühlte, verlagerte Altindere seinen Fokus allmählich auf die alternative Sprache der Subkulturen und die vierzigen Zwischenräume des Alltags. In **What are you looking at?** der jüngsten Arbeit, die nach einer Zeit der Beschäftigung als Curator und Herausgeber entstand, verschmelzen die vorherigen Interessen des Künstlers. Bei den ersten Präsentationen der Arbeit musste man sich den Künstler mit einem Headset ausgerüstet ansehen, welches das Gefühl, durch eine Kamera zu blicken verstärkte. Der Film besteht aus aufeinander folgenden Einstellungen, aufgenommen an zentralen und überfüllten Orten von Istanbul, sie zeigen die Heterogenität der Großstadt, etwa im Beispiel der Istiklal Avenue, dem Herzen der Kultur, Politik und Unterhaltungsindustrie der Stadt. Man sieht das Ganze von außen, nicht als Tourist, sondern als Bewohner Istanbuls, der sich über die neuen Kunsobjekte im Stadtzentrum und chen Landschaft in seiner Stadt wundert, der Blick der Kamera richtet sich auf einige vorbeigehende Menschen: Punks, Rocker, Breakdancer, Transvestiten, Afrikaner, Ladenbesitzer, Pförtner... Aber die Passanten allen Kräften als freundlich. Die Jagd der Filmstreves von zahlreichen privaten Fernsehsendern nach billigen Spektakeln, kostenlosen Informationen menschlicher Misere in den gleichen Straßen, fordert ihren Preis. Die aufgenommenen Menschen protestieren wütend gegen die Kamera, attackieren und verfluchen sie, um die Kontrolle über ihren privaten Raum zu wiedergewinnen. Der Blick, der von diesen Menschen zurückkommt, und die unzerstörte Gewalt machen den Träger der Kamera, den Künstler und den Betrachter auf die Macht aufmerksam, die sie besitzen.

Deutsch: Birgit Herbst

Resistance against the repressive nature of the Turkish state separates marked the early works by Halil Altindere. Referring to his own experiences with the bureaucratic procedures, Altindere ridiculed the everyday symbolic instruments of the state, such as banknotes, stamps, and identity cards. Small manipulations on official documents were designed to disrupt the regimes of representation and identification. Yet after a while this sort of countures seemed to be constricted to the paradigmatic and iconographic frame of the targeted discourse. Discomforted by this confinement, Altindere gradually shifted his focus onto the alternative vocabularies of subcultures and the minute interstices of everyday life. His latest piece, produced after a period of curatorial and editorial works, ***What are you looking at?***, fuses the previous interests of the artist. In the first presentations of the work, the viewer can watch the video by putting on a headset, supporting his or her identification with the camera's vision. The film is composed of successive shots taken at various central and overcrowded locations in Istanbul, displaying the metropolitan heterogeneity, such as Istiklal Avenue, the heart of the city's culture, politics and entertainment industry. The chosen perspective is an external one; no tourist, but a local resident wondering about new curiosities of humanscape in his/her own city. The camera's gaze fixes on people passing by: punkrockers, motorcyclists, breakdancers, transvestites, Africans, shopkeepers, porters... The reaction of those caught in the image is not a friendly one at all: the relentless and reckless search by camera crews working for private broadcast stations, for cheap thrills and free footage, for interviews victims and human misery in exactly the same streets, has taken its toll. Tired of the violation of their privacy, these people attack the camera, curse it or otherwise express their protest. The gaze returned, accompanied by staged violence, jolts the viewer and awakens the artist and the audience to the power they possess.

Erden Kosova

see also p.44 HALIL ALTINDERE

FIKRET ATAY

Rebels, 2003 (Sells)

Offenbar besteht die grundlegende Strategie der Videoarbeiten von Fikret Atay darin zu kodieren, wie Kommunikation, Gemeinschaft und Lesbarkeit zu bieten. Kurze Einspielungen, eingerahmt durch [illegible] zwischen Gesang und Musikinstrumenten, [illegible] Sprache und Performance und [illegible] der Erzählung. Inszenierung und Ausschnitt [illegible] Strategien angewandte Strategien [illegible] Transparenz [illegible] Handlungen, die [illegible] ohne jedoch die genaue Motivation bekannt zu kennen, [illegible] Deutung entziehen. Die [illegible] Charakter dieser Aufführungen [illegible] Tänze, sportliche Spiele, Spaziergänge, etc.) [illegible] kollektiv oder gemeinschaftlich operierende Diskursformen [illegible] dem in den Arbeiten implizierten kulturellen Wissen [illegible] Dimension. Dennoch hilft das Vermeiden jeglicher [illegible] Benennung und Benennung dieser Kollektivität Atay, alle möglichen Fallen von Essentialismus oder selbst zugewiesenen Opferrollen zu vermeiden. In Atays Videos werden die offensichtlichen Anzeichen der Not im Südosten Anatoliens (der Heimat des Künstlers) interessanterweise mit der wirtschaftlichen Ausbeutung innerhalb der Türkei und nicht mit anderen Ursachen sozialer Konflikte in Verbindung gebracht. In seiner Arbeit ***The Pumps*** sieht man einen Mann, der in eine verbotene Zone eindringt, er klettert auf eine laufende Pumpe, welche Erdöl in die industrialisierteren und weiter entwickelten Regionen des Landes transportiert, und versucht verzweifelt, deren Betrieb zu unterbrechen. ***The Rebels***, eine in Atays Arbeit von Atay, beginnt in einer geschlossenen Kabine eines Geldautomaten. Man sieht vier Kinder, die in die Kabine kriechen, von dem man nicht erwarten würde, dass er einen leichten Zugang zu einem Bankschalter bietet. Plötzlich tangen die Kinder an zu singen, aber Liedtext und Sprache sind ihrem Gesang auf unheimliche Weise genommen. Sie singen melodische Reime ohne Worte, doch die zwischen ihnen herrschende effektive Synchronisation und Polyphonie beweist, dass sie in dieser verschlüsselten Sprache perfekt miteinander kommunizieren können. Der Zuschauer ist von diesem Effekt der Bedeutungslosigkeit befremdet. Die einzigen verständlichen Worte werden am Ende auf Kurdisch gesungen: „Wer ist der Pascha? Wer ist der Bräutigam?"

Deutsch: Birgit Herbst

The basic strategy of the video works by Fikret Atay seems to be one of encoding rather than providing communicability and decipherability. Short, framed shoots feature a variety of individual or group performances, activities such as dancing, reading, singing and playing musical instruments. Yet a set of simple, estranging schemes employed in setting, staging and framing these acts transform them into plots resisting the attribution of significance, and transparency. We see acts which are somehow familiar to us but we cannot formulate the exact motivation behind them. The ritual character of these performances (folkloric dances, sport games, walks etc.) hints at a collectively or communally operating discourse, and hence attaches a political dimension to the cultural resistance implicated in the works. Yet, the lack of any titles and names serving to explain these collectively shared activities sustains Atay's escaping from potential modes of essentialism and self-victimisation. Interestingly, the most apparent manifestations of the South East Anatolian (the artist place of origin) plight to be seen in Atay's videos, relate to the internal economic exploitation within Turkey, rather than other sources of social conflict. In his work ***The Pumps*** we see a male figure transgressing into a forbidden zone, climbing onto an operating pump transporting petroleum into the more industrialized and developed regions of the country, and trying desperately to disrupt its action. Another work by Atay, ***The Rebels***, begins in an enclosed booth of a cash machine. We see two kids creep into the cabinet, from which easy access to the banking office seems highly improbable. Suddenly they begin to sing, but the lyrics and the language are uncanonly absent from their chants. They utter melodic rhymes devoid of any words, yet, the effective synchronisation and polyphony between them seems proof of their ability to communicate by means of a code. The audience is left alienated by this asignificatory effect. The only words conceded to at the end of the chant are in Kurdish: "Who is the Pasha? Who is the Groom?"

Erden Kosova

Very often we can find/define a little niche/pocket of freedom in the most heavily guarded and protected areas.

I can't wait for the time (2007 - hopefully) when Bulgaria will be a member of the EU, so that we can print our own Euro bills without being accused all the time of taking money, as they do now - they say Bulgaria is a big source of counterfeit (fake) Euro bills. After 2007 it will be OK.

MAJA BAJEVIĆ

Bude bi dobro 2003 (Stills)

phy, which to
social circums
of the previous

vić is strongly connected with her personal biogra-
extent has been determined by the political and
overning former Yugoslavia during the final decade.
In fact, this interaction between personal/private
reexamination of her own experience and identity,
positioning herself as a social being in the newly
and historical time and space – has largely deter-
rience and the directions of her artistic activities.

political maelstrom are agents, not only of the pro-
gh which the artist passes, forming a critical dis-
ntly dominant ideological, political and national
propositions, but also of the reexamination of the truths and/or delusions
she grew up with in her "former" life (before this last war in Bosnia and
Herzegovina, and former Yugoslavia). Meanwhile, in choosing to position
herself as a dissident, Bajević reveals her affinity with those politically
invisible people who do not belong or do not want to belong to any of the
prevailing collectivities, or her affiliation with the marginalized female
sex; the sensibility, discourse and outlook of which is the recognizable
starting point and constant in her work.

Dunja Blažević

Excerpt from: „Her Name is Maja Bajević", in *Maja Bajević: Women at Work*,
National Gallery of Bosnia and Herzegovina, Sarajevo, 2002

Das Werk von Maja Bajević steht in einem engen Zusammenhang mit ihrer persönlichen Biografie, die in hohem Maße von den politischen und gesellschaftlichen Umständen im früheren Jugoslawien im letzten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts bestimmt wurde. In der Tat hat diese Interaktion des Persönlichen/Privaten mit dem Sozialen/Öffentlichen – die nochmalige Überprüfung ihrer eigenen Erfahrung und ihrer Identität sowie das Lokalisieren und Positionieren ihrer eigenen Persönlichkeit als ein soziales Wesen in dem neu entstandenen sozialen Kontext und der veränderten geschichtlichen Einheit von Zeit und Raum – die Bezugspunkte und die Richtung ihrer künstlerischen Aktivitäten bestimmt.

Die politischen Wirren, die Bajević durchgemacht hat – wodurch

Prozess der Katharsis, den die Künstlerin durchgemacht hat – wodurch

Einstellungen man als Ausgangspunkt und Konstante in ihrem Werk

„Maja Bajević's Fähigkeit, mit Hilfe der Kunst die Ideologien, die politischen – die auf individuellen und kollektiven Erfahrungen ruht – den „Zeitgeist" und die gesellschaftlichen Übel (Heuchelei, politischer und religiöser Opportunismus, die Manipulation der Massen und der Hass auf alles FREMDE) zum Ausdruck zu bringen, zeigt die seltene Eigenschaft des individuellen künstlerischen Engagements, das wir unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Umständen als ein Kritik übendes und moralisches Korrektiv anerkennen und begrüßen.

Aus: „Her Name is Maja Bajević", in: *Maja Bajević: Women at Work*, Nationalgalerie Bosnien-Herzegowina (Hrsg.), Sarajewo 2002

Übersetzung: Uli Nickel

SOKOL BEQIRI

In seinen Video-Performances ***Milka, New York, New York***... hebt Beqiri ihre große Distanz ironisch hervor, die die Welt des Bösen und der Gewalt und die Welt des Luxus und des Reichtums sowohl von einander trennt als auch miteinander verbindet. Man könnte sie als entrüstete Antwort des Westens auf den so genannten „Barbarismus des Balkan" interpretieren. Allerdings deutet der Künstler an, dass der Westen genauso böse und grausam ist, nur auf eine viel geschickteren Art und Weise. Die Grundlage der Zivilisation ist die tägliche Gewaltanwendung gegen Millionen von Lebewesen sowie deren Tötung; Lebewesen, von denen wir uns ernähren, sei es dort oder hier in den „barbarischen" Ländern. Die Welt ist irgendwie vereint in Gewalt und im Bösen. „Wir sind die ehrgeizigste Seite, die Kehrseite der Medaille", das ist die Botschaft dieser von Beqiri auf die Anregung des Westens. Die Botschaft kann man allerdings auch umgekehrt deuten und auf uns Einwohner des Balkan münzen, nämlich dass der „heilige" und reiche Westen, unser hochstilisiertes Ideal aus der Werbung, nur ein extrem verschönites, idealisiertes Bild des gleichen Bösen, der gleichen Verzweiflung und der gleichen beschissenen Welt ist, in der wir alle leben.

Ein anderes Thema, mit dem Beqiri sich beschäftigt, hat mit der Beteiligung der Kunst an der Produktion von Illusionen und großen Schwindeleien zu tun. In seinem letzten Video, ***Superman*** scheint er jedoch mitfühlender gewordener zu sein. Indem er Dostojewskijs Ausspruch, dass die Kunst die Gräuel, die das Leben und die Kunst produzieren, „Leuten wiedergeben kann, zitiert, erkundet er den Moment des inneren Zusammenbruchs des „Superhelden". In dem Augenblick gibt dieser ehrlich zu, dass die Motive für sein betrügerisches Spiel dem Gefühl der Angst und der Liebe zu anderen Menschen (besonders zu seinen Kindern) entstammen. Das Konzept der menschlichen Zerbrechlichkeit im Sinne von Pascal trifft auf das Mitgefühl.

Übersetzung: Uli Nickel

Superman, 2002 (Stills)

In the video performances ***Milka, New York, New York*** ..., Beqiri ironically emphasizes the profound distance simultaneously dividing and linking the world of evil and violence from and to the world of luxury and wealth. They may be interpreted as a disgusted Western reply to the so-called "Balkan Barbarianism". However, the artist suggests that the West, in a much more sophisticated way, is just as evil and sanguinary. The basis of civilization is daily violence and slaughter of millions of living creatures, with which, there and here in "barbarian" countries, we feed ourselves. The world in a way is united in violence and evil. "We are the reverse side, the other side of the medal", is the implicit message of Beqiri to the Western arrogance. But, the message may be read vice versa, towards us Balkanians, that the "saintly" and wealthy West, as our hyper-designed ideal from advertisements, is just a hyper-embellished and idealized image of the same evil, desperation and shit in which we are living.

Another idea that Beqiri is preoccupied with is related to the involvement of arts in creating illusions and big frauds. But, in his last video titled ***Superman*** it seems as if he has become more compassionate. By intimating Dostojevski's saying that art cannot realize the horrors that life and reality produce, he explores the moment of the "superhero's" inner breakdown, when he becomes honest and admits that the motive for his game of frauds originates from a feeling of fear and of love for the other, especially for his children. The Pascalian concept of human fragility meets compassion.

Shkelzen Maliqi

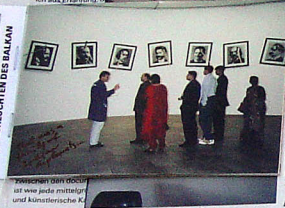
LUCHEZAR BOYADJIEV

I take pleasure in the misfortune of the other guy in the show – that's misfortune is that they will not meet the visitors, the prodigious German people, but

Ich biete an! Fragen Sie nach?
(Schadenfreude Führungen!, 2003

Projekt für: *In den Schluchten des Balkan*

Mit ... nicht ... Künstler von Dry ... ausstellungen, zuda ... ich aus Erfahrung, d ...



IN DEN SCHLUCHTEN DES BALKAN

Zwischen den docu ... ist wie jede mittelgr ... und künstlerische K ...

Nach der Ausstellung, wenn ich mir ein besseres Bild von alldem machen kann, melde ich mich mit einem kurzen Bericht wieder.

Deutsch: Sebastian Viebahn

Schadenfreude Guided Tours (1. = all + all + 1), 2003

«Supply! You Demand!»
(Schadenfreude Guided Tours), 2003

Project for: *In the Gorges of the Balkans*

I do not know whether actual visitors to an art event need to have a live artist at hand in order to ask questions about the work(s), his / hers or others' in case it's a group show. All I know is that after the opening, artists are usually no longer needed by the organizer of an art event. I have learned that the sooner I leave the "site of the crime", the better. But I have rarely been able to see who the hell is actually going to the shows I am participating in.

So far, I have yet no idea if what I am about to supply, guided tours of a show of contemporary art, will meet the demand of the audience. I am simply a provider of a service, which possibly no one will need. I am making myself available to guide visitors of the show but I have never been able to figure out the dialectics of supply and demand. Hopefully, if something is supplied the demand will soon follow. At least I plan to supply more than just artsy explanations... For instance, my poor fellow artists who will not be around when I will be giving the tours will have no control over what I will say to the audience about their works... Schadenfreude or as we English speaking artists say, "Sorry, boys and girls!" On the other hand, the "universal" art world wisdom says that Kassel in-between documenta exhibitions is as loose and "fragile" in terms of audience, events and artistic career opportunities as any medium sized Balkan city.

I will get back to you with a short report after the event when I will have a better idea about all of that.

Luchezar Boyadjiev
Sofia, July 8, 2003

ANDRÉ CADERE

Barre de bois ronde, um 1974, Courtesy Jan Wagner, Berlin

Once more on the relation between visual work and writing. I want to insist on the fact that a bar of round wood contains within its structure all its own coordinates. In this sense, I am not a teacher and there is nothing to discuss, nor to write. It is to be shown. I circulate everywhere with my work. If I felt I should offer no answers, mine would be a very old and traditional artistic attitude. What I do is really extremely simple, and I want to keep it that way; because of that, I have to speak, when the situation allows me to. In this sense, speaking for my activity becomes extremely important.
May 22, 1978

1) It is obvious that a round bar of wood can be exhibited anywhere, without patron or client, a special location, or an express authorization. At the same time, such a place does not depend on any private or public wall; it requires no nails, no glue, color matching or any other system of installation.
2) However, the very same work can be hung on a wall – including a gallery wall – and fixed or set up in any number of ways in the place traditionally assigned to "classical" works. For it is important that this "classical" power should not marginalize my pieces, isolating them in something like an "avant-garde" zone.
3) Since one can present them in a classical fashion, one should also be able to show them in this way, according to their own possibilities and precisely to slough off any "revolutionary idealism". We shouldn't assume that they are outside of the galleries or against someone or others... I show my pieces towards and against everyone and everything, my sole aim being the pieces themselves.
June 5, 1978

My work does not show permutations, it shows relationships: between order and error...
An error can exist only in relationship to an order, just as an order, if it is perfect, can be seen only as a pure abstraction. It is only through error, the abrupt contact with reality that we perceive it.
June 15, 1978

André Cadere

Excerpts from unpublished letters by André Cadere to his gallery dealer Yvon Lambert.
In: *André Cadere. All Walks of Life*, The Institute for Contemporary Art, PS1, New York; Musée de la Ville de Paris; La Chambre Gent, 1992

Schadenfreude - to take pleasure in the misfortune of some friend or neighbor. An idiomatic phrase that Germans would/which is a good way to refer to all the clichés about the Balkans, for instance, the idea: Do the Balkans if is not important that you can deal well. The important thing is that my neighbor is not doing well. Hence, you have to put down your neighbor, make fun of him, make him look ridiculous, make him look like an idiot, make him look like a fool, make him look like a fool, make him look like a fool.

LUCHEZAR BOYADJIEV

I take pleasure in the misfortune of the other participants in the show - their misfortune is that they will not meet the visitors, the prodigious foreign people, but well.

Ich biete an! Fragen Sie nach!
(Schadenfreude Führungen), 2003

Projekt für: *In den Schluchten des Balkan*

Mir ist war nicht bekannt, dass die Künstler vor Ort bra[illegible] ausstellungen, zu[illegible] ich aus Erfahrung, d[illegible]

Zwischen den Occupy [illegible] ist wie jede mittelgr[illegible] und künstlerische K[illegible]

Nach der Ausstellung, wenn ich mir ein besseres Bild von alldem machen kann, melde ich mich mit einem kurzen Bericht wieder.

Deutsch: Sebastian Viebahn

I do not know whether actual visitors to an art event need to have a live artist at hand in order to ask questions about the work(s), his / her's or others' in case it's a group show. All I know is that after the opening, artists are usually no longer needed by the organizer of an art event. I have learned that the sooner I leave the "site of the crime", the better. But I have rarely been able to see who the hell is actually going to the shows I am participating in.

So far, I have yet no idea if what I am about to supply, guided tours of a show of contemporary art, will meet the demand of the audience. I am simply a provider of a service, which possibly no one will need. I am making myself available to guide visitors of the show but I have never been able to figure out the dialectics of supply and demand. Hopefully, if something is supplied the demand will soon follow. At least I plan to supply more then just artsy explanations... For instance, my poor fellow artists who will not be around when I will be giving the tours will have no control over what I will say to the audience about their works... Schadenfreude, or as we English speaking artists say, "Sorry, boys and girls!" On the other hand, the "universal" art world wisdom says that Kassel in-between documenta exhibitions is as loose and "fragile" in terms of audience, events and artistic career opportunities as any medium sized Balkan city.

I will get back to you with a short report after the event when I will have a better idea about all of that.

Luchezar Boyadjiev
Sofia, July 8, 2003

p.82 - Mihael Milunović
p.65 - Cosmin Gradinaru

book

Schadenfreude Guided Tours (1 + all + 1), 2003

- still working Sept. 9, 2013
read the teaching book! (MANUAL...)
+ still working Oct. 4, 2013

ANDRÉ CADERE

Once more on the relation between visual work and writing. I want to insist on the fact that a bar of round wood contains within its structure all its own coordinates. In this sense, I am not a teacher and there is nothing to discuss, nor to write. It is to be shown. I circulate everywhere with my work. If I felt I should offer no answers, mine would be a very old and traditional artistic attitude. What I do is really extremely simple, and I want to keep it that way, because of that, I have to speak, when the situation allows me to. In this sense, speaking for my activity becomes extremely important.
May 22, 1978

1) It is obvious that a round bar of wood can be exhibited anywhere, without patron or client, a special location, or an express authorization. At the same time, such a place does not depend on any private or public wall; it requires no nails, no glue, color matching or any other system of installation.
2) However, the very same work can be hung on a wall – including a gallery wall – and fixed or set up in any number of ways in the place traditionally assigned to "classical" works. For it is important that this "classical" power should not marginalize my pieces, isolating them in something like an "avant-garde" zone.
3) Since one can present them in a classical fashion, one should also be able to show them in this way, according to their own possibilities and precisely to slough off any "revolutionary idealism". We shouldn't assume that they are outside of the galleries or against someone or other... I show my pieces towards and against everyone and everything, my sole aim being the pieces themselves.
June 5, 1978

My work does not show permutations, it shows relationships: between order and error...
An error can exist only in relationship to an order, just as an order, if it is perfect, can be seen only as a pure abstraction. It is only through error, the abrupt contact with reality that we perceive it.
June 15, 1978

André Cadere

Excerpts from unpublished letters by André Cadere to his gallery dealer Yvon Lambert.
In: *André Cadere. All Walks of Life*. The Institute for Contemporary Art, P.S.1, New York; Musée de la Ville de Paris; La Chambre Gent, 1992

Barre de bois ronde, um 1974, Courtesy Jan Wagner, Berlin

EXTENDING ARTISTIC FREEDOM OUTSIDE OF INSTITUTIONAL APPROVAL AND FRAMEWORK. SELF-SUFFICIENCY OF WORK/PIECE/ AND METHOD. WALK IN, A SHOW OF YOUR CHOICE(!), LEAVE IT THERE TO PARTICIPATE AND BE SEEN - AS A PIECE IN/OF ITSELF. WALK OUT.
(GO BACK TO COLLECT ?)
DID EVER ANY GUARD SEE IT AS A THREAT???

PERSONAL ANARCHISTIC STRATEGY THAT BECOMES A CONSTRUCTIVE CRITICAL STATEMENT. AND ALL BECAUSE OF A STICK...

Schadenfreude – to take pleasure in the misfortune of your friend or neighbor. An idiomatic, untranslatable German word, which is a good way to refer to all the clichés about the Balkans. For instance, the war. Or the Balkans if it is not important that you know well. The important thing is that my people, who is not doing well. The Turkish "Bakan to be Easy" or a Cooser, people, etc. What I do. Hence, you tease my neighbor, you come up... ... and further... ... you come up...

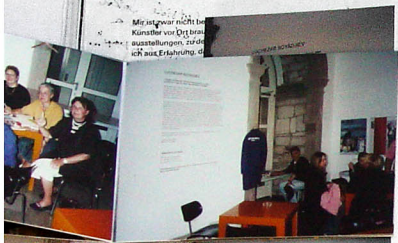
LUCHEZAR BOYADJIEV

I take pleasure in the misfortune of the other nation in the show – their misfortune is that they will not meet the visitors, the prodigious generous people, but well.

Ich biete an! Fragen Sie nach!
(Schadenfreude Führungen), 2003

Projekt für: *In den Schluchten des Balkan*

Mir ist war nicht bei
Künstler vor Ort brau
ausstellungen, zu de
ich aus Erfahrung d



Zwischen den docu
ist wie jede mittelgr
und künstlerische K

Nach der Ausstellung, wenn ich mir ein besseres Bild von alldem machen kann, melde ich mich mit einem kurzen Bericht wieder.

Deutsch: Sebastian Viebahn

I do not know whether actual visitors to an art event need to have a tion artist at hand in order to ask questions about the work(s), his / her's or others' in case it's a group show. All I know is that after the opening, ar tists are usually no longer needed by the organizer of an art event. I have learned that the sooner I leave the "site of the crime", the better. But I have rarely been able to see who the hell is actually going to the shows I am participating in.

So far, I have yet no idea if what I am about to supply, guided tours of a show of contemporary art, will meet the demand of the audience. I am simply a provider of a service, which possibly no one will need. I am making myself available to guide visitors of the show but I have never been able to figure out the dialectics of supply and demand. Hopefully, if something is supplied the demand will soon follow. At least I plan to supply more then just artsy explanations... For instance, my poor fellow artists who will not be around when I will be giving the tours will have no control over what I will say to the audience about their works... Schadenfreude, or as we English speaking artists say, "Sorry, boys and girls!" On the other hand, the "universal" art world wisdom says that Kassel-in-between documenta exhibitions is as loose and "fragile" in terms of audience, events and artistic career opportunities as any medium sized Balkan city.

I will get back to you with a short report after the event when I will have a better idea about all of that.

Luchezar Boyadjiev
Sofia, July 8, 2003

Project for: *In the Gorges of the Balkans*

Schadenfreude Guided Tours (1 + all + all + 1), 2003

ANDRÉ CADERE

Barre de bois ronde, um 1974, Courtesy Jan Wagner, Berlin

Arbeiten und dem
he bestehen, dass
ll seine eigenen
und es gibt nichts,
ss gezeigt werden.
Wenn ich meinen
ch eine sehr alte
es was ich tue, ist
erwogen muss
m Sinne wird es

stellt werden
deren Ort, ohne
cher Ort nicht von
ab. Man braucht
estimmten Farben

nd – u. a. auch an
stellt werden, und
Ort, an dem nor-
nämlich wichtig.
arginalisieren und

präsentieren kann
sollte man in der Lage sein, es sam zeigen, ihren eigenen Möglichkeiten
entsprechend, und
Wir sollten
Wunsch
Wünsch für und
selbst
5. Juni 1978

Meine Arbeit zeigt
Eindruck
wissen
sie
15. Juni 1978

Auszüge aus unveröffentlichten, bis jetzt unbekannten Briefen des Künstlers André Cadere an seinen Galeristen Yvon Lambert. In: *André Cadere. All Walks of Life*. The Institute for Contemporary Art, P.S.1, New York; Musée de la Ville de Paris; La Chaumière Gent, 1992

Deutsch: Sebastian Viebahn

Once more on the relation between visual work and writing: I want to insist on the fact that a bar of round wood contains within its structure all its own coordinates. In this sense, I am not a teacher and there is nothing to discuss, nor to write. It is to be shown. I circulate everywhere with my work. If I felt I should offer no answers, mine would be a very old and traditional artistic attitude. What I do is really extremely simple, and I want to keep it that way; because of that, I have to speak, when the situation allows me to. In this sense, speaking for my activity becomes extremely important.
May 22, 1978

1) It is obvious that a round bar of wood can be exhibited anywhere, without patron or client, a special location, or an express authorization. At the same time, such a place does not depend on any private or public wall; it requires no nails, no glue, color matching or any other system of installation.
2) However, the very same work can be hung on a wall – including a gallery wall – and fixed or set up in any number of ways in the place traditionally assigned to "classical" works. For it is important that this "classical" power should not marginalize my pieces, isolating them in something like an "avant-garde" zone.
3) Since one can present them in a classical fashion, one should also be able to show them in this way, according to their own possibilities and precisely to slough off any "revolutionary idealism". We shouldn't assume that they are outside of the galleries or against someone or other... I show my pieces towards and against everyone and everything, my sole aim being the pieces themselves.
June 5, 1978

My work does not show permutations, it shows relationships: between order and error...
An error can exist only in relationship to an order, just as an order, if it is perfect, can be seen only as a pure abstraction. It is only through error, the abrupt contact with reality that we perceive it.
June 15, 1978

André Cadere

Excerpts from unpublished letters by André Cadere to his gallery dealer Yvon Lambert. In: *André Cadere. All Walks of Life*. The Institute for Contemporary Art, P.S.1, New York; Musée de la Ville de Paris; La Chaumière Gent, 1992

Schadenfreude – to take pleasure in the misfortune of your friend or neighbor.

LUCHEZAR BOYADJIEV

I take pleasure in the misfortune of the other artists in the show – their misfortune is that they will not meet the visitors, the prodigious famous people, but I will.

Ich biete an! Fragen Sie nach?
***(Schadenfreude Führungen)*, 2003**

Projekt für: *In den Schluchten des Balkan*

Mir ist war nicht bei
Künstler vor Ort bei
ausstellungen, zu de
ich aus Erfahrung, d

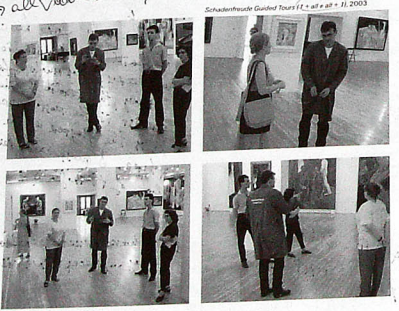
Zwischen den Docu
ist wie jede mittelgr
und künstlerische K

Nach der Ausstellung, wenn ich mir ein besseres Bild von alldem machen kann, melde ich mich mit einem kurzen Bericht wieder.

Deutsch: Sebastian Viebahn

See also p. 12 - Marina Abramović
p. 81 - Jannis Kouvellis
p. 54 - Tanja Dabo
all the book - - ->

Schadenfreude Guided Tours (1 + all + all + 1), 2003



- still working Sept. 9, 2003
read the guestbook! (MANUAL...)
+ still working Oct. 4, 2003

ANDRÉ CADERE

Barre de bois ronde, um 1974, Courtesy Jan Wagner, Berlin

Once more on the relation between visual work and writing: I want to insist on the fact that a bar of round wood contains within its structure all its own coordinates. In this sense, I am not a teacher and there is nothing to discuss, nor to write. It is to be shown. I circulate everywhere with my work. If I felt I should offer no answers, mine would be a very old and traditional artistic attitude. What I do is really extremely simple, and I want to keep it that way; because of that, I have to speak, when the situation allows me to. In this sense, speaking for my activity becomes extremely important.
May 22, 1978

1) It is obvious that a round bar of wood can be exhibited anywhere, without patron or client, a special location, or an express authorization. At the same time, such a place does not depend on any private or public wall; it requires no nails, no glue, color matching or any other system of installation.
2) However, the very same work can be hung on a wall – including a gallery wall – and fixed or set up in any number of ways in the place traditionally assigned to "classical" works. For it is important that this "classical" power should not marginalize my pieces, isolating them in something like an "avant-garde" zone.
3) Since one can present them in a classical fashion, one should also be able to show them in this way, according to their own possibilities and precisely to slough off any "revolutionary idealism". We shouldn't assume that they are outside of the galleries or against someone or other... I show my pieces towards and against everyone and everything, my sole aim being the pieces themselves.
June 5, 1978

My work does not show permutations, it shows relationships; between order and error...
An error can exist only in relationship to an order, just as an order, if it is perfect, can be seen only as a pure abstraction. It is only through error, the abrupt contact with reality that we perceive it.
June 15, 1978

André Cadere

Excerpts from unpublished letters by André Cadere to his gallery dealer Yvon Lambert. In: *André Cadere. All Walks of Life*, The Institute for Contemporary Art, PS1, New York; Musée de la Ville de Paris; La Chambre Gerst, 1992

See also: p. 56 - Branko Dimitrijević
p. 48 - [illegible]
See also - color pages !!! ->
p. 111 - [illegible]
p. 93 - [illegible]

EXTENDING ARTISTIC FREEDOM OUTSIDE OF INSTITUTIONAL APPROVAL AND FRAMEWORK. SELF-SUFFICIENCY OF WORK/PIECE/ AND METHOD. WALK IN, A SHOW OF YOUR CHOICE(!!), LEAVE IT THERE TO PARTICIPATE AND BE SEEN - AS A PIECE IN/OF ITSELF. WALK OUT.
(GO BACK TO COLLECT ?)
DID EVER ANY GUARD SEE IT AS A THREAT???

PERSONAL ANARCHISTIC STRATEGY THAT BECOMES A CONSTRUCTIVE CRITICAL STATEMENT. AND ALL BECAUSE OF A STICK---

Schadenfreude – to take pleasure in the misfortune of your friend or neighbour. An idiosyncratic, post-austere German word, which is a good way to refer to all the clichés about the Balkans. For instance, the force. Or the idea that the Balkans is not important that is not doing well. The important thing is that my neighbour is not doing well. Then Jugoslavia appears to be lazy, or a Cossack, degenerate, or Wild. Hence, you have to not care if your neighbour is in trouble. Schadenfreude is misfortune and fortunes.

LUCHEZAR BOYADJIEV

I take pleasure in the misfortune of the other artists in the show – their misfortune is that they will not meet the visitors, the prodigious famous people, but I will.

Ich biete an! Fragen Sie nach?
(Schadenfreude Führungen), 2003

Projekt für: *In den Schluchten des Balkan*

Mir ist zwar nicht be
Künstler von Ort bra
ausstellungen, zrde
ich aus Erfahrung, d

Zwischen den docu
ist wie jede mittelgr
und künstlerische K

Nach der Ausstellung, wenn ich mir ein besseres Bild von alldem machen kann, melde ich mich mit einem kurzen Bericht wieder.

Deutsch: Sebastian Viebahn

p.82 - Marina Abramović
p.81 - Jannis Kounellis
p.54 - Tanja Dabo
See also
all the book - - >

Supply! You Demand?
(Schadenfreude Guided Tours), 2003

Project for: *In the Gorges of the Balkans*

I do not know whether actual visitors to an art event need to have a live artist at hand in order to ask questions about the work(s), his / hers or others' in case it's a group show. All I know is that after the opening, artists are usually no longer needed by the organizer of an art event. I have learned that the sooner I leave the "site of the crime", the better. But I have rarely been able to see who the hell is actually going to the shows I am participating in.

So far, I have yet no idea if what I am about to supply, guided tours of a show of contemporary art, will meet the demand of the audience. I am simply a provider of a service, which possibly no one will need. I am making myself available to guide visitors of the show but I have never been able to figure out the dialectics of supply and demand. Hopefully, if something is supplied the demand will soon follow. At least I plan to supply more then just artsy explanations... For instance, my poor fellow artists who will not be around when I will be giving the tours will have no control over what I will say to the audience about their works... Schadenfreude, or as we English speaking artists say, "Sorry, boys and girls!" On the other hand, the "universal" art world wisdom says that Kassel in-between documenta exhibitions is as loose and "fragile" in terms of audience, events and artistic career opportunities as any medium sized Balkan city.

I will get back to you with a short report after the event when I will have a better idea about all of that.

Luchezar Boyadjiev
Sofia, July 8, 2003

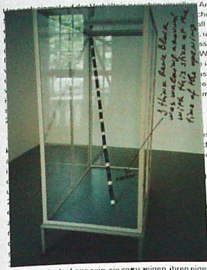
p.82 - Mihael Milunović
p.65 - Cosmin Gadinaru
TOUR

Schadenfreude Guided Tours (1 + all + all + 1), 2003

- still working Sept. 9, 2003
read the theory book! (MANUAL...)
- still working Oct. 4, 2003

ANDRÉ CADERE

See also: p.56 - Branko Dimitrijević
p.48 - Dragan Bogdanović
See also - color pages !!! >>
p.111 - Petko Dimitrov
p.93 - Ivan Radjenović



Once more on the relation between visual work and writing: I want to insist on the fact that a bar of round wood contains within its structure all its own coordinates. In this sense, I am not a teacher and there is nothing to discuss, nor to write. It is to be shown. I circulate everywhere with my work. If I felt I should offer no answers, there would be a very old and traditional artistic attitude. What I do is really extremely simple, and I want to keep it that way; because of that, I have to speak, when the situation allows me to. In this sense, speaking for my activity becomes extremely important.
May 22, 1978

1) It is obvious that a round bar of wood can be exhibited anywhere, without patron or client, a special location, or an express authorization. At the same time, such a place does not depend on any private or public wall; it requires no nails, no glue, color matching or any other system of installation.
2) However, this very same work can be hung on a wall – including a gallery wall – and fixed or set up in any number of ways in the place traditionally assigned to "classical" works. For it is important that this "classical" power should not marginalize my pieces, isolating them in something like an "avant-garde" zone.
3) Since one can present them in a classical fashion, one should also be able to show them in this way, according to their own possibilities and precisely to slough off any "revolutionary idealism". We shouldn't assume that they are outside of the galleries or against someone or other... I show my pieces towards and against everyone and everything, my sole aim being the pieces themselves.
June 5, 1978

My work does not show permutations, it shows relationships: between order and error...
An error can exist only in relationship to an order, just as an order, if it is perfect, can be seen only as a pure abstraction. It is only through error, the abrupt contact with reality that we perceive it.
June 15, 1978

André Cadere

Excerpts from unpublished letters by André Cadere to his gallery dealer Yvon Lambert.
In: *André Cadere. All Walks of Life*, The Institute for Contemporary Art, P.S.1, New York; Musée de la Ville de Paris; La Chambre Gent, 1992

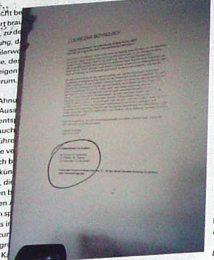
Barre de bois ronde, um 1974, Courtesy Jan Wagner, Berlin

EXTENDING ARTISTIC FREEDOM OUTSIDE OF INSTITUTIONAL APPROVAL AND FRAMEWORK. SELF-SUFFICIENCY OF WORK/PIECE/ AND METHOD. WALK IN, A SHOW OF YOUR CHOICE(!!), LEAVE IT THERE TO PARTICIPATE AND BE SEEN - AS A PIECE IN/OF ITSELF. WALK OUT.
(GO BACK TO COLLECT ?)
DID EVER ANY GUARD SEE IT AS A THREAT???
PERSONAL ANARCHISTIC STRATEGY THAT BECOMES A CONSTRUCTIVE CRITICAL STATEMENT. AND ALL BECAUSE OF A STICK...

LUCHEZAR BOYADJIEV

Ich biete an/ Fragen Sie nach?
(Schadenfreude Führungen), 2003

Projekt für: *In den Schluchten des Balkan*



Mir ist war nicht be
Künstler vor Ort bei
ausstellungen, zurde
ich aus Erfahrung, d
öffnung normalerwe
„Tator" verlasse, de
vor dem mir eigen
nehme, und warum.

Ich habe keine Ahnu
gen durch eine Aussa
beim Publikum enta
Ich niemand brauch
Ausstellung zu führe
habe ich noch nie v
geboten wird, sich b
als nette pseudokun
Künstlerkollegen, di
gen machte, haben b
Besuchern zu ihren
unter uns englisch s
Andererseits ist es i
zwischen den docu
ist wie jede mittelgr
und künstlerische K

Nach der Ausstellung, wenn ich mir ein besseres Bild von allem machen kann, melde ich mich mit einem kurzen Bericht wieder.

Deutsch: Sebastian Viebahn

Schadenfreude Guided Tours (1 + all + all + 1), 2003

«Supply! You Demand?»
(Schadenfreude Guided Tours), 2003

Project for: *In the Gorges of the Balkans*

I do not know whether actual visitors to an art event need to have a live artist at hand in order to ask questions about the work(s), his / hers or others' in case it is a group show. All I know is that after the opening, artists are usually no longer needed by the organizer of an art event. I have learned that the sooner I leave the "site of the crime", the better. But I have rarely been able to see who the hell is actually going to the shows I am participating in.

So far, I have yet no idea if what I am about to supply, guided tours of a show of contemporary art, will meet the demand of the audience. I am simply a provider of a service, which possibly no one will need. I am making myself available to guide visitors of the show but I have never been able to figure out the dialectics of supply and demand. Hopefully, if something is supplied the demand will soon follow. At least I plan to supply more then just artsy explanations... For instance, my poor fellow artists who will not be around when I will be giving the tours will have no control over what I will say to the audience about their works... Schadenfreude, or as we English speaking artists say, "Sorry, boys and girls!" On the other hand, the "universal" art world wisdom says that Kassel in-between documenta exhibitions is as loose and "fragile" in terms of audience, events and artistic career opportunities as any medium sized Balkan city.

I will get back to you with a short report after the event when I will have a better idea about all of that.

Luchezar Boyadjiev
Sofia, July 8, 2003

ANDRÉ CADERE

Barre de bois ronde, um 1974, Courtesy Jan Wagner, Berlin

Arbeiten und dem
he bestehen, dass
ll seine eigenen
, und es gibt nichts
es gezeigt werden
Wenn ich meinen
s ich eine sehr alte
as was ich tue, ist
esswegen muss
m Sinne wird es

stellt werden
teren Ort, ohne
cher Ort nicht von
ab. Man braucht
estimmten Farben

nd – u. a. auch an
stellt werden, und
Ort, an dem ver-
nämlich wichtig,
arginalisieren und

präsentieren kann,
sollte man in der Lage sein, es sogar wagen, ihren eigenen Mögl
entsprechend, und
Wir sollten
Bilder
wichtig
selbst
5. Juli 1978

Meiner
Ordnung
Einrichtung
wildem
sie
Ausstellungsraum
15. Juni 1978

Ausstellung
Lambert in
Dezember
Nr. 1, Kunstverein
Kunstverein
Contemporary Art, PS1,
Dec. 1992

Once more on the relation between visual work and writing: I want to insist on the fact that a bar of round wood contains within its structure all its own coordinates. In this sense, I am not a teacher and there is nothing to discuss, nor to write. It is to be shown. I circulate everywhere with my work. If I feel I should offer no answers, mine would be a very old and traditional artistic attitude. What I do is really extremely simple, and I want to keep it that way; because of that, I have to speak, when the situation allows me to. In this sense, speaking *for* my activity becomes extremely important.
May 22, 1978

1) It is obvious that a round bar of wood can be exhibited anywhere, without patron or client, a spezial location, or an express authorization: At the same time, such a place does not depend on any private or public wall; it requires no nails, no glue, color matching or any other system of installation.
2) However, the very same work can be hung on a wall – including a gallery wall – and fixed or set up in any number of ways in the place traditionally assigned to "classical" works. For it is important that this "classical" power should not marginalize my pieces, isolating them in something like an "avant-garde" zone.
3) Since one can present them in a classical fashion, one should also be able to show them in this way, according to their own possibilities and precisely to slough off any "revolutionary idealism". We shouldn't assume that they are outside of the galleries or against someone or other,.. I show my pieces towards and against everyone and everything, my sole aim being the pieces themselves.
June 5, 1978

My work does not show permutations, it shows relationships: between order and error...
An error can exist only in relationship to an order, just as an order, if it is perfect, can be seen only as a pure abstraction. It is only through error, the abrupt contact with reality that we perceive it.
June 15, 1978

André Cadere

Excerpts from unpublished letters by André Cadere to his gallery dealer Yvon Lambert. In: *André Cadere. All Walks of Life*, The Institute for Contemporary Art, P.S.1, New York; Musée de la Ville de Paris; La Chambre Gent, 1992

MIRCEA CANTOR

Dacia 1100, August 1968
Das erste serell hergestellte rumänische Auto / The first serial car made in Romania
Courtesy APPS

Merge Ceausescu la americani si se da mare ca a trimis o misiune pe Soare. Americanii, dupa ce rad copios de el, ii spun:
– Dimmule Ceausescu, pe soare sunt mii de grade... Cum ati putut trimite o misiune acolo ?
La care Ceausescu:
– Ha, ha, ha, eu am trimis-o noaptea...

This one (similar) was also the first serial car produced in Romania – what became from RENAULT, France. It must have been 1966-67. It was called Dacia-Renault 8. There was Dacia-Renault 10 later on, but bad luck it stopped.

Several people (mm) were in jail sharing the same cell. They started asking each other what's the reason each one of them got there. One man said:
"Because I killed somebody..."
Another man said:
"Because I robbed a house..."
The third man said:
"Because I woke up too late one morning..."
Everybody went eyes this:
"?!?!?! ??!?!??! ???"
"Well, said this man, I was at this party last week and we have been telling political jokes all evening... Next morning I overslept and when I wanted to the police to report on the others it turned out I was the last one there... I couldn't say that I was only listening because all the others said it already..."

Pre-1989 Satz-camp anecdote

Aus: Lucian Boia, Romania Borderland of Europe, Reaktion Books Ltd, London

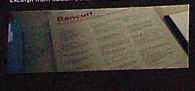
Deutsch: Birgit Herbst

Facionul unui demnitar comunist pleaca in State pentru studii. Acasa trimite o telegrama scurta:
"TRAIASCA PARTIDUL COMUNIST, RAMÂN!"

Romanian jokes during Ceausescu's regime

There was now hardly any repression because there was no longer anything to repress. The "*Securitate*" – a reality, but also an obsession, a myth – was watching. Perhaps its archives will reveal the extent to which it was really omnipresent and omniscient, and how far it simply managed to create the impression that it was. In any event people were afraid to speak. They might be heard by an informer or recorded by hidden microphones, real or imagined. In many situations, parents avoided telling children what they thought. The only manifestation of freedom consisted in an impressive collection of political jokes. They constituted a psychological valve, a sort of folklore which was ultimately tolerated. In the 1950s, a political joke could have led to years in prison; now they probably seemed to be the means of releasing tension that was least dangerous to the regime.

Excerpt from Lucian Boia, Romania Borderland of Europe, Reaktion Books Ltd, London



see also p. 76 – Gülsün Karamustafa

IMAGINE! WHAT IF WE REVERSE THESE WORKS? TO RETRIEVE/REVEAL THE WORDS IN PRINT AND TO BLOCK-OUT THE PHOTOGRAPHS... WHAT A PORE THAT WOULD BE!

CENGIZ ÇEKIL

Cengiz Çekil ist einer der wichtigsten Vertreter der modernen Kunst in

Cengiz Çekil is one of the key figures of contemporary art in Turkey, who searched for new visual and formal definitions in art which could correspond to the dramatic social transformations of the seventies and eighties. Distant to the aesthetic conventions of academic conservatism of that time, Çekil made use of cheap everyday materials, such as stationary hardware items, construction materials, throwaway objects and daily publications. From various blocks of productions, a series of works originating from 1976 has recently found critical re-acclaim.

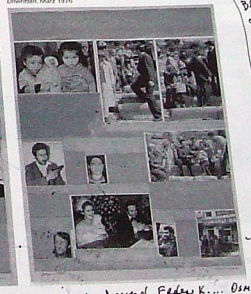
Unwritten was composed of successive front pages taken from a popular Turkish daily, with blank paper glued on them so that only the illustrations remained visible. The effect of visuality was paradoxically enforced by this act of concealment and decontextualisation. Portraits of political leaders, terrorists, pop-stars, and now unnameable people tiled into the images of rallies, trials, public speeches, crimes committed and events impossible to remember and to make sense of. Çekil's minor interventions on the newspapers exposes the nauseating social schizophrenia of a politically charged society whose sense of collectivity has been slowly written down during the last two decades. During the first half of the nineties, another sequence of works by Çekil was exhibited in group shows which strongly influenced the Turkish art scene. These sculptural installations with square, rectangular and symmetric forms were composed of piled-up construction materials, such as bricks, wooden beams, steel plates, and thick plastic sheets. These items which weren't cemented to each other, obviously referred to the growing inner migration and the ephemeral and fragile character of the new illegal slums "built overnight" in the hinterlands of big cities. There was a certain neutrality and indifference in stance emanated from these installations. Çekil opened them up to wider interpretation through references to primordial ideas, which transcended the actual reality of the social phenomena, such as the family unit, the need for shelter, the building of a temple, and the ideal forms of geometry.

Erden Kosova

Deutsch: Uli Nickel

...OR WOS IT GALATA??? (have to ask Erden Kosova...)

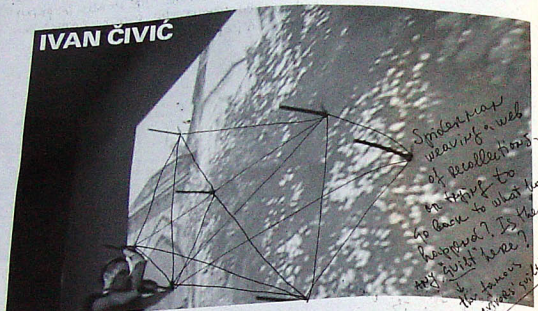
Unwritten, März 1976



OSMANLI BANK is now the new name for Vasif Kortun's and Raphael Fonseca's Istanbul contemporary art project. The space (place) has 2 people & already 2 projects with exhibition & open invitation, starting soon, nothing official yet. The building is located in Beyoglu-Galata on Istiklal Caddesi.
I wonder what happened in March 1976 in front of this Osmanli Bank office? Why it ended up in the newspaper?

note: I asked Erden K.... OSMANLI MEYDAN WITH GALATA SOME YEARS AGO. THEY HAD TO.

IVAN ČIVIĆ



Back to Sarajevo ... After Ten Years, 2003

Back to Sarajevo ... After Ten Years
(Zurück nach Sarajewo – Zehn Jahre danach)

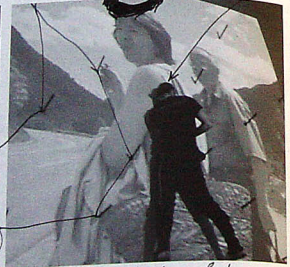
„Eine Videoprojektion auf eine Mauer; Die Projektion ist vier Meter lang und drei Meter hoch. In der Mauer, auf die das Video projiziert wird, stecken Metallstäbe. Die ganze Zeit über bewege ich mich zwischen den Stäben, lasse mich hängen, springe, klettere auf und ab – ich befinde mich live in der geflimmten Stadt, besuche noch einmal alle Orte und Menschen, die mich umgeben. Das Video ist fünf Stunden lang und dokumentiert meine Rückkehr in meine Heimatstadt nach zehn Jahren im Exil. Man sieht die Verwandten, die dort geblieben sind, und was inzwischen aus der Stadt geworden ist. Alle Videoaufnahmen entstanden zwischen dem 9. und 15. August 2002 in Sarajewo.

Deutsch: Sebastian Viebahn

Back to Sarajevo ... After Ten Years

A video projection on the wall. The projection is four meters long and three meters high. There are metal sticks stuck in the wall where the video projection is projected. I am moving all the time between the metal tubes; hanging, jumping and climbing up and down, finding myself live in the filmed city, revisiting all the places and people surrounding me. The video is five hours long and documents the return to my home town, after 10 years of exile. The remaining relatives are to be seen, as well as what has become of the town today. All video shots have been made between the 9th and 15th of August 2002, in Sarajevo.

Ivan Čivić



VUK ĆOSIĆ

www.ljudmila.org/~vuk/

History of Art for Airports, 1997 (Detail)

Vuk Ćosić ist ein wichtiger Protagonist, an dem man nicht vorbei kommt, wenn es um Netz-Kunst geht. Wie aus der Geschichte dieser Kunstrichtung, die weniger als zehn Jahre alt ist, hervorgeht, ist der Ausdruck Netz-Kunst 1995 durch Zufall entstanden, als eine an den slowenischen Künstler Vuk Ćosić gerichtete E-Mail wegen eines Software-Problems in einer hieroglyphischen, alphanumerischen Form ankam, die unmöglich zu entziffern war. Der einzig lesbare Teil dieser kryptischen Botschaft, die Ćosić erhielt, waren die Worte Netz-Kunst. Er fing an, diesen Ausdruck als Bezeichnung für seine Aktivitäten zu nutzen, und dieser Name verbreitete sich wie ein Laufteuer in der Internet-Gemeinde. Es wäre allerdings auch keine Überraschung, wenn sich herausstellen sollte, dass diese plausible Erklärung vom Künstler eigentlich nur erfunden wurde, um seine eigene Legendenbildung zu fördern.

Das Einbeziehen von diversen Netz-Kunst-Projekten in die documenta X in Kassel hat deren öffentliche Anerkennung als ein künstlerisches Ausdrucksmittel signalisiert. Als nach dem Ende der Ausstellung die Abschaltung der Website angekündigt wurde, entwarf Vuk Ćosić einen Spiegel und integrierte ihn in seine eigene Website. Auf diese Weise wurde die Inbesitznahme der Website zu seinem eigenen Werk, ganz im Sinne der Ready-mades von Duchamp.

Im Jahr 1998 hat Vuk Ćosić damit begonnen, seine künstlerischen Erfahrungen mit ASCII-Symbolen zu machen. Er selbst hat es so ausgedrückt: „Heutzutage tappen Künstler, die sich für die Technologie interessieren, in die Falle, dass sie die von jemand anderem gesetzten Grenzen der Kreativität akzeptieren, und so werden sie: Sponsoren des Equipments, das sie benutzen. Eine mögliche Reaktion auf diesen Phänomen könnte darin bestehen, den Missbrauch der Technologie als eine Ausdrucksweise von Freiheit zu untersuchen, womit man die Vorlieben und die Erwartungen der Mehrheit in Frage stellen würde. Arbeiten und Experimente wie sich bewegendes ASCII, ASCII zum Hören, eine ASCII-Kamera und andere vergleichbare Codes zielen auf das Anpassen des Inhalts der einen Medien-Plattform an den der anderen – immer mit dem Ziel, dass das Resultat vollkommen unbrauchbar ist in Bezug auf die alltägliche Verwendbarkeit, die man den Spitzen-Technologien und ihren Weiterentwicklungen immer zuschreibt. Ich versuche, die Vergangenheit zu untersuchen und lasse gewisse marginale oder vergessene Technologien wieder auflleben. Gebhard Sengmüller nennt diese Vorgehensweise die falsche Archäologie der Medien."

Von besonderem Interesse bei diesem Projekt, das die wahre Geschichte der Netz-Kunst aufzeigen will, sind die ***History of Art for the Blind***, die ***ASCII History of Moving Images***, die ***ASCII Music Videos*** und ***A History of Art for Airports***.

Deutsch: Uli Nickel

Vuk Ćosić is an inescapable point of reference with respect to net.art. As is explained in the history of this practice which is less than ten years old, the term net.art came about by chance in December 1995 when, due to a software problem, an e-mail received by the Slovenian artist, Vuk Ćosić, arrived in a hieroglyphic, alphanumeric form that was impossible to understand. The only legible components of that cryptic message found by Ćosić were the words net.art; he began to use this as a name for his activities and it spread like wildfire among Internet communities. However, it would be no surprise to learn that this convincing explanation was actually invented by the artist in order to create his own legend.

The inclusion of different net.art projects in Kassel's documenta X marked its public recognition as an artistic practice. When, at the conclusion of this event, the removal of its Web page was announced, Vuk Ćosić created a mirror and included it in his own Web page. In this way, the appropriation of the site became his own work, in the style of the ready-made Duchampians.

Since 1998, Vuk Ćosić has initiated his artistic endeavors with the characters ASCII. As he himself explains: "Artists today who are taking an interest in technology are falling into the trap of accepting the limits set by someone else's creativity, and they are becoming sponsors of the equipment they use. One possible reaction to this phenomenon would be to investigate the misuse of technology as an expression of freedom, thus challenging the tastes and expectations of the majority. Work and experiments such as moving ASCII, ASCII for audio, ASCII camera and other similar codes are aimed at adapting the content of one media platform to another, always with the intention that the result is completely useless in terms of the day-to-day use ascribed to leading-edge technology and its consequences. I try to investigate the past and renew certain marginal or forgotten technologies. Gebhard Sengmüller calls this practice the false archaeology of media."

Of particular interest in his project aimed at producing a genuine history of **net.art** are the ***History of Art for the Blind***, the ***ASCII History of Moving Images***, the ***ASCII Music Videos*** and ***A History of Art for Airports***.

Montse Badia

Source: www.hamaca.org/Eng/Mirrors/Worksps/Cosic/wcosic1.htm

TANJA DABO

Das Fundament d. ie Tanjas, Baumen und Ch. ie tun Glanz zu verleihen, ist schonesteit meiner ersten Arbeiten der Ausgangspunkt für einige meiner Aktionen und Außenprojekte geworden. Die Konzept zu jeder dieser Arbeiten basiert auf der Möglichkeit einer mehrdeutigen Interpretation, die auf der alten und/oder symbolischen/metaphorischen der Durchführung in einem intimen und privaten Kontext oder innerhalb des Kontextes von sozialen Beziehungen bzw. der Beziehung zwischen dem Kunstwerk und Distanz.

Polishing, the process of giving or adding a shine to spaces and objects, has been the starting point of some of my installations, actions and ambiances ever since my first works. The concept of each of these works is based on the possibility of polysemantic interpretation that originates from a real and/or symbolic/metaphoric interpretation of the act of polishing, depending on the realization within the intimate, private context, within the context of social relations, or the relation between the artist and institutions.

In its concept, the appropriation of a simple activity from everyday life corresponds with the experience of my two roles as a woman, the homemaker and the artist. I am bringing the mechanics of everyday house work into the gallery space. My artistic desire for sheen and beauty in the gallery is actually a projection of the home maker's desire for shiny and beautiful objects and spots at home.

In the works in which I polish gallery spaces, I developed my thoughts about the position of art and artists, and I have also questioned the meaning of art and the production of art works. Polishing within the art institution is a reflection of my desire to overcome the distance which is present in the relationship between the institution and the artist.

When I polish objects which belong to other people, or spaces where other people live, on a symbolic level the act of polishing connects me not only with those people, but with all my identities: an artist, a homemaker, a member of my family, a friend, a woman.

But, above and beyond all, my polishing is an intimate act, a desire to get closer and to communicate.

Tanja Dabo

Aber der alte, ewige Polierer kann eine intime Tätigkeit, ist der Wunsch, näher an etwas/jemand heran zu kommen und zu kommunizieren.

Deutsch: Uli Nickel

See also: p.21 - Janis Kounellis
p.34 - Adriana Paci
p.69 - Andrzeja Facin

Die Frage nach der Identität zieht sich wie ein roter Faden durch das Werk von Danica Dakić. Dabei nähert sie sich dem Problemfeld von unterschiedlichen Parametern und bezieht persönliche, psychologische ebenso wie geographische, soziale, kulturelle und politische Faktoren in ihre Arbeit mit ein."

***Tauber Tanz* – Projektbeschreibung**

Das Projekt wurde realisiert in Zusammenarbeit mit der Tanzgruppe des bosnischen Heimatvereins „Bosanski Vidici" e.V. in Düsseldorf und mit freundlicher Unterstützung des Kulturamtes Düsseldorf. Das Schauspielhaus Düsseldorf stellte die Kostüme zur Verfügung.

Die Tanzgruppe tanzt „Glavo Glamočko kolo / Tauber Tanz", einen aus dem Dorf Glamočé in Bosnien-Herzegowina stammenden Kreis-Stepptanz, welcher traditionell ohne musikalische Begleitung durchgeführt wird; der rhythmische Ablauf wird nur durch die Stimme der Tanzführerin zusammengehalten, die kurze Kommandos zur Änderung von Schritten und Bewegungen gibt. Die Tänzer, 16 bosnische Migranten, tragen Theaterkostüme aus verschiedenen Epochen.

Die Videoinstallation setzt sich mit kultureller Identität an der Schnittstelle zwischen dem Balkan und Europa auseinander.

Danica Dakić

- Reinhard Spieler: „Heimat als Collage" (im Gespräch mit Danica Dakić), Kunstforum International Bd. 157, Nov.-Dez. 2001

Gruppenportrait mit der Tanzgruppe „Bosanski Vidici" e.V., Düsseldorf, 2003

DANICA DAKIĆ

Running like a common thread through the work of Danica Dakić is the issue of the identity, which she addresses by incorporating different parameters into her work, such as personal, psychological, geographical, social, cultural and political factors."

***Tauber Tanz (The Dance of the Deaf)* – Project Description**

The project was realised in cooperation with the dance troop from the Bosnian Homeland Association "Bosanski Vidici", based in Düsseldorf, Germany, and with the generous support of the Culture Department of the City of Düsseldorf. The Düsseldorf theatre house provided the costumes.

The dance group performs the "Glavo Glamočko kolo / Dance of the Deaf", a circular tap-dance, which originated from the village of Glamoč in Bosnia-Herzegovina. Performed traditionally without any musical accompaniment, the dance's rhythmic structure is maintained solely by the voice of the dance leader, who issues short commands to indicate changes in step or movement. Comprising 16 Bosnian immigrants, the dancers wear theatre costumes from various historical epochs.

The video installation explores cultural identity at the interface of the Balkans and Europe.

English: John Rayner

- Reinhard Spieler: "Heimat als Collage" (in conversation with Danica Dakić), Kunstforum International Vol. 157, Nov./Dec. 2001

Tauber Tanz, 2003 (Still)

BRACO DIMITRIJEVIĆ

The BALKANS ARE KNOWN TO produce too much HISTORY FOR their own good.

There are no mistakes in history. The whole of history is a mistake.

Braco Dimitrijević, 1969

Who's history? (where...)

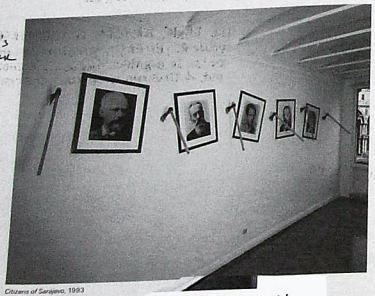
(B. Lee)

In der Geschichte gibt es keine Irrtümer. Die ganze Geschichte ist ein einziger Irrtum.

NOTE: This reproduction is a mistake!

This was Braco's work in the other BALKAN Show... the "10 Seconds of BALKANIA" in October-December 2002 in GRAZ, Austria.

Oh, well, next time they will get it right. We all learn from our mistakes. They will do too...



Citizens of Sarajevo, 1993

- pic size?
- keep first only appeal
- B&W photos of a composers when he/she hates/is has hatred/is what they are...
- iconoclastic action (in all senses...)

= Blood = Balkans = Violence

FRAGMENT OF THE ACTUAL WORK IN THE SHOW.

Iconoclash has a long history on the BALKANS.

It's about time this background that Braco's works from this gele cova across as a symbolic DADA-istic gesture. Or anarchist! – see also p. 49 A. Calder

UROŠ DJURIĆ

see also: p. 92 – ÖZKEN/ÖZGEN "The Road to TATE MODERN"
p. 99 – MERITA KOCI ... Koci for President of Kosova"

The question is: Does God love the dreams of Kosovo artists? Kurtish

Die entscheidende Idee hinter ***Populist Project*** basierte auf der Thesis, dass der Populismus heutzutage zur vorherrschenden Ideologie geworden ist und die altbekannten gesellschaftlichen Utopien von früher ersetzt hat. Wie man weiß, haben Kommunismus, Sozialismus und Anarchismus die Schlacht um die Vorherrschaft verloren, die gesellschaftlichen Umstände und Überlebenskämpfe der so genannten „Unteren Klassen" darzustellen. Nach dem Untergang des Ostblocks, dessen Wirtschaftsordnung überwiegend auf den ideologischen Voraussetzungen des Marxismus-Leninismus basierte, liegt das Banner der gesellschaftlichen Emanzipation in den Händen der Erklärten Demokraten, d. h. den rechton und linken Liberalen und den Konservativen (sic!). Ihrer politischen Agenda entsprechend, d. h. um zu zeigen, wie ernst sie für eine „Bessere Welt" kämpft, hat diese seltsame gesellschaftliche/politische/ideologische Mischung den Begriff „Neue Weltordnung" geprägt, der eine ideologische Mutation aus dem sozialdemokratischen Eintreten für gesellschaftliche Gerechtigkeit und Menschenrechte sowie den ökonomischen Vorstellungen der rechtsgerichteten Liberalen ist. Der Populismus wird unter diesen Umständen das erkennbare Terrain für die Forcierung der „Neuen Werte". Seine Aktionsgebiete waren Teil der ernsten Konfrontationen und/oder Verbindungen zwischen der Ost- und Unterschicht während des ganzen 20. Jahrhunderts. Dazu gehörten der Sport, Bewegungen, die sich für die sexuelle Befreiung einsetzten, und die populäre Kultur.

Populist Project versucht, die Gebiete und Veränderungen zu erforschen, die damals zutreffend waren – und so heutzutage auch noch und -, bzw. verwendet jeden dieser drei Teile dazu, die Kämpfe für die gesellschaftliche, klassenspezifische und sexuelle Emanzipation ins Gegenteil zu verkehren.

Populist Project besteht aus ver unterschiedlichen Teilen: ***God Loves The Dreams of Serbian Artists, Celebrities, Hometown Boys*** und ***Pioneers***.

Deutsch: Uli Nickel

The referential idea in the creation of the ***Populist Project*** was based on the thesis that Populism has these days become the supreme ideology, replacing the well-known Social Utopias of the former times. As we all know Communism, Socialism & Anarchism have lost their battle for the leadership in representation of the social statements and struggles of the so-called "Lower Classes". After the total defeat of the Eastern Block, the economy of which was mostly based on the ideological postulates of Marxism-Leninism, the flag of social emancipation is now in the hands of Declarative Democrats, both right/left wing Liberals and Conservatives (sic). According to the agenda of this strange social/political/ideological amalgam, in order to prove how seriously they are fighting for a "Better World", they have created the term "New World Order", which is an ideological mutant of Labor fight for social and human rights and right wing Liberal economic standards. Populism is becoming, in these new circumstances, the transparent territory for the promotion of the "New Values". Its promotional territories were part of serious confrontations and/or links between upper and lower classes throughout the whole 20th century history, which comprised sports, sexual liberation movements and popular culture.

Populist Project tries to explore these territories and changes, that were – and still are – present or uses all these 3 parts in perverting the fights for social, class and sexual emancipation.

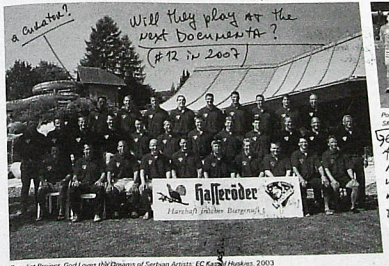
Populist Project contains 4 different segments: ***God Loves the Dreams of Serbian Artists, Celebrities, Hometown Boys*** and ***Pioneers***.

It's the end of 1993... Bulgaria plays France in Paris in the last decisive game to qualify for the 1994 World Football (soccer) championship in the USA. The score is 2:2 which means France is out. There... OR, is it? There is 1 min left and after a genious combination Emil Kostadinov (#11 the Bulgaria player) scores a fantastic goal. It is 3:2 – final score! Bulgaria wins the game, goes to the USA and after a dramatic win over Germany (2:1) in the quarter finals and an

Uygi Dogu

a curator!

Will they play at the next Documenta? (#12 in 2007)



Populist Project, God Loves the Dreams of Serbian Artists: EC Kaiserslautern Huskies, 2003

Populist Project, God Loves the Dreams of Serbian Artists: SK Sturm Graz, 2003

I have a dream:

[redacted]

2012.

Ah-h-h, maybe not...

Our boy in the Kosovo

Seven more dramatic loss (1:2) from Italy (the referee did not give us a 11m penalty kick which the Italian player Costacurta-defended, admitted years later that we should have had...) at the semifinals, goes on to win 4th place. (see more on p. 77).

Anyway, when Bulgaria scored 3:2 over FRANCE in PARIS months before that, an exalted T.V. sports commentator for Bulgaria's National TV shouted in glory:

"God is a BULGARIAN"

Thank God they migrated! Otherwise there wouldn't have been this show in Kassel! But practically every nation on the Balkans has such a version of inflated history and mythology – serious or amateur. It's a useful reference background for critique

MEMED ERDENER

See also: p. 91 – Oliver Musovik
p. 51 – Genuiz Çekiz

Extrastruggle

Memed Erdener kombinierte den grotesken Charakter der brillanten Comics, die er in der ersten Hälfte der 1990er-Jahre für die avantgardistischste türkische Satirezeitschrift „Deli" schuf, mit dem minimalistischen Stil, den seine derzeitige Beschäftigung als Grafiker erfordert, und startete ein persönliches Projekt mit dem Titel ***Extrastruggle***, um eine Reihe von Arbeiten zu entwickeln, die auf dem autonomeren Feld der Kunst operieren. Diese Arbeiten bestehen hauptsächlich aus Überlagerungen, Assemblagen und Gegenüberstellungen von zwei oder mehr grafischen Elementen, die als konstituierende visuelle Codes nationaler Identität in der Erinnerung der türkischen Gesellschaft eingebettet sind: Sie zeigen Landkarten und Pfeile, die er entwarf, um den Mythos der ... zu festigen, anachronistische Sätze und Zeichnungen ... uchern, die noch immer den Pflichteifer der frühen ... ahlen, die Spannung zwischen dem ara... a-bet, Fotografien dramatischer und ... n, die Ikonographien der kemalistisch... Ideologien sowie alltägliche Ikonen ... politischen Parteien, Warnschilder et... diese verschiedenen und einander ma... gegeneinander und schaffen ein drittes ..., das die ironische Kritik in den Arbeiten von Extrastru... macht – ähnlich wie die situationistische Technik des Détournement. Die Ironie dieser Arbeiten zielt darauf ab, die Diskurse verschiedener politischer Orthodoxien zu ersetzen – vor allem die zahlreichen Formen des Nationalismus, die in den 90er-Jahren stark verbreitet waren. In letzter Zeit reduzierte Extrastruggle die Übernahme vorhandener Bilder, führte eine Reihe von Kompositionen mit einer frommen Muslime namens Türban Şoray als Protagonistin ein und kehrte dadurch bis zu einem gewissen Grad wieder zur visuellen Sprache des Comics zurück.

Extra effort to bypass

Deutsch: Birgit Herbst

Extrastruggle

Combining the grotesque character of the brilliant comics works he produced in the most avantguard Turkish humour magazine "Deli", during the first half of the nineties, and the minimalist style his current profession as a graphic designer calls for, Memed Erdener launched a personal project with the name ***Extrastruggle*** to frame a series of works that would operate on the more autonomous ground of art. These pieces mainly consist of superimpositions, assemblages and counterpositions of two or more graphic elements which are embedded in the memory of Turkish society as the constitutive visual codes of the national identity: maps and arrows designed to support the myth of the nation; sentences and drawings from the primary-school books which still emanate the devotion of the early years of the Republic anachronistically; the tension between the Arabic and Latin alphabets; photographs of the dramatic and historical moments of the nation; the iconographies of the Kemalist, Islamic and fascist ideologies; and everyday icons (logos of public companies and political parties, warning signs etc.). When brought together, these disparate and sometimes contradicting figures start to play against each other and produce a third semantic field that constitutes the ironic criticality in Extrastruggle's works – not unlike the Situationist technique of detournément. The irony in them aims to displace discourses of various political orthodoxies – mainly of numerous modes of nationalisms that were highly popularised throughout the nineties. Recently, Extrastruggle has reduced the use of ready-made images; introducing a series of compositions featuring the main protagonist Türban Şoray, a female Muslim devout, thereby returning, to a certain extent, to the visual language of comics.

Erden Kosova – see also p. 38

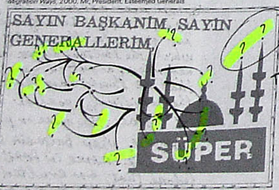
When taken out of context and juxtaposed the signs from such nationalistic iconography betray their underlying & false assumptions.

What can we do?
↓
MIGRANTS ARE FOREVER!
(quotation from a work of Mike-L.B.)

2001 for Motel Jezevo project and Tirana Biennial, etc.

Migration Ways, 2000. The Routes of Migration

Migration Ways, 2000. Mr. President, Esteemed Generals



Migration Ways, 2000. Love it or leave it: Turkey belongs to Turks

Drinking coffee and telling jokes are favorite pass-times on the Balkans. You spend time with friends, away from work and for no obvious reason.

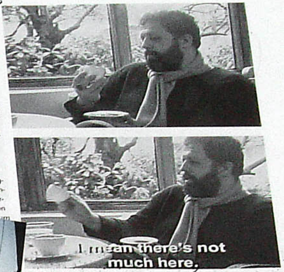
See also: p. 46 – Maja Bajević – piece with the jokes..
p. 95 – Cristina Panaitescu

AYŞE ERKMEN

Coffee (future) and jokes (after the event...) are the two opposite sides of the medal... (token)

Die Tendenz zu einer Konzeptualisierung, die Ayşe Erkmens Werk innewohnt, nahm ihren Anfang in Form von Befragungen der Definition von Bildhauerei: was macht ein Objekt zu einer Skulptur, wie behauptet es sich als autonomer Gegenstand in dem Raum, in dem es ausgestellt ist. Später baute die Künstlerin diese ... von Berücksichtigung der räumlichen Eigenschaften weiter aus bis hin zur Problematisierung der formalen Ein- und Ausschlüsse des Ausstellungsraums. Die Auseinandersetzung mit Galerien, Museen und Arbeitsräumen für Künstler und ihre Besonderheiten hat dazu geführt, dass sich ihre ... funktionale Sichtweise von Räumen ... und sie sich ... für die einzelnen Geschichten dieser Räume und der Menschen interessiert, die sie bewohnen (bzw. bewohnt haben). Die Einbeziehung der Kultur in ihre neueren Projekte läuft dennoch nie ... die Analyse der Geschichte hinaus. Die möglichen Gefahren der Herausbildung von kulturellen Stereotypen und Identitäten werden entweder durch eine kulturübergreifende Austauschbarkeit von regionalen Bezügen oder durch deren ... sche Dekonstruktion gebannt. Die letztgenannte sardonische B... ersten Mal in Erkmens Videofilm ***Emre & ...*** (der Sohn der Künstlerin) zu sehen ist, de... oft gespielten Song von Dario Moreno ta... tens von der modernen Türkei korrigier... Fehlen von Hinweisen auf die Identität ... tretens und seine lässige Unbeholfenh... Songtext nachahmt, die Ausführung d... die anhand des Songs bewerkstelligt ... film ***Two Coffees Back to Back*** be... um eine Identifikation zu verhindern ... sagt ihr die Zukunft voraus – ein Ritu... dem sie türkischen Kaffee getrunke... detaillierten Blicke in die Zukunft (i... projekte und andere berufliche Be... Hinblick auf das Ritual, bei dem es ... und Reisen gehen sollte. Ein ande... Balkan, löst es von seinen geo-ku... einen alltäglichen Kontext, in de... eines exquisiten Desserts erwei... stellt wurde. Neben ihren Werk... tät in kommerziell „entliehener ... auf den ungestörten Fluss an ... Unterfangen aufmerksam ma... Ursprung nachspüren zu wollen.

These brilliant, simple but monumental, transformations with deep irony.



Two Coffees Back to Back, 2003 (Stills)

↳ BUT THERE IS A LOT THERE →
(see p. 136 – Biographies of Artists)

Deutsch: Uli Nickel

The Slavs on the Balkans say "Tzarigrad" when they refer to Istanbul/Constantinople... It comes from "Tzar" = king and "grad" = city. Although it is a bit old way...
So, "TZARIGRAD" = City of the Kings, whoever they might happen to be.

BALKANIK, 2003 – edible ready-made

Do they make home deliveries? – The Hahn Caffe on the corner of Pestalozzistrasse and Herkulesstrasse in Kassel...

At the moment it's maybe better to call Istanbul – "Biennialburg", for that's the most dynamic Biennial lately.

The tendency towards conceptualisation inherent in Ayse Erkmen's work began in the form of questioning the definition of the discipline of sculpture: what defines an object as a sculpture, how does it constitute itself as an autonomous item in the space it is exhibited in. Later, the artist extended that sort of attention to spatial qualities towards a problematisation of formal inclusions and exclusions of the exhibition space. Thinking galleries, museums and residence flats in their specificity opened up her previously functional reading of space to singular stories of those places and the people who inhabit(ed) them. The introduction of the cultural to her more recent projects never mounted to a fully historicising analysis, though. The potential dangers of cultural stereotyping and identification have been staved off either by a crosscultural exchangeability of regional references, or their ironic deconstruction. The latter sardonic approach was first observed in Erkmen's video piece ***Emre & Dario***, in which a young guy, the artist's son, was seen dancing to a popular fifties song by Dario Moreno, intended to correct the representation of modern Turkey in Western imagination. Yet, the lack of any insignia of identity on the boy's appearance and his relaxed clumsiness in mimicking the French lyrics interrupt the representational task aimed at in the song. Another video, ***Two Coffees Back to Back*** pursues a similar way of dis-identification. A close friend of the artist tells Erkmen her fortune, a ritual performed after drinking Turkish coffee; however, the detailed foresights about curators, exhibition projects and other professional issues give an estranging effect to the whole ritual, which is supposed to be about evil eyes, lovers and journeys. Another piece by her plays with the word Balkan, distances it from its geo-cultural references and puts it into a quotidian context, in which the word ***Balkanık*** turns out to be the name of an exclusive desert produced in Istanbul till recently. Parallel to her works dealing with the issue of anonymity in the commercially 'borrowed' images, Erkmen points at the free flow of cultural signifiers and the futility of tracing an essence and origin in them.

→ see color photo! Great, loud work!

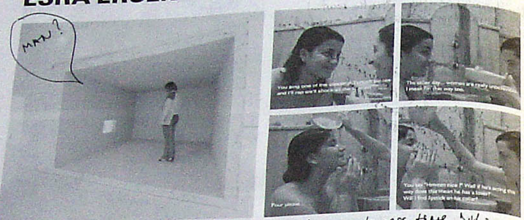
Erden Kosova

MAKE COFFEE NOT WAR!

See also p. 46 – Maja Bajević for what happens if you make war! →

see also p. 123 – Veronika Tzekova
p. 59 – Ayse Erkmen
p. 46 – Maja Bajevic

ESRA ERSEN



Hamam, 2001 (Ansicht / View und /and stills)

Thanks Esra, for letting me (as a male) peep into the female part of the HAMAM! Maja Bajevic DID not/was not so good to me when she did her performance (for women only!) in the HAMAM in 2001 Istanbul Biennial!

Now, this way to pass time I think one can only find in Turkey now! The true HAMAM! I only wish …

Die beiden Hauptmerkmale von Ersens Kunstschaffen – Ortsspezifität und beißende politische Kritik – waren bereits in ihren früheren Arbeiten zu erkennen. Eine Kritik an repressiven Diskursen, die nicht nur durch staatliche Mechanismen, sondern auch durch den konformistischen Rückzug der breiten Öffentlichkeit aus dem öffentlichen Raum zustande kamen, äußerte Ersen in ihren Arbeiten in Form einer Distanz zwischen ihr selbst und dem Publikum – eine Distanz, die verletzen sollte. Was durch einen erstickenden Konsens unterdrückt, versteckt oder unsichtbar gemacht worden war, wurde an die Oberfläche gebracht.

Ersens Erfahrungen während einer Reihe längerer Aufenthalte in Westeuropa haben ihre Arbeiten offenbar entscheidend beeinflusst. Sie behielt die Dynamik der Ortsspezifität und der politischen Kritik bei, konzentrierte sich nun aber auf die kommunikative Dimension, die in ihren Kunstproduktionsprozessen entstand: die Interaktion zwischen den Figuren ihrer Arbeiten und dem Publikum. Diese Dimension wiederum führte sie zur Beschäftigung mit den Unterschieden zwischen der Kultur ihres Heimatlandes und der jener Länder, in denen sie arbeitete und ausstellte. Parallel dazu wechselte sie in ihren Arbeiten vom Medium der Installation, das eine unmittelbare, beunruhigende Atmosphäre erzeugen sollte, zu Doku-Erzählungen mit dramatischem Ablauf. Zu den Strategien, die Ersen in der Zeit dieser Aufenthalte auf spielerische und manchmal leicht provozierende Art einsetzte, gehörten die Aufhebung der Konventionen kultureller Klischeebildung, die Umkehrung und Verfremdung der Klischees vom Westen und dessen Vorstellung vom Anderen, eine Verweigerung der gegenständlichen Ausdrucksformen, welche die Institutionen, die sie einluden, von ihr erwarteten, sowie eine bewusste Verlagerung ihrer Themen hin zum Banalen und zur Selbsterotisierung.

By the way, why did the girl on the left get it to the mother? And who the hell is Erden Kosova?

Die neueren Projekte von Ersen nehmen Minderheiten oder bestimmte Randgruppen innerhalb verschiedener Kontexte zum Ausgangspunkt. Den Trost gekünstelter Gesten der Empathie für das Andere ablehnend, problematisiert Ersen ihre eigene Autorität über die Handlung in ihren Videoarbeiten, in denen die Erzählstrukturen langsam von den befragten Personen übernommen werden, wenn sie auf überraschende Art und Weise ihre eigene Kritik, ihre Träume, Wünsche und kleinen Utopien formulieren.

Deutsch: Birgit Herbst

NOTE! Why though the setting (the room) of Esra's work looked more like a SAUNA rather than like a HAMAM? In the Kassel show… I wonder, couldn't they just look closer at the video tape itself?

The two main characteristics of Esra Ersen's works – site-specificity and a biting political edge – were already apparent in her earlier works. A critique of repressive discourses, operated not only through the state mechanisms, but also through the conformist retreat by the population as a whole from public space, was translated into Ersen's works as a distance she retained between herself and the audience – a distance meant to hurt. What had been repressed, concealed or rendered invisible by a suffocating consensus was brought to the surface.

I like much better the GIRL on the left. She talks too much, but still…

Ersen's experiences during a series of extended stays in Western Europe seem to have had a dramatic impact on her works. Having retained the two dynamics of site-specificity and critical political attitude, she started to focus on the communicative dimension surfacing during the process of art production, on the interaction between the protagonists of her works and the audience. This dimension, in turn, led her to study the cultural differences between her culture of origin and the ones in which she was working and exhibiting. Parallel to this, the choice of medium in her works shifted from installations designed to produce a first-hand, unsettling atmosphere towards docu-narrations pursuing a dramatic course. Undoing the conventions of cultural stereotyping, reversing and de-familiarizing the clichés and ascribed qualities about the West and its Others, resisting the representational modes of expression which were expected of her by the inviting institutions, and deliberately pushing her topics towards banality or self-erotization were some of the strategies Ersen employed in a playful, and sometimes lightly provocative manner during this period.

Ersen's most recent projects are based on some minorities or marginalities within various contexts. Defying the comfort of contrived gestures of empathy for the Other, Ersen questions her own authority over her videos' plots, in which the structures of narration are being slowly taken over by those (female) she interviews and in which they elaborate on their own critiques, dreams, wishes, minor utopias in unexpected ways.

Erden Kosova

Although, some Western travellers from early 19th c. left reports in their books describing how beautiful the Sofia women are, the ones they saw in the HAMAM (the Central Bath house).
This BATHHAUSE WITH MINERAL WATERS HAD BEEN USED AS EARLY AS 4th c. A.D. Now it (the 19th c.–20th c. building) is used for shows – sometimes, otherwise it is in ruins.

see also:
Danica Dakic – p. 55
Fikret Atay – p. 45
Daniela Kostova – p. 80
Jannis Kounellis – p. 81

ANDREA FACIU

Le Luneux, 2003 (Stills)

AMBIGUITY

Sound sculpture?

The beauty of the song matches the beauty of the artist.

In the gorges of…

Statement zur Videoarbeit *Le luneux*

Was könnte einen mehr berühren als der fromme Wunsch eines frommen Blinden an einen frommen Gott, dem eigenen Kinde die Augen auszustechen, wie es im Originaltext heißt, um einen alten Blinden aus ihm zu machen?!

Dass ich bis dato nicht herausfinden konnte, woher genau dieses Lied stammt, tut meinem Erstaunen keinen Abbruch. Vielmehr fasziniert mich die Loslösung dieses Geheimnisses von einem bestimmten Ort – ein Geheimnis, das in seiner konzentrierten Form zu einem Teil der Tiefe eines einzigen Individuums wird, oder vielleicht den Lebenslauf vieler charakterisieren könnte. Der Ich-Erzähler, ein blinder Mann oder eine blinde Frau, beschreibt in einfachsten Worten seinen Lebensablauf, Gedanken, Empfindungen, Träume, seine Umwelt und seine/ihre Sicht der Dinge (Refrain) – im Grunde genommen ist es ein spannendes Spiel zwischen dem Ausdruck der Freiheit (genährt von der eigenen Unzulänglichkeit im Sinne der Blindheit) und einer feinen, zum Schluss auf die Spitze getriebenen Ironie. Ich entdeckte dieses Lied vor etwa zehn Jahren auf einer Platte, schrieb den Text auf und brachte es mir selbst bei, da es mich damals vor ein Meer von Fragen stellte.

"BLINDNESS" MAKES WISE. I WISH I AM NOT WISE. THERE MUST BE OTHER WAYS TO "SEE" THE INNER TRUTH. IF THERE IS ONE.

Die Fragen möchte ich an andere weitergeben und ich merke, wie in der Videoarbeit die Impression (mein eigener Eindruck) durch das unmittelbare Akustische und Visuelle (Mund und Gesang) eine Umwandlung in die Expression erfährt. Aufgrund der zwei übereinander gesungenen Aufnahmen der eigenen Stimme und der formenden Kraft der eigenen Erinnerung ist es wie Bildhauerei. Ich habe dieses Lied seit langem nicht wieder gehört, nur gesungen. In dieser Skulptur, die keine ist, werden zwei „Dimensionen" – die Übersetzung des Textes und dessen Aussage – unmittelbar wie vor fast zehn Jahren und meine eigene Interpretation des Lieds wird zu einer Einheit. Das schöne ist, dass die dritte Dimension dabei einem selbst gehört.

Andrea Faciu

Statement on the Video Work *Le luneux*

What could be more moving than the pious wish of a pious blind person to a pious God to gorge out the eyes of one's own child, in order, as stated in the original text, to turn him into an ageing blind person!?

The fact that to date I have been unable to discover the provenance of this song has in no way diminished my astonishment. Rather, I see it as the detachment of this secret from a specific context or place – a secret which, in its most concentrated form, becomes the part of the inner core of a single individual, or might characterise the life history of many. Told in the first person by a blind man or woman, the narrator describes in the simplest words the story of his life, his thoughts, his feelings, his dreams, his social environment and his/her view of things (refrain). In principle, the song is an intriguing interplay between the expression of freedom, amplified by the narrator's own feelings of inadequacy due to his blindness, and a fine irony, which is ultimately taken to its extreme. After discovering this song some ten years ago on a record, I wrote down the lyrics and taught it to myself because it confronted me with a whole sea of questions.

And it is these questions which I would like to pass on others. I have become aware of how in the video work, the impression, my own impression, undergoes a transformation into expression – fuelled by the immediacy of the acoustic and visual experience, the mouth and the song itself. It is as if a sculpture evolves from the two overlaid tracks of my voice singing the song and the constitutive power of my own memories. I haven't listened to this song again for a long time, I have only sung it. In this "sculpture", two "dimensions", the translation of the text and its message – as striking as it was ten years ago – and my own interpretation of the song meld into a single entity. And the beauty of this is that the third dimension belongs to oneself.

English: Uli Nickel

When deep down / high up in the GORGES one can either see nothing or too much. The ambiguity is maddening.

AMBIGUITY WAS A KEY CONCEPT OF BYZANTIUM COSMOLOGY.

Made in Kosova (For Love's Sake), 2003

Three Virgins, 2003 (Still)

52.129, 2003 · Video still

JAKUP FERRI

Don't Tell to Anybody (Sag es niemandem)

Der junge Künstler stellt sich die Frage: „Bin ich vielleicht zu spät, weil alles gesagt und getan ist?" Eine lästige und entmutigende Frage, so könnte man sagen, besonders in Ländern, die selbst „zu spät" sind. Erstaunlicherweise wird Jakup Ferri von dieser „Verspätung" inspiriert und konstruiert eine Poesie des Spotts. Wir sind zu spät, was soll's? F. Bacon sagte einmal, dass der Zwerg, der auf den Schultern eines Riesen steht, weiter sehen kann als dieser. Wenn wir unglücklicherweise die Zwerge unserer Vorfahren sind, haben wir noch immer das Recht zu sein, was wir sind, oder zumindest das Recht, uns gegenseitig zu verspotten, nicht wahr?

In dem Video ***Three Virgins*** hört der Künstler einer Performance von Yoko Ono und John Lennon zu, die einander bei ihrem Namen nennen, und ruft dann seinen eigenen Namen: „Jakup! Jakup!" Vielleicht lässt er das alte Sprichwort „Nomen est Omen" wieder aufleben? Oder, noch besser, sucht er womöglich nach dem Platz, den die „Verspäteten" unter den Stars einnehmen?

In dem Video ***52.129*** zählt Ferri die Reiskörner in einem Kilo Reis. Im Mittelalter stritten sich Gelehrte darüber, wie viele Engel auf eine Nadelspitze passen. Ohne Erfolg. Gelehrte des heutigen Materialismus zählen Reiskörner, auch ohne Erfolg.

In der Arbeit mit dem Titel ***Made in Kosova (For Love's Sake)*** bringt Ferri erneut das schreckliche Gefühl zu spät zu kommen zum Ausdruck. In Osteuropa wird der Künstler heute weder vom Staat noch vom Markt unterstützt. Er kann von dem Erfolg eines Künstlers wie Jeff Koons nur träumen. Ferri findet eine Möglichkeit, diesen Traum zu verwirklichen. Er beschließt, Toilettenpapier mit Koons' Namen dafür zu produzieren. Der Hintern dieses jungen Künstlers verspottet daher alles: den Kosovo, der so gut wie nichts produziert; die Not der Künstler, die zu spät sind, den spirituellen Stillstand und die Stippvisite der westlichen Kunst. Koons' Fähigkeit, die Reichlein zu verspotten und zu schröpfen ...

Deutsch: Birgit Herbst

Don't Tell to Anybody

The young artist puts forward a question: "Maybe I am late, because everything has been said and done". A bothersome and discouraging question one might say, especially in countries which are "late" themselves. Quite astonishingly, the delay inspires Jakup Ferri to produce his tongue-in-cheek comments. We are late, so what? F. Bacon once said that by standing on the shoulders of a giant, the dwarf can see much further. If we unfortunately are the dwarfs to our predecessors, we still have the right to be whatever we are, or the right to, at least, ridicule one another, don't we?

Correct!

In the video titled ***Three Virgins***, the artist first listens to a performance by Yoko Ono and John Lennon calling each other by their names, and then starts calling his own name "Jakup! Jakup!" He might be resurrecting the old saying "Nomen est omen"? Or, better yet, he might be searching for the place where the "delayed" stand among the stars?

In the video ***52.129***, Ferri counts the number of grains in one kilo of rice. In medieval times, scholars engaged in heated arguments over the number of angels balancing on the point of a needle. For no purpose. Scholars of modern day materialism count the number of grains in rice. For no purpose.

I am convinced!

In the artwork titled ***Made in Kosova (For Love's Sake)***, Ferri again expresses the horrible feeling of being too late. In Eastern Europe today, the artist is supported neither by the state nor by a market. He can only dream of the success of someone like Jeff Koons. Ferri finds a way to manifest this dream. He decides to produce toilet paper with Koons's name on it. With his arse, this young artist pokes fun at reality as he sees it: Kosova that produces almost nothing, the distress of the delayed artists, spiritual jam and stopover of Western art, Koons' ability to mock and soak the rich ...

Shkëlzen Maliqi

See also: p. 101 – Marjetica Potrč ; p. 68 – Driton Hajredini

please see also: ---- NO comparison ....

NOTE: A British lady who took my tour around the show together with her German friend from Kassel (a local tour-guide too, one of the 7-8 I helped to train for this show), told me that a lot of visitors from Kassel she talked to (on the Museum Night, September 6th, 2003) explained to her that these men are preparing to slaughter a human being, a man... They never saw the film to the end... Couldn't take it... But presumed nonetheless... Projected their own prejudices over the screen, so to say. If I said he like them, I would expect to see "jatagans" in this still, not knives.-

VLATKO GILIĆ

Entweder gibt ein Künstler den Fragen, die das Leben ihm stellt, aus dem Weg oder er beantwortet sie. ***In Continuo*** ist ein Film, der die Frage beantwortet, wer das Recht hat, jemand anderem einen Tag des Lebens wegzunehmen, geschweige denn das ganze Leben.

Ich habe versucht, das unaufhörliche Blutvergießen, das sich durch die ganze Geschichte zieht, symbolisch durch ein reales Schlachthaus vor Augen zu führen, mit authentischen Arbeitern, die tagtäglich Tiere in altbergebrachter, primitiver Manier schlachten.

Der Ton in dem Film ist ebenfalls authentisch. Kein Geräusch wurde außerhalb des Schlachthauses aufgenommen. Die Geräusche verwandeln sich zu Musik, was der Dramatisierung und der Umsetzung der Metapher zugute kommt, die ich im Sinne hatte, als ich diesen Film gemacht habe.

Deutsch: Uli Nickel

In Continuo, 1971 (Still)

An artist either bypasses or answers the questions posed by life. ***In Continuo*** is a film answering to the question who is the one who has the right to take one day of life away, not to mention the whole life.

I tried to metaphorically realize this continuous shedding of blood through history in a real slaughterhouse, with authentic workers, who every day slaughter animals in an old, primitive way.

The sound in the film is also authentic. Nothing was recorded outside of the slaughterhouse. The sound turns into music, which helps dramatization and realization of the metaphor I had in mind when making this film.

Vlatko Gilić

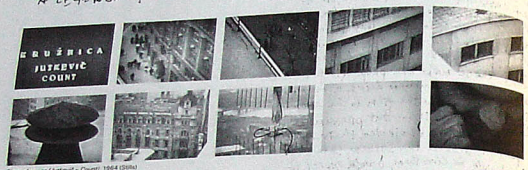
NOTE: FOR ME, THIS IS THE STRONGEST VISUALLY WORK IN THE SHOW. IT IS ALSO THE BEST DE-CONSTRUCTION OF THE GREAT STYLE OF CINEMA FROM THE 1920/30S, THAT SOVIET (EARLY) STUFF, WHICH LATER ON WAS BASTARDIZED AND BECAME "SOCIALIST REALISM" OF THE 1950S, THE STALIN TYPE. HOWEVER, HERE THE STYLE IS LIKE THIS BUT THE STORY, THE SUBJECT MATTER IS TOTALY ANTI-IDEOLOGICAL (IN THAT OFFICIAL SENSE) AND RAW. NO PROPAGANDA, NO GLORIFICATION OF THE PRESENT TO LOOK LIKE THE FUTURE. I ONLY WISH I HAD DONE THIS FILM/WORK (THAT'S MY HIGHEST LEVEL OF APPRECIATION AS AN ARTIST-TO-ARTIST).

NOTE: This still..., the film, looks like Velasquez, that Vulcan painting in the PRADO museum, doesn't it?

See also: p.63 - Vlatko Gilić
p.66 - Jovo Gligorijević
p.100 - Zoran Popović
p.96 - Milla Vujošević (2)

TOMISLAV GOTOVAC

A LEGENDARY ARTIST...



Circumference (Joutkevič – Count), 1964 (Stills)

Die Gleichsetzung von Leben und Kunst ist die Schlüsselstrategie im Werk von Tomislav Gotovac. Er begann in den späten 50er Jahren mit ersten fotografischen Arbeiten, bis er schließlich Anfang der 60er Jahre Collagen, Performances und Filme produzierte. Als Autor zahlreicher experimentieller Dokumentarfilme und radikaler Performances ist Tomislav Gotovac die zentrale Figur in dieser Zeit, in der er sich vollkommen von der von offizieller Seite unterstützten abstrakten Kunst unterschied, welche eine subtile modernistische Version des „Optimismus" widerstiegeln sollte. Als Darsteller benutzt Gotovac seinen Körper und agiert immer in der Ich-Form. Seine frühesten Aktionen basieren auf der Auflistung von alltäglichen Handlungen, wie z. B. ***The action of taking 120 pills*** (1957), ***Breathing the Air*** (1962) und ***Showing the Elle Magazine*** (1962), die das Alltägliche in den öffentlichen Raum projizierten und so den gewohnten täglichen Rhythmus in eine Art Spektakel verwandelten. Bei vielen seiner Performances bewegte sich der Künstler nackt in öffentlichen Räumen wie z. B. in ***Action 100*** (1979) oder ***Laying Naked on the Asphalt and Kissing the Asphalt, Zagreb, I Love You*** (1981).

Zwischen 1962 und 1964 drehte Gotovac eine ganze Reihe avantgardistischer strukturalistischer Filme wie z.B. ***Direction (Stevens – Duke)***, ***Circumference (Joutkevič – Count)***, ***Blue Rider (Godard – Art)***, ***The morning of the fawn***, die ihn in eine Reihe stellten mit Experimentalfilmern wie Kubelka, Snow oder Frampton.

In seinem gesamten Werk verwendet Gotovac präzise Vorgehensweisen der Filmregie, indem er sich der politischen Inhalte und der öffentlichen Räume als seiner Orte der Umsetzung bemächtigt und Zitate von anderen Künstlern und Hommagen an sie mit einbezieht. Das Konzept der Hommage an andere Künstler steht in seinem Werk so sehr im Vordergrund, dass fast alle seiner Werke Verweise auf und Widmungen an andere Künstler beinhalten; die eine Art persönlichen Pantheon bilden. Sein wichtigstes Thema und sein Ausgangspunkt ist das Aufdecken alltäglicher Lebensumstände und die Neuinterpretation historischer und politischer Fakten, ebenso wie die eigene Persönlichkeit. Sein Werk könnte man als eine globale Versuchsanordnung beschreiben, die dazu dienen soll, politische Manipulationen aufzudecken.

Identifying life and art is the key strategy of Tomislav Gotovac's work. He began working in the late 50ies, when he made his first photographic works, and at the beginning of the 60ies he moved on to produce collages, performances and films. As the author of numerous experimental-documentary films and radical performances from the early 60ies, Tomislav Gotovac is the key figure of the period, as he stood completely apart from officially supported abstract art which was supposed to reflect a subtle modernistic version of "optimism".

As a performer, Gotovac uses his own body and always acts in the "Ich-form". His earliest actions are based on registering everyday acts, such as ***The action of taking 120 pills*** (1957), ***Breathing the Air*** (1962) or ***Showing the Elle Magazine*** (1962), which transposed the everyday into the public space and thus transformed the common daily rhythm into something of a spectacle. Many of his performances show the naked artist in public space, like in ***Action 100*** (1979) or ***Laying Naked on the Asphalt and Kissing the Asphalt, Zagreb, I Love You*** (1981).

Between 1962 and 1964 Gotovac made a number of avant-garde structuralist films, such as ***Direction (Stevens – Duke)***, ***Circumference (Joutkevič – Count)***, ***Blue Rider (Godard – Art)***, ***The morning of the fawn***, which positioned him alongside experimental film authors like Kubelka, Snow or Frampton.

In all of his work, Gotovac uses precise procedures of film directing, appropriating political contents and public spaces as the locations of realization, and including quotes and homages to other artists. The concept of homage to other artists is so prominent in the work of Tomislav Gotovac that almost all of his works bear references and dedications to other artists making up his personal "pantheon". His main material and point of departure is to uncover the politics of everyday and to reinterpret historical political facts, as well as his personality. His work could be described as a global set-up aimed to unmask political manipulations.

Ana Dević & Nataša Ilić

Deutsch: Uli Nickel

It is amazing how much visual dignity + simplicity there is in these films. That combined with the simple, even poor technique + tools and the obstinctly personal, anti-ideological subject matter (wherever one can specify it...) and outlook make for the importance of these films and artist. These same qualities are shared between most of the 1970-80ies independent alternative, sometimes dissident artists/filmmakers from ex-Yugoslavia and Romania. These moved around tons of conceptual and artistic concerns, visual language issues, freedom exposition, etc.

See also: p.76 - Goksin Karahustafa
p.90 - Ayhan Muftuoglu - contact
p.95 - Cristina Iacobescu
p.96 - Maria Pergolikitsou

He is giving you "five". Will you take it?

Will you take us, all of us, into the EU?

Why? For what?

If you do these cars be no more Bulgaria shown...

COSMIN GRADINARU

p.104 - Nikolaitia Petre
p.104 - Bojan Radović (3)

Ohne Titel, 2000 — Rightly so!

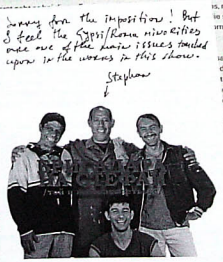
To Romania's economy

In Bulgaria they could sell this "cow" for €50-€60, cut...

Zuall... ständ... trotz... nistis... Einig... verur... Auswe... Syste... sorgt... Ein n... (eine... sich... Zwei... Einst... Tagt... lichs... Alfa... Die l... sam... Nur... nach... zeig... ses... Deut...

Swaying from the imposition! But I feel the Gypsi/Roma issues touched once one of the main issues touched upon in the works in this show.

Stephan



I'll tell you a secret: There is no Balkans integration in Europe, without Roma integration in Balkans!!!!!

L.B.

First of all this series of photos is not about an exotic and backward Romania, it is about a nomad community that has kept its tradition alive over the years, despite all the social and political pressures during the communist period.

Blamed for their nomad way of life and forced to abandon their customs, obliged to carry ID cards, to show a permanent address and a place of work, some of them developed a system within a system. They have taken on an important role: they are the system's last "sanitary attendants".

A new job has appeared: scrap iron collecting. The business is run by ethnic Roma (gypsies) and has splintered off from the highly profitable business of gathering and melting non-ferrous metals, or from collecting and selling old bottles.

Moskwitch 403 - model from 1958-65

There are dozens of waggons which come to scrap iron centers every day, loaded with various brand of cars: from Moskwich to Fiat, Alfa Romeo, Volkswagen and even Jaguar.

See cover photo! = contraband!!!!

The cars are taken either from parking lots or from the street, were they have been abandoned. They are then loaded and carried by waggons.

The amount of money people can get for one car is around $ 6-8, depending on its weight. The distance they cover for each car is about 15 km and they are the only collectors of these wastes. This practice could be a source of income for Roma

Cosmin Gradinaru

(gypsies) in Bulgaria as well. But if it is not because ~~gypsies in ...~~ this activity is delegated by the state authorities to special private companies. Instead Roma in BG have to steal electrical, high voltage cables off the power lines. This is a much more expensive metal/material but the activity is highly dangerous and many people get killed...

See also: p. 65 - Vlatko Gilić
p. 66 - Jon Kessler
p. 100 - Zoltan Pogacsa
p. 146 - Mila Vipotnik (=)

TOMISLAV GOTOVAC

A LEGENDARY ARTIST...

Circumference (Joukević – Count), 1964 (Still)

Identifying life and art is the key strategy of Tomislav Gotovac's work. He began working in the late 50ies, when he made his first photographic works, and at the beginning of the 60ies he moved on to produce collages, performances and films. As the author of numerous experimental-documentary films and radical performances from the early 60ies, Tomislav Gotovac is the key figure of the period, as he stood completely apart from officially supported abstract art which was supposed to reflect a subtle modernistic version of "optimism".

As a performer, Gotovac uses his own body and always acts in the "Ich-form". His earliest actions are based on registering everyday acts, such as **The action of taking 120 pills** (1957), **Breathing the Air** (1962) or **Showing the Elle Magazine** (1962), which transposed the everyday into the public space and thus transformed the commonly daily rhythm into something of a spectacle. Many of his performances show the naked artist in public space, like in **Action 100** (1979) or **Laying Naked on the Asphalt and Kissing the Asphalt, Zagreb, I Love You** (1981).

Between 1962 and 1964 Gotovac made a number of avant-garde structuralist films, such as **Direction (Stevens – Duke), Circumference (Joutkević – Count), Blue Rider (Godard – Art), The morning of the fawn**, which positioned him alongside experimental film authors like Kubelka, Snow or Frampton.

In all of his work, Gotovac uses precise procedures of film directing, appropriating political contents and public spaces as the locations of realization, and including quotes and homages to other artists. The concept of homage to other artists is so prominent in the work of Tomislav Gotovac that almost all of his works bear references and dedications to other artists making up his personal "pantheon". His main material and point of departure is to uncover the politics of everyday and to reinterpret historical political facts, as well as his personality. His work could be described as a global set-up aimed to unmask political manipulations.

Ana Dević & Nataša Ilić

Die Gleichsetzung von Leben und Kunst ist die Schlüsselstrategie im Werk von Tomislav Gotovac. Er begann in den späten 50er Jahren mit ersten fotografischen Arbeiten, bis er schließlich Anfang der 60er Jahre Collagen, Performances und Filme produzierte. Als Autor zahlreicher experimentaler Dokumentarfilme und radikaler Performances ist Tomislav Gotovac die zentrale Figur in dieser Zeit, in der er sich vollkommen von der von offizieller Seite unterstützten abstrakten Kunst unterschied, welche eine subtile modernistische Version des „Optimismus" widerspiegeln sollte.

Als Darsteller benutzt Gotovac seinen Körper und agiert immer in der Ich-Form. Seine frühesten Aktionen basieren auf der Auflösung von alltäglichen Handlungen; wie z. B. **The action of taking 120 pills** (1957), **Breathing the Air** (1962) und **Showing the Elle Magazine** (1962), die das Alltägliche in den öffentlichen Raum projizierten und so den gewohnten täglichen Rhythmus in eine Art Spektakel verwandelten. Bei vielen seiner Performances bewegte sich der Künstler nackt im öffentlichen Raum wie z. B. in **Action 100** (1979) oder **Laying Naked on the Asphalt and Kissing the Asphalt, Zagreb, I Love You** (1981).

Zwischen 1962 und 1964 drehte Gotovac eine ganze Reihe avantgardistischer strukturalistischer Filme wie z.B. **Direction (Stevens – Duke), Circumference (Joutkević – Count), Blue Rider (Godard – Art), The morning of the fawn**, die ihn in eine Reihe stellten mit Experimentalfilmern wie Kubelka, Snow oder Frampton.

In seinem gesamten Werk verwendet Gotovac präzise Vorgehensweisen der Filmregie, indem er sich der politischen Inhalte und der öffentlichen Räume als seiner Orte der Umsetzung bemächtigt und Zitate von anderen Künstlern und Hommagen an sie mit einbezieht. Das Konzept der Hommage an andere Künstler steht in seinem Werk so sehr im Vordergrund, dass fast alle seiner Werke Verweise auf und Widmungen an andere Künstler beinhalten, die eine Art persönliches Pantheon bilden. Sein wichtigstes Thema und sein Ausgangspunkt ist das Aufdecken alltäglicher Lebensumstände und die Neuinterpretation historischer und politischer Fakten, ebenso wie die eigene Persönlichkeit. Sein Werk könnte man als eine globale Versuchsanordnung beschreiben, die dazu dienen soll, politische Manipulationen aufzudecken.

Deutsch: Ulli Nickel

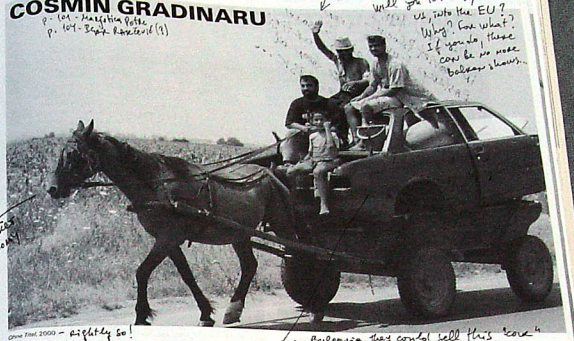
It is amazing how much visual dignity + simplicity there is in these films. That combined with the simple, even poor technique + tools and the distinctly personal, anti-ideological subject matter (whenever one can specify it...) and outlook make for the importance of these films and artist. These same qualities are shared between most of the 1970-80ies independent alternative, sometimes dissident artists/filmmakers from ex-Yugoslavia and Romania. These moved around tons of conceptual and artistic concerns, visual language issues, freedom expression, etc.

See also: p. 76 - Goksiu Karahustafa
p. 90 - Aydan Murtezaoğlu - contact
p. 95 - Cristina Forcasescu
p. 96 - Maria Popescu-Pion
p. 104 - Zsolt Kovacsics (?)

COSMIN GRADINARU

p. 104 - Katalin Ladik
p. 104 - Zsolt Kovacsics (?)

He is giving you 'five'. Will you take it? Will you leave us, all of us, into the EU? Why? For what? If you do, those cows be no more balkan cows...



Ohne Titel, 2000 – slightly so!

Zuallerstand
trotz i
nistis

Emig
verur
Ausw
Syste
sorgt

Ein n
(eine
sich i
Zwei
Einsi

Tagt
lichs
Alfa

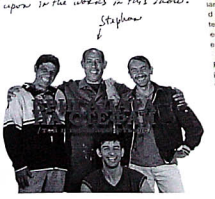
Die l
sam

Nur
nach
zeug
ses!

Deut

...money for the imposition! But I feel the Gypsi/Roma minorities are one of the main issues touched upon in the works in this show.

Stephan



Luchezar Boyadjiev, "Stephan's Brigade (himself and his sons-in-law", 2003. Photograph for a billboard. Project: "Hot City Visual", 2003

These are the Roma (gypsi) people I work with in Sofia these days. They do all kinds of odd-jobs for everybody who hires them. If you want to hire them you have to go at 8am on Macedonia Sq. in the center of Sofia. They have no phone. But this is a true, although not formalized yet, participatory, family business. I am doing an advertisement campaign for them on billboards in the center of Sofia.

...ts, rückie sich
ommu-

art
d sich
ten ein
er „Ent-
em.

Roma
ickelte
tiveren
s oder

chied-
sch und

aufge-

sie je
lahr-
die-

In Bulgaria they could sell this "car" for $50-$60, but...

First of all this series of photos is not about an exotic and backward Romania, it is about a nomad community that has kept its tradition alive over the years, despite all the social and political pressures during the communist period.

Blamed for their nomad way of life and forced to abandon their customs, obliged to carry ID cards, to show a permanent address and a place of work, some of them developed a system within a system. They have taken on an important role: they are the system's last "sanitary attendants".

A new job has appeared: scrap iron collecting. The business is run by ethnic Roma (gypsies) and has splintered off from the highly profitable business of gathering and melting non-ferrous metals, or from collecting and selling old bottles.

MOSKWITCH 403 – model from 1958-1963

There are dozens of waggons which come to scrap iron centers every day, loaded with various brand of cars: from Moskwich to Fiat, Alfa Romeo, Volkswagen and even Jaguar.

See color insert – centerfold !!!!

The cars are taken either from parking lots or from the street, were they have been abandoned. They are then loaded and carried by waggons.

The amount of money people can get for one car is around $ 6-8, depending on its weight. The distance they cover for each car is about 15 km and they are the only collectors of these wastes. This practice could be a source of income for Roma (gypsies) in Bulgaria as well. But it is not because this activity is delegated by the State and/or city authorities to special private companies. Instead Roma in BG have to steal electrical, high voltage cables off the power lines. This is a much more expensive metal/material but the activity is highly dangerous and many people get killed...

Cosmin Gradinaru

See also p. 64 – Vladislav Gotovac
p. 100 – Zoran Popović

ION GRIGORESCU

Den Film ***Boxing*** drehte ich 1977 in der Wohnung, in der ich damals wohnte, in einem improvisierten Studio im obersten Stock eines Mehrfamilienhauses. Die Produktionsfirma des Raums war die Makeshift Studio, ein Unternehmen für Experimentalfilme. Der Raum selbst war ein Parkettboden, der mit einem schwarzen Stoff bedeckt war. Die Idee, einen Boxkampf zu drehen, kam mir während einer Phase, in der ich mich mit Fragen der Imitation beschäftigte. Ich wollte einen Film über einen Boxer drehen, der sich dabei ein Training vorstellte, das er nie mit dem Besen gegen einen imaginären Gegner machte. Das Bild des einen Boxers gibt wesentlich mehr Möglichkeiten für Experimente – die Kämpfer sind [illegible] Das Bild des einen Boxers gibt wesentlich mehr Möglichkeiten für Experimente – die Kämpfer sind [illegible] gegenen Gegner, und es verblasst

Who Killed the Painting?, 2003 (Detail)

Why would they want to [illegible] in perspective?

see also p. 70 - Bora Iljovski
p. 62 - Jakup Ferri

DRITON HAJREDINI

The idea that painting as an art genre is dead is not a new one. It has been declared and demonstrated on various occasions and in various ways. The artist Driton Hajredini re-opens the subject by presenting it in an iconic context. He treats this death as a simple homicide, by staging a crime scene in the same way the police does when a crime occurs. He first staged his idea at the Arts Academy in Prishtina, an institution which in the installation is displayed as a lifeless place with no identity of its own. Hajredini's question "Who killed painting?" seems to remain open and unanswered. But in practice the artist is still not certain whether painting is really dead or not, publicly declaring: "I swear, I am a painter!"

Shkelzen Maliqi

Deutsch: Birgit Herbst

see also p. 111
Nedko Solakov

But of course
- the artists (we)
- the curators
- the funding institutions
- the showing institutions
- at the end - the audience

we all have worked so hard to educate...

the audience never revolted...

It took a lot of time... And it is not over yet... Maybe never...

- the Documenta/MANIFESTA conspiracy
WE ARE ALL PART OF ... Thank God!

NOTE! Thank God, says ME! to quote MARCEL DUCHAMP - "I WILL NEVER BE A TERPENTINE ADDICTED PAINTING PIG!" But one never knows...

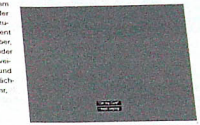
see p. 22 = THAT'S THE WORK THAT SHOULD HAVE BEEN MORE VISIBLE IN THE SHOW !!!

ALBERT HETA

Die Arbeiten von Albert Heta zeichnen sich dadurch aus, dass sie das nicht Gegenwärtige, das Abwesende betonen. Heta verwendet minimalistische Mittel eines vollkommen reduzierten Symbolismus und platziert seine Arbeiten am Rande der Ambiguität von Zeichen, die von Vergessen und Mangel „attackiert" werden.

In seinem letzten Video mit dem Titel ***Bang Bang!*** verlässt sich Heta nur auf die sehr eindrucksvolle Stimme einer Frau und die Vorstellungskraft. Die Frau erzählt, wie sie und ihre beiden Kinder eine Tragödie überlebten: ... Ich überquerte die Grenze zusammen mit meiner Tochter und meinem Sohn ... Zusammen mit allen, meinen Freunden, allen ... Und wir wurden an der Grenze von ihnen getrennt. „Du", sagte der serbische Polizist, „Du bleibst hier. Wir schneiden dir jetzt die Kehle durch." O Gott! Ich hob die Hände und begann zu weinen. Zuerst verbrannten sie das Gesicht meiner Tochter. Sie begann zu weinen und 'Mama!' zu schreien. „Sei still, sei still", sagte ich immer wieder zu ihr. Sie war blutüberströmt. Und mein Sohn – sie schlugen ihm in den Magen! Peng! Atemlos, wie er war, warfen sie ihn zu Boden. „O Gott", sagte ich immer wieder ... Er sagte: „Nimm Deine Kinder." Ich ging los, ging die Straße entlang und hielt meine Kinder fest. „Dreh dich nicht um", sagte er. Ich hatte es nicht gewagt, mich umzudrehen. Ich ging einfach weiter. Ich dachte, sie werden uns jeden Moment erschießen. Mich und meine Kinder, sie werden uns alle erschießen. Aber, allmächtiger Gott ... Gott, dem Allmächtigen sei Dank, dass meine Kinder und ich verschont blieben ... Der serbische Polizist sagte zu mir: „Geh weiter, dreh dich nicht um." Ich erwartete: „Peng! Peng!" Sie wollten mich und meine beiden Kinder umbringen! Aber es war Gottes Wille. Dem Allmächtigen sei Dank, meine Kinder waren gerettet, und ich mit ihnen ... Sehr, sehr gut ... Denn der Krieg ist sehr schlimm ..."

Deutsch: Birgit Herbst



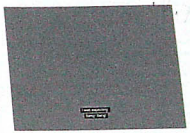
RED - SQUARE ON TV SCREEN (open dance to accord the strings...)

The art works by Albert Heta have a common point in emphasizing the non-present, the absence. Heta uses minimalist tools of a totally reduced symbolism, and places his work at the edge of the ambiguity of signs, signs which are "attacked" by oblivion and lackness.

READ

In his last video titled ***Bang Bang!***, Heta relies only upon the great imaginative power of a woman's voice, who tells the story of how she and her two children had survived a tragedy :

"... I was crossing the border, with my daughter, my son... With everyone, my friends, everyone... And we were separated from them at the border. 'You', the Serb police said, 'You stop, here. We will now cut your throat'. Oh my God! I raised my hands and started to cry. First they burned my daughter's face. She started to cry and scream 'Mum'. 'Silence, silence', I kept saying to her. She was covered in blood. And my son, they hit him on the stomach! Bang! Breathless as he was, they threw him on the ground. 'Oh my God', I kept saying... He said 'Pick up your children'. I started to walk and kept walking on the road holding my children like this. 'Don't look back', he said. I wouldn't dare to look back. I just kept walking and walking. I was thinking, they'll shoot us any time now. Me and my children, they will shoot us all. But God Almighty..' thank God Almighty that my children were saved and myself... The Serb police told me: 'Go on, don't look back.' I was expecting: 'Bang! Bang!' They want to kill me, and both of my children! But it was God's will. Thank God Almighty, my children were saved, and me with them... Very, very well... Because the war is very bad..."



Bang Bang!, 2003 (Stills)

LIVED EXPERIENCE IN YOUR MINDS — VIA SOUND

Shkelzen Maliqi

quote: "Realism of the lived experience"... K. Geers
↳ p. 15

see also:
p. 115 - Alma Suljević
p. 46 - Maja Bajević
p. 47 - Sokol Beqiri
p. 52 - Ivan Čivić
p. 75 - Šejla Kameric
p. 79 - Merita Koci
p. 83 - Dren Maliqi
p. 105 - Anri Sala
p. 103 - Erzen Shkololli

see also: p. 68 - Dušan Hajdrešić

EDI HILA

Hommage / Image, 2002

POLITISCHE EREIGNISSE, GIPFELTREFFEN, PARLAMENTSSITZUNGEN, TOTSCHLAG ETC...

Das ist unser tägliches TV-Brot, illustriert durch Bilder, die den Inhalt auf Grund ihrer Wiederholung oder visuellen Ähnlichkeit abwerten.
Nicht nur das Fernsehen, auch die Malerei reproduziert Bilder. In beiden Fällen geht es nicht darum, wie es mit Ihnen geschaffenen virtuellen Realitäten zu tun hat, sondern es geht um die mediale Realität, die mit Konsumismus und Spektakel zu tun hat. Bei der Malerei entsteht durch Reproduktion von Fernsehbildern eine neue Realität, die über ihre ursprüngliche Dimension und Funktion hinausgeht.
Die Reproduktion von Fernsehbildern durch die Malerei bringt diese zum Stillstand und bewirkt, dass sie eine andere Informationsdimension annehmen, mit der auch unterschiedliche emotionale Muster einhergehen. Darüber hinaus bietet sie jedoch auch die Möglichkeit, über die Welt der Bilder nachzudenken und darüber, wie sie uns beeinflussen.

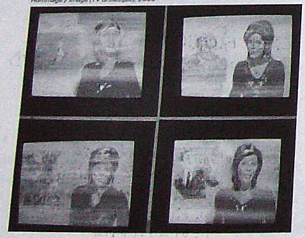
Deutsch: Birgit Herbst

POLITICAL EVENTS, SUMMITS, PARLIAMENT MEETINGS, HOMICIDES, ETC...

This is our daily bread, served on TV and illustrated by images de-valuating their content, simply by means of constant repetition or visual similarity.
Like television, painting also reproduces images. In both cases we deal with recreated, virtual realities. In the first case, we deal with the mediatic reality that has to do with consumerism and spectacle. The second case, the reproduction of TV imagery through painting, produces a new reality, a reality that goes beyond its original dimension and function.
Reproducing TV images through painting brings the process of recognition to a halt and gives to it a different informational dimension, accompanied by different emotional patterns; but what is more, it harbours the potential for a reflection on the world of images and the way they affect us.

Edi Hila

Hommage / Image (TV Grotesque), 2003



TO BE FREED OF ALL RESTRICTIONS - 1989
TO GO TO A KIND OF PAINTING YOU HAVE ALWAYS WANTED TO DO - After 1989
TO PAINT BEAUTIFUL ABSTRACT PAINTINGS -
TO FIND OUT THAT THE WORLD OUTSIDE HAS CHANGED AND WANTS SOMETHING ELSE -
TO TEACH -
TO CHANGE -
TO PAINT -
TO CHANGE -

see also: p. 71 - BORA ILJOVSKI

see also: p. 70 - Edi Hila

BORA ILJOVSKI

A Balkan Theme or Contre-Jour, 1992. Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas, 200 x 300 cm

The amazing thing though is that it doesn't appear to be decorative this one here.

The artist is incredible!
Very, very good!
The smaller sized canvases in the show ...
→ This painting should have been in the show! a Balkan Baroque in 2-D painting...

Indem er dem Ornament in der Geschichte der mimetischen Malerei einen bestimmten Platz einräumte, versuchte Alois Riegl Ende des 19. Jahrhunderts dem Ornament seine eigene Geschichte zu geben, das Konzept einer sukzessiven Entwicklung. Aber dem materialistischen Argument zufolge, das aus Gottfried Sempers Interpretation des Ursprungs der Kunst stammt und das Riegl ablehnte, war das Ornament Oberflächendekoration, die aus der materiellen Notwendigkeit von Kleidung und Schutz entstanden und stark mit der Praxis des Webens verbunden war. Nach dieser Interpretation basiert das Ornament auf den verschiedenen Praktiken der Stoffherstellung (Fäden unten und oben durchziehen, sich überkreuzende Fäden, Zickzack-Bewegungen); es hat einen elementaren und universellen Charakter, mit der nur beschränkten Möglichkeit, eine eigene Geschichte zu besitzen. Die Gemälde von Bora Iljovski innerhalb vorhandener Erzählungen der modernen Kunst des Westens interpretieren zu wollen, bereitet jedoch Schwierigkeiten, nimmt er als Künstler, der außerhalb jeglichem hegemonischem Denksystem situiert ist (was sichtlich nicht nur seinen Gemälden, sondern auch seinem gesamten Lebensstatus zugrunde liegt), keine sichere Position ein. Genau dies ermöglicht es ihm aber, eines der konsequentesten, seriellen und einzigartigen künstlerischen Werke modernistischer Malerei zu entwickeln und fortzuführen. Durch die akribische Serialität seiner Muster und die innere Rigorosität seiner Methode bietet er eine Alternative zur platonischen Auffassung, die Abstraktion als eine Form der Verallgemeinerung ansieht, die von Einzelheiten ausgeht, und die für historische abstrakte Kunst charakteristisch ist. Hier gehen Serialität und Nicht-Hierarchisierung keineswegs Hand in Hand mit der Hegemonie monochromer Malerei als der einzigen „Malerei am Ende der Malerei". Die innerhalb seines „persönlichen Kanons" bzw. „individuellen Systems" entwickelte Serialität und Nicht-Hierarchisierung beantworten die Frage, wie Malerei überhaupt noch möglich sein kann, sogar entgegen der Behauptung, dass beispielsweise nur rechteckige Formen keinerlei Einheit annehmen, durch die sie zu Objekten und daher irreführend werden. Iljovskis Gemälde zeigen, dass heute nur isolierte Werke einer Malerei abseits gewohnter Unterscheidungen wie Figuration/Abstraktion, dekorative/reine Kunst, Zentrum/Peripherie, Kommunikation/Isolation etc. ermöglichen können.

Deutsch: Birgit Herbst

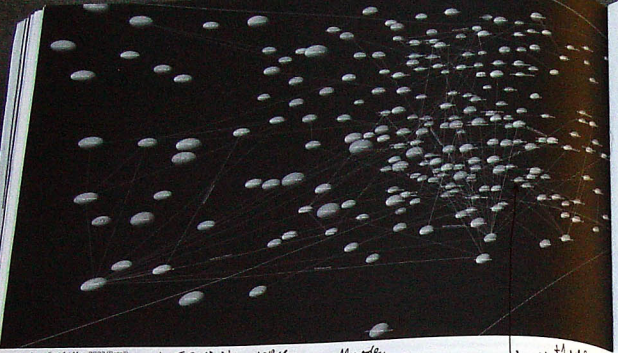
In realizing the specific place of ornament in the history of mimetic painting, at the end of the 19th century Alois Riegl tried to assign history to ornament the concept of successive development. However, Riegl rejected the materialistic argument stemming from Gottfried Semper's interpretation of art's origin, as he saw ornament as surface decoration with origins in material needs for clothes and shelter, strongly connected to practices of weaving. According to this interpretation, ornament is based on the practices of creating fabric (threading under and over, in and out, crossing over, zigzag movements) and it has an elementary and universal character with a limited possibility of possessing a history. Here lies the difficulty with interpreting paintings by Bora Iljovski within existing narratives of Western modern art. This is because, as an artist from the periphery of every hegemonic system of thought (as we can see not only on the basis of his paintings, but also on the basis of his entire life status), he does not occupy any stable position; but, precisely this allows him to develop and continue one of the most consistent, serial and unique artistic opuses of modernist painting. Through his painstaking seriality of patterns and the proper rigorousity of his method, he offers an alternative to the Platonic notion of abstraction as a form of generalization from particulars, which is characteristic of historical abstract art. Here, seriality and non-hierarchism is not connected to the hegemony of monochrome painting as the only "painting of the end of painting". Seriality and non-hierarchism developed within his personal canon or "individual system" responds to the question as to how painting is at all possible any longer, and even in contrast to the assertion that only rectangular forms do not assume a kind of entity by which they become objects and hence misleading. Iljovski's paintings show that today only painters' isolated opuses have the capacity to make painting possible outside habitual distinctions, and in particular outside distinctions such as figuration/abstraction, decorativeness/pure art, centre/periphery, communication/isolation.

Branislav Dimitrijević

Still, I think it refers to Oriental decorations... L.B.

I think this is as good as it could be a 2-D image of the convoluted space of history, culture, ethnicities, etc. layers of identity on the Balkans.
This is a kind of 2-D, painted - "Balkan Baroque"...

see also p. 68 Dušan Hajdrešić "Who killed painting?"



East Art Map, 2003 (Detail)

IRWIN

East Art Map
EIN PROJEKT VON IRWIN UND NEW MOMENT
IN ZUSAMMENARBEIT MIT FOLGENDEN REDAKTEUREN:
Inka Arns, Vladimir Beskid, Iara Boubnova, Calin Dan, Ekaterina Degot, Branko Dimitrijević, Marina Gržinić, Sirje Helme, Marina Koldobskaja, Suzana Milevska, Viktor Misiano, Edi Muka, Ana Peraica, Piotr Piotrowski, Branka Stipančić, János Sugár, Jiří Ševčík, Miško Šuvaković, Igor Zabel, Nermina Zildzo

In Osteuropa (auch bekannt als die ehemaligen kommunistischen Länder, Ost- & Zentraleuropa oder Neues Europa) gibt es nur wenige transparente Strukturen, die bestimmte Ereignisse, Artefakte und Künstler in Bezugssystemen organisieren, das außerhalb der Grenze einer einzelnen Nation akzeptiert und respektiert wird. Stattdessen bestehen Kunstsystemen, die nicht über nationale Grenzen hinausgehen und theoretisch fast auf einer den lokalen Bedürfnissen angepassten Basis beruhen, ja manchmal sogar in Doppelform existieren, wo neben den offiziellen Kunstgeschichten eine ganze Reihe von Geschichten und Legenden über Kunst und Künstler kursieren, die diese offizielle Kunstwelt ablehnen. Über solche Künstler gibt es jedoch nur wenige und lückenhafte schriftliche Aufzeichnungen. Vergleiche mit zeitgenössischer westlicher Kunst und Künstlern sind äußerst selten. Ein derart fragmentiertes System schließt erstens jede Möglichkeit aus, die in der Zeit des Sozialismus geschaffene Kunst als Ganzes zu verstehen. Zweitens stellt es ein gewaltiges Problem für Künstler dar, denen es nicht nur an einer zuverlässigen Unterstützung ihrer Aktivitäten mangelt, sondern die aus dem gleichen Grund auch gezwungen sind, einen Weg zwischen lokalen und internationalen Kunstsystemen zu finden. Drittens blockiert dies die Kommunikation zwischen Künstlern, Kritikern und Theoretikern aus osteuropäischen Ländern.

Das Ziel von ***East Art Map*** besteht darin, die Kunst des gesamten osteuropäischen Raums zu zeigen, Künstler aus ihrem nationalen Rahmen herauszunehmen und sie in einem einheitlichen System zu präsentieren.

Deutsch: Birgit Herbst

East Art Map – the CARPET
East Art Map
A PROJECT BY IRWIN AND NEW MOMENT
IN COLLABORATION WITH CONTRIBUTING EDITORS:
Inke Arns, Vladimir Beskid, Iara Boubnova, Calin Dan, Ekaterina Degot, Branko Dimitrijević, Marina Gržinić, Sirje Helme, Marina Koldobskaja, Suzana Milevska, Viktor Misiano, Edi Muka, Ana Peraica, Piotr Piotrowski, Branka Stipančić, János Sugár, Jiří Ševčík, Miško Šuvaković, Igor Zabel, Nermina Zildzo

In Eastern Europe (also known as the former communist countries, East & Central Europe, or New Europe) there are as a rule no transparent structures in which those events, artifacts and artists that are significant to the history of art have been organized into a referential system accepted and respected outside the borders of a particular country. Instead, we encounter systems that are closed within national borders, most often based on argumentation adapted to local needs, and sometimes even doubled so that besides the official art histories there are a whole series of stories and legends about art and artists who were opposed to this official art world. But written records about the latter are few and fragmented. Comparisons with contemporary Western art and artists are extremely rare.
A system fragmented to such an extent, first of all, prevents any serious possibility of comprehending the art created during socialist times as a whole. Secondly, it represents a huge problem for artists who, apart from lacking any solid support in their activities, are compelled for the same reason to steer between the local and international art systems. And thirdly, this blocks communication among artists, critics and theoreticians from these countries.

The aim of the ***East Art Map*** is to show the art of the whole space of Eastern Europe, to take artists out of their national frameworks and present them in a unified scheme.

IRWIN

PRAVDOLIUB IVANOV

Territories, 1995

„In Antrepo basierte die interessanteste Kunst auf Politik ... Pravdoliub Ivanov aus Bulgarien lieferte mit einer Reihe nicht zu unterscheidender, durch Schlamm gestaltet Flaggen eine krasse Elegie über die Konsequenzen des Nationalismus."*

Die Arbeit ***Territories*** entstand ursprünglich für die Biennale von Istanbul 1995. Der Ausgangspunkt für meine Idee war die Grausamkeit, die damals die Lage auf dem Balkan beherrschte. Ich hoffte jedoch, dass die Arbeit auf mehr als nur dieser einen Ebene existiert.
Heute, acht Jahre danach, ist ***Territories*** wieder zu einer Ausstellung eingeladen. Vielleicht ist die Arbeit noch immer aktuell, und wenn das der Fall ist, wüsste ich kaum zu sagen, ob dies gut für mich oder schlecht für den Balkan und die Welt im Allgemeinen ist.

Deutsch: Birgit Herbst

* Eleanor Heartney, 4. Istanbul Biennale, Art Press, Nr. 210, Februar 1996

In Antrepo, the most interesting art was grounded in politics ... Pravdoliub Ivanov of Bulgaria provided a stark elegy to the consequences of nationalism with a row of indistinguishable flags stiffened by mud."

The work ***Territories*** was originally produced for the Istanbul Biennial in 1995. The starting point for my idea was the cruel situation at that time on the Balkans. However, I hope the work exists on more levels than just this one. ***Territories*** is once again invited to a show, now, eight years later. Perhaps it's still relevant, and if so, then I am not sure whether this is good for me or bad for the Balkans and the World in general?

Pravdoliub Ivanov, 2003

* Eleanor Heartney, 4th Istanbul Biennial, Art Press, #210, Feb. 1996

Photo: Calin Dan

SANJA IVEKOVIĆ

Seit den frühen 70er Jahren hat Sanja Iveković die politischen Inhalte des Privatlebens aus der Perspektive feministischen Kritik untersucht. Die Künstlerin hat sowohl durch ihre Performances, Videos, Installationen und Aktionen im öffentlichen Raum als auch durch ihre medialen und aktivistischen Projekte eine große Anzahl an persönlichen Themen mit in den öffentlichen bzw. medialen Raum eingebracht, wodurch sie deren politisches Potenzial und deren gesellschaftlichen Einfluss verdeutlichen konnte. Seit den 70er Jahren hat sie sich mit Video- und Performance-Kunst beschäftigt und dabei richtungweisende Arbeit geleistet im Hinblick auf das Medium Video sowie dessen Nutzen für die Gesellschaft und dessen interaktive Möglichkeiten.

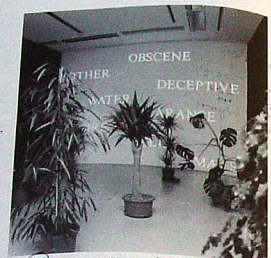
Das Prinzip der Solidarität, das in den 90er Jahren angesichts der verheerenden gesellschaftlichen und politischen Veränderungen in Kroatien in Gefahr geraten war, steht im Mittelpunkt vieler Projekte Ivekovićs aus den 90er Jahren. So ist z. B. ***Die Akte Nada Dimić*** eine Werkreihe, die den gesellschaftlichen Gedächtnisschwund innerhalb größerer gesellschaftlicher Prozesse kritisiert, die in erster Linie durch das Funktionieren der Wirtschaft und die unlösbaren Gegensätze innerhalb des neuen Systems determiniert sind. Die Werke verweisen zum einen auf die Nationalheldin Nada Dimić, eine Frau, die im 2. Weltkrieg wegen ihrer antifaschistischen Aktivitäten ermordet wurde, zum anderen auf die nach ihr benannte Fabrik und die Probleme der Frauen, die beim Bankrott der Firma in den späten 90er Jahren arbeitslos wurden. Auf ähnliche Weise beschäftigt sich das Work-in-progress-Projekt ***Frauenhaus***, das Sanja Iveković zusammen mit Frauen entwickelte, die seit 1997 in zahlreichen Städten Europas und Asien in Unterkünften für misshandelte Frauen Zuflucht gesucht haben. Gewalt gegenüber Frauen als nahezu anonyme traumatische Erfahrung wird in diesem Projekt auf die Ebene einer universellen gesellschaftlichen Relevanz gehoben, indem sie die menschliche Fähigkeit, Schmerzen erleiden zu können, ins Zentrum der Solidarität rückt.

Die Arbeit ***Resnik*** (1994) beschäftigt sich mit den Problemen von Flüchtlingen. Resnik ist der Name einer Stadt in der Nähe von Zagreb, die als Flüchtlingslager während des Krieges im früheren Jugoslawien diente, in dem 2000 überwiegend moslemische Flüchtlinge untergebracht waren. Die Installation, die aus mehreren Pflanzen besteht, die sich in einem dunklen Raum befinden, in dem die Video-Projektion die einzige Lichtquelle bietet, beschäftigt sich mit alltäglichen Lebensumständen, denen Flüchtlinge/Pflanzen ausgesetzt sind.

Deutsch: Uli Nickel

Ana Dević & Nataša Ilić

See also: p. 115 - ACHE Suljević
p. 46 - Hajra Begović
p. 47 - Sokol Beqiri
p. 52 - Ivan Čivić
p. 69 - Albert Heta
p. 75 - Sejla Kameric
p. 79 - Hentia Koci
p. 105 - Auli Sirja
p. 109 - Sazan Shkololli
p. 82 - Mihael Milunović



Resnik (1994)

Eventually all these flowers will die because the light from the projector is not enough for them.

Since the early 1970es, Sanja Iveković has been exploring political contents of private life from the perspective of feminist critique. Whether she is engaged in performances, videos, installations, actions in public spaces, or media or activist projects, the artist transposes a wide range of personal themes into the public or media space, emphasizing their political potential and social impact. Since the 1970es she has been exploring video and performance art, pioneering in the medium of video, its social use and its interactive possibilities.

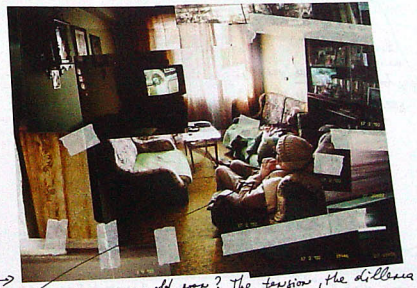
The concept of solidarity, threatened under social and political changes that swept Croatia during the 1990es, is at the center of many of Iveković's projects from the 1990es. ***Nada Dimić File***, for example, is a series of works that tackle social amnesia within broader social processes, primarily determined by the functioning of the economy and unsolvable contradictions of the new system. The works are dedicated to national heroine Nada Dimić, a real person killed in World War II for her anti-fascist activities, but also to the factory named after her, as well as to the problems of women who lost their jobs when the company went bankrupt in the late 1990es. Similarly, the current work-in-progress ***Women's House***, which Sanja Iveković has been developing together with women who sought refuge in shelters for women victims of domestic violence in different cities of Europe and Asia since 1997, deals with the topic of violence against women, elevating nearly anonymous traumatic experience to a level of universal social relevance, locating at the center of solidarity the human capacity to experience pain.

The work ***Resnik*** (1994) deals with the problems of refugees. Resnik is the name of a town near Zagreb, which was a refugee camp during the war in ex-Yugoslavia and where 2.000 refugees, mostly Muslim, where sheltered. The installation consisting of a number of houseplants placed in a dark room in which the video projection provides the only source of light conceptually deals with the condition of everyday life experienced by refugees/plants.

Maybe the show should not last this long?

See Ömer Ali Kazma p. 77 - "What remains", 2003
the "high-end" obsession with football --->

p. 87



ÖMER ALI KAZMA p. 77

MIHAEL MILUNOVIĆ p. 82

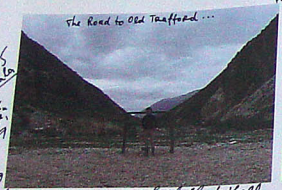
IOSIF KIRÁLY

p. 78 - "Reconstructions"

Colin Dan as an old man? The tension, the dilemma between new technology and old mythology...

see p.30 - Aydan Murtezaoğlu

p.105



see p.107 Anri Sala "Missing Landscape, 2004"

"Lowered" obsession with football - football has become a waypoint..., as in Brasil...

P.S. for the "Highbrow" version, see p.77 - Ömer Ali Kazma.

p.112

↑ This is so absurd it should have happened in the Balkans! But it actually happened in Mexico. The only connection is the head of Anri Sala.

A moment come alive, the horseman fell off, and so did the horse. It turned out the horse is of a very non-representative breed... LB

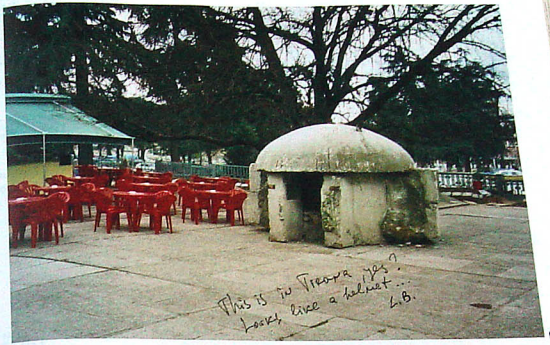
AYDAN MURTEZAOĞLU

ANRI SALA

SERGE SPITZER

Istanbul Bizzuriant, 1995 piece: "Istanbul Map Piece", 1995 (The Golden Carpet)

in Hagia Irini - St. Irene church (H.C.AD). In Byzantine times they used to have chickens with wings and painted with gold them to play the role of angels during ceremony/service.



p.43

p.125

West of where? West of Turkey is Greece and Bulgaria; west of Bulgaria is Macedonia and Serbia; west of Greece is Albania... and so it is from Macedonia. p.110

HÜSEYIN ALPTEKIN p.43

VERSION (Yes, it refers to Constantin Brancusi)

GENTIAN SHKURTI | "The Endless Column"

↓ p.110

Bora Iljovski – p.71

I don't quite get it... Abstraction based on Oriental ornamentation?

(see also p. 68....)

One must see the original, but it's flat. Or maybe this is the Balkan background in 2-D?

p. 98 - Personal CINEMA

→ area of application of the proverb mentioned below ↓

p.58

Dağ inler, gök çöker, titrer denizler
Ey Koca TÜRK, uyan uyan

Fear | head

That's the famous African word – the "jataçan" sharp ash knife. An old Bulgarian proverb says that a head, heart down like this, cannot be cut off easily with a "jataçan"!

I guess whoever invented the proverb had a lot of experience keeping over and keeping his head down...

p.71 BORA ILJOVSKI

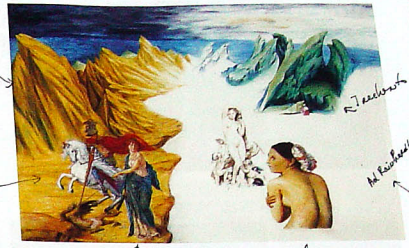
p.98 PERSONAL CINEMA

p.58 MEMED ERDENER

Now "jataçans" are to be found only in Hale Tepçea's installation – p. 118

first exhibitory quotation of J.P. ordered as a structure.

p. 100



Raphael

Tiepolo

M. Reinhart

A. Montegro.

Surgey

p.70

Who killed the T.V.?

p. 116

ZORAN POPOVIĆ p. 100

EDI HILA p. 70

MARKO TADIĆ p. 116

p. 82
LAIBACH

Please, note the white board with black cross on the left hand of the third figure from left to right!

Black Cross is like emergency health care of the social system, memory, politics, etc.

See also p. 113, Sandra Sterle

p. 89

The circling in the city is mimicking the low-linear, circular progression of time which is typical for folkloric culture. But whereas in folklore it is cathead, in the city it is absurd.

p. 75

"Basics", 2001

- Simple things are never to be taken for granted! Especially not by "indigenous people"... Bosnian, French, German, American or EU - O.K., but then again who are the truly indigenous EU people? The Europs! - answer provided by Colin Bax, curator/artist from Romania/Holland IK, Utrecht 1997 - 1998.

See also p. 75 - Šejla Kameric

p. 82 LAIBACH

p. 89 IVAN MOUDOV

ŠEJLA KAMERIĆ p. 75

p. 96

It's a perfect fit!!! Bed-to-car, as if made for each other! The wonders of engineering!

The inventiveness of the peasants is not the least thing worth mentioning. Those are the people who are the most "realistic" minded.

See also p. 89, Ivan Moudov
p. 92, Dimitar/Dragan
p. 117, Cengiz Tekin

He is actually circling around this monument to the main national leader of Bulgaria. Many of his followers were sent to exile/jail by the Ottoman Empire around 1874 U.S. (after failed uprising) to the city where

V. Levski's monument

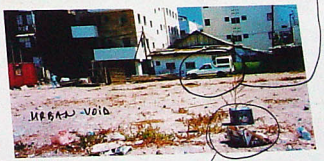
Sofia

living manifestist lives/works now - Diyarbakir

East-South Turkey/Anatolia

(otherwise known as Kurdistan...)

See also p. 117



p. 96 MARIA PAPADIMITRIOU

p. 117 CENGIZ TEKIN

p. 161 MARJETICA POTRČ

p. 101

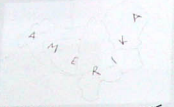
To p. 104, Igor Kuzevic

LUCHEZAR BOYADJIEV
all alone, 2002

EDI HILA
Unlabel, 2001 (Aus der Serie / from the series *Regional Rays*)

ŠEJLA KAMERIĆ
Brain III, 2001

MIRCEA CĂNTOR & GABRIELA VANGA
Another Sensitive Fight, 2000



VLADO MARTEK
Antenna, 2002

JELENA TOMAŠEVIĆ
Kunst = Kapital, o. J.

SLAVICA JANEŠLIEVA
Can We Do Without Doors ...?, 2001

PRAVDOLIUB IVANOV
Pessimism No More, 2002

ADRIAN PACI
It Was Not a Performance, 2001

ALLA GEORGIEVA
Ada, o. J.

VUK ĆOSIĆ
Deep ASCII, 1998

ANTONI MAZNEVSKI
A SE ESSE, 1998

IGOR RAKČEVIĆ & LAZAR PEJOVIĆ
Unlabel, o. J.

BOUND / LESS BORDERS >

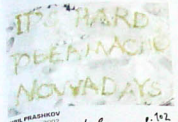
Ein Projekt des Goethe Instituts Belgrad
A project by Goethe Institute Belgrade

Kuratoren / Curators
Ruxandra Balaci, Dunja Blažević, Iara Boubnova, Petar Ćukovic, Juraj Krpan, Edi Muka, Zoran Petrovski, Darko Šmičić, Biljana Tomić

MILJA PAVIĆEVIĆ
Big Alcoholics, o. J.

IVAN ŠEREMET
Untitled, o. J.

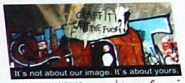
ŽANETA VANGELI
Interpolation III, 2002



KIRIL PRASHKOV
Competition, 2002

LEO VUKELIĆ
Poster, o. J.

IVE TABAK
Better A Hole in the Knee than in Europe, 2002



HRISTINA IVANOSKA
Graffiti What The Fuck ...?, 2001

MONA VATAMANU & FLORIN TUDOR
Breakfast, 2000

ANRI SALA
Edi Muka, 2001

TANJA RISTOVSKI THEURETZBACHER
Alleysnitches, 1998/99

ALBAN HAJDINAJ
Chinese Flowers from AL, 2001

p.127 I trust her but I don't really trust what she says, do you?

p. 119

The only weapon my grand-mother ever had was her walking stick. She is 38 years old and just broke her leg (end of Sept. 2003), now in a hospital. That's the 3RD time in her entire life she has to be in bed in a hospital. She was born in the village of Mlachevo, Bulgaria (see p. 146-147). But I am sure she would fiercely defend her children (the eldest 3 fell by herself, 2 are dead now/with all she's got.

p. 122

NATALLJA VUJOŠEVIĆ p. 127

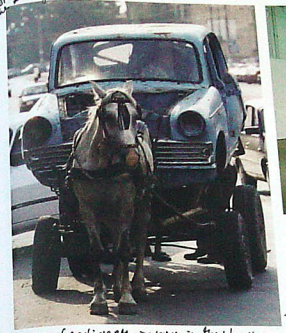
LINA THEODOROU p. 119

MILICA TOMIĆ p. 122

These were so visibly Serb to my eyes that all the ingrained fears of the Serbs are triggered in my mind. But, now they will step and go out to a "kafić"/"kafana"/to relax...

The car (replica) here is the 403 model of the famous Soviet "Moskvitch" produced until recently in the Russian car factory "Avtomobilnoi Moskovskoi Zavod" in "Moskvitch 403" model, that's first and last, is the 1950s. It was a very sturdy and strong car, that's before the United World II – all those famous battlefields of the United World II – all those famous battlefields of the United World II – all those famous battle scenes, conquests, etc. (maybe some Russian had with Japan, Vietnam, Afghan, Chechnya as well?) The system here for recycling of metal = scrap metal. Too many recycling, ok? That's a source for modest income.

see p. 107 – Erzen Shkololli and p. 74 – Adrian Paci too....



Cosmin Gradinaru → worse in the show. p. 65

p. 118

→ not all Serb people are the spawn of the devil, as the Bulgarian that do not admit all evils to Serb people, I guess that some not thought of it...

These are the only real objects left in family possession from the time of the plight of Gülsün's family.

silver

p. 76

... a family of Gülsün's family had ancestors refugees ... Gülsün's family had ancestors to leave the place they had lived in for centuries ... That was c. 1878, at the end of the Balkan Russia and Turkey. The war led to the liberation of Bulgaria. Gülsün's family lived in the part of the Ottoman Empire called "Rumeli".

= "Rum Millet"

= the Roman Nation

= all orthodox Christian population of the Ottoman Empire

also

That's Bulgaria.

ERZEN SHKOLOLLI p. 109

COSMIN GRADINARU p. 65 and self/pp

HALE TENGER p. 118

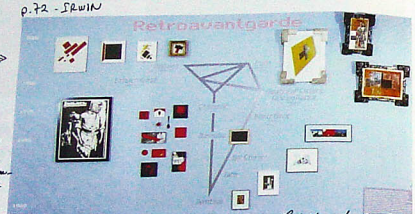
GÜLSÜN KARAMUSTAFA p. 76

p.84 - MANGELOS

Taking the text out for a walk, around the concept? or taking the concept out for a walk around the corner?

p.72 - IRWIN

Malevich or Malevič of Belgrade, 1985 ?



Good, the term 'avant-garde' is headed backwards! Maybe it will reach it's final destination the French Army where it came from anyway years ago. David Hockney suggested that.

I have been telling the IRWIN's for 2 years now that they should do and publish a book - "The Secret Life of IRWIN"... It's about time...

Where media is it anyway?

MANGELOS p.84

IRWIN p.72

CENGIZ CEKIL p.51

see p.51 and p.40 (Platform - Istanbul)

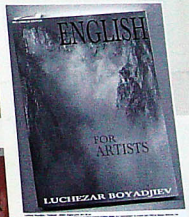
p.104 - IGOR RAKČEVIĆ

FRAGILE! HANDLE WITH CARE!

These are people from the margins of the city - Bulgaria, capital of Macedonia. They deal with stuff in cardboard boxes. I think the silk-screened portraits would look better on the boxes - 3D, rather than on flat 2-D sides.

p.85

MALEVIČ. Black blob on yellowish paper. 19....



My homage to Mladen S. (Eastbourne, UK) 1.8.2006.

IGOR RAKČEVIĆ p.104

VLADO MARTEK p.85

MLADEN STILINOVIĆ see p.114

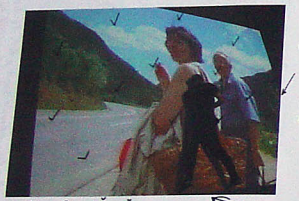
ANDRÉ CADERE p.49

that's the most important stuck in contemporary art!

This show has been around quite a lot. It has the colours of the Russian national flag, white, red, black. Just notice. If the next time you see this flag as a sculpture or a painting, it's since is the size of your mantlepiece as a lot of the flags.

Why and how do Turkish women cover/hide their faces since when Turkey is a secular state? Is this the result of our search for private space where you can be alone and away from the gaze of society?

p. 106, BÜLENT ŞANGAR



p. 52 - IVAN ČIVIĆ

These are all points of support of memory. He is trying to build up a connecting web from these, very much like Spiderman. You will the ignite if you can manage to connect each point/stick with every other one by crawling on the vertical wall.

p.55

All these people are refugees from Srebrenica or Bosnia-wall/?

They can dance OK!! But can they stand on a wall? Maybe not... But isn't it the same anyway?

BÜLENT SANGAR p.106

IVAN ČIVIĆ p. 52

p.55 DANICA DAKIĆ

The roads of Montenegro have so many turns and curves that it's no wonder his hands are so bloody.

p. 121 - Jelena Tomašević

p. 57

Slavenka bears the burdens of Balkan women!

I am not a war girl bears the burdens of Balkan men!!!... What's left by men

JELENA TOMAŠEVIĆ p.121

UROŠ DJURIĆ p.57

SENER ÖZMEN & ERKAN ÖZGEN

See more details - a lot, on this self-ironical work about art as a political artist / the neoliberal journey that, is having.

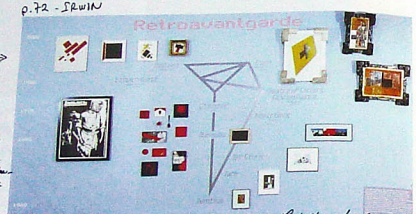
on p. 92

p.84 - MANGELOS

Taking the text out for a walk around the concept? or taking the concept out for a walk around the corner?

p.72 - IRWIN

Malevich or Malevič of Belgrade, 1985? →



Good, the term "avant-garde" is headed backwards! Maybe it will reach its final destination the Eskimo Bay where it came from anyway, years ago David Hockney suggested that.

I have been telling the IRWIN's for 2 years now that they should do and publish a book — "The Secret Life of IRWIN"... It's about time...

What media is it anyway?

MANGELOS p.84

IRWIN p.72

CENGIZ CEKIL p.51

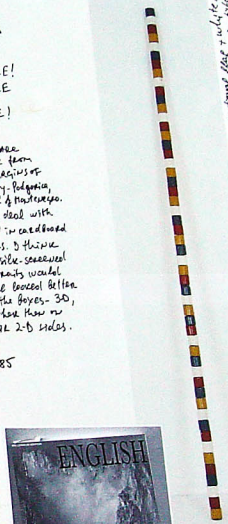
see p.51 and p.40 (Platform - Sitopekl)

p.104 - IGOR RAKČEVIĆ

FRAGILE! HANDLE WITH CARE!

These are people from the margins of the city - Podgorica, capital of Montenegro. They deal with stuff in cardboard boxes. I think the silk-screened portraits would look better on the boxes - 3D, rather than on flat 2-D sides.

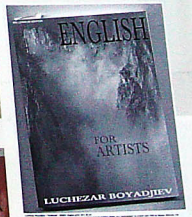
That's the most important stuff in contemporary art!



This show has been around quite a bit. It has the colours of the Montenegro national flag, a lucky combination. I wonder if the artist ever saw the original as a single piece. Flag, the strategy, that I designed UNI in the (early) 1970s. This show is the size of some banners in a lot of the flags.

p.85

MALEVIČ. Black blob on yellowish paper. 19....



My homage to Mladen S. (Stilinović, where?) 2000.

IGOR RAKČEVIĆ p.104

VLADO MARTEK p.85

MLADEN STILINOVIĆ see p.114

ANDRÉ CADERE p.49

Why and how the Turkish women cover/hide their faces since when Turkey is a secular state? Is this an act of self-protection in private space where you can be alone and away from the gaze of society?

p.106, BÜLENT ŞANGAR

p. 52 - Ivan Čivić

These are all points of support of memory. He is tearing to build up a connection web from these, very much like spider web. You "win" the game if you can manage to connect each point/site with every other one by crawling on the vertical wall.

p.55

All these people are refugees from Srebrenica or Bosnia-wide?

They can dance OK! But can they speak or a wall? Maybe not... But isn't it the same anyway?

BÜLENT ŞANGAR p.106

IVAN ČIVIĆ p. 52

p.55 DANICA DAKIĆ

The hands of Hrustesegro have so many tremors and cuts, that it's no wonder his hands are so bloody.

p. 121 - Jelena Tomašević

p. 57

Sarajevo has the dreams of Karaja on it!

I'm not sure she has the dreams of Karaja on her... What about my dreams?

JELENA TOMAŠEVIĆ p.121

UROŠ DJURIĆ p.57

SENER ÖZMEN & ERKAN ÖZGEN

See more details - a lot, on this self-image work about above point or another artist is looking.

the neutral journey that,

on p. 92

p.128

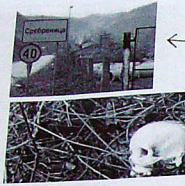
p.107

p.86

p.128 DUNJA ZUPANČIČ

p.107 SARKIS

p.86 ANTONI MAZNEVSK

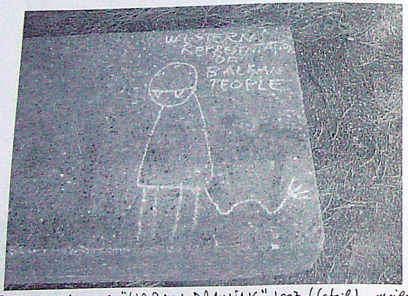


very drawing to understand also

p.75 - the Dutch soldier's graffiti in Srebrenica 'Bosnian Girl'

Dan Perjovschi graffiti

8/p.108 - the thrown, empty puppets in 'Nearly Beautiful' of K. Sepanjovic



Dan Perjovschi. "URBAN DRAWING", 2003 (detail) - project of 10 days graffiti drawing in public space in Kassel, Germany

Graffitti on pavement in Kassel drawing the show In den Schluchten des Balkans (In the Gorges of the Balkans) that I thought relates visually the ... What that Dutch soldier probably ~~had~~ had in mind... Is media representation of ~~BALKAN people~~ (in some cases, hopefully there will be less and less, mainly around and after WWI) that much different from what the Dutch soldier wrote? Subconsciously expressing...

ŠEJLA KAMERIĆ

Šejla Kamerić gehört zu der Generation von Künstlern aus Sarajevo, die während und des Krieges aufwuchsen, als die Stadt dreieinhalb Jahre belagert und mit Granaten beschossen wurde. Diese biographische Tatsache hat ihre Einstellung sowie ihre künstlerische Auffassung und Praxis stark geprägt.

Dies bedeutet zunächst, dass hier die Kunst nicht das Ziel, sondern das Mittel der Selbstidentifikation ist – die Vermittlung eigener Erfahrungen, Erinnerungen und Meinungen –, die sie anderen nahe bringen und mit ihnen teilen möchte.

Nach Auskagßn der Künstlerin stehe **Bosnian Girl**, eine ihrer jüngsten Arbeiten, in direktem Zusammenhang mit den Ereignissen von Srebrenica: Nichtbetroffene schauen auch mit dem Vorurteilen, die wir gegen andere ausüben, die andere gegen uns haben. Dies sagt sehr viel über die „Bidirektionalität" und leichte Lesbarkeit ihrer Botschaften aus.

Was Šejla (und die Gruppe der Künstler der „Kriegsgeneration") von anderen Angehörigen ihrer Generation" unterscheidet, sind vor allem die Aussagen ihrer Arbeiten, nicht die Mittel, die sie anwenden. Indem sie mit ihrer Arbeit fortfährt, ohne sich Gedanken darüber zu machen, was Kunst wirklich ist oder nicht ist, erweist sie sich zudem als Angehörige der im Zeitalter der Massenmedien geborenen Generation, in der nicht die Geschichte der Kunst, sondern die Medien und die sie umgebende Realität der Hauptbezugspunkt sind.

Deutsch: Birgit Herbst

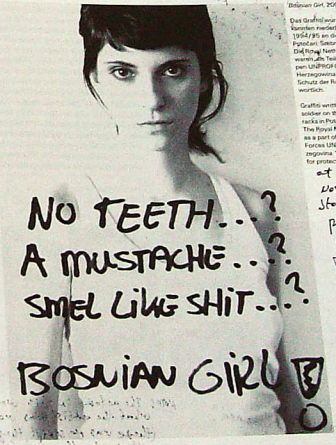
Šejla Kamerić belongs to the generation of Sarajevo artists, who grew up in the war, and lived through a three-and-a-half years long siege and shelling of the city. This biographical fact has much determined the attitude of this artist, as well as her understanding and her practice of art.

Predominantly, what this means is that art is not the goal, but the means for self-identification – communicating own experiences, memories, and opinions – which she wants to share with others, or wants to confront them with.

About one of her most recent works, **Bosnian Girl**, she herself says that it is directly connected to the Srebrenica tragedy, but also deals with prejudice as well, not only by others towards us, but also by us towards others. This statement very clearly expresses how "two-way" and how legible her messages are.

What makes Šejla (and the whole group of "war generation" artists) as essentially different from "other members of their generation", is the meaning inherent in their works, as opposed to the means they use. Furthermore, by getting on with her work without worrying about what art really is, or isn't, she proves herself to be a member of that generation born in mass-media age, in which the main references are the media and the reality around them, and not the history of art.

Dunja Blažević



Bosnian Girl, 2003

Das Graffiti wurde von einem unbekannten niederländischen Soldaten 1994/95 an der Wand der Kaserne in Potočari, Srebrenica geschrieben. Die Royal Netherlands Army Troppen waren als Teil der UN Friedenstruppen UNPROFOR, 1992-95 in Bosnien-Herzegowina stationiert und für den Schutz der Region Srebrenica verantwortlich.

Graffiti written by an unknown Dutch soldier on the wall of the army barracks in Potočari, Srebrenica 1994/95. The Royal Netherlands Army Troops, as a part of the UN Peace Keeping Forces UNPROFOR in Bosnia and Herzegovina 1992-95 were responsible for protection of Srebrenica safe area.

This graffiti... doesn't it express what some people may think but not affirmed to say in public.

Well, I hope this show proves otherwise...

that's the exactly what that girl... but at the end - does it matter this exactly?

ethnic diversity - protection - UN - responsibility - fear

At one point they did not interfere but just stood aside as 600 people were ~~was~~ slaughtered in front of their eyes. One of these bystanders with a UN uniform to protect, probably wrote this graffiti text. Why in English and not Dutch? Did he expect to have a UN audience he could communicate the "message" to ???

And legit

see also: p.108 Katja Sepanjovic "Nearly Beautiful" 2003 (wood)
p.37 Dan Perjovschi - left hand text

GÜLSÜN KARAMUSTAFA

The image of new Turkey – 1930ies, Attatürk, etc.

In [...] at Gülsün Karamustafa eine Vielzahl von The[...] ziale Auswirkungen haben. Dazu zählen die [...] in den Metropolen der Türkei, die durch Ne[...]tolischen Provinzen entstanden sind und sic[...] und in dem neuen „Arabesque"-Musikgenre ma[...]ische Zusammenleben von Gemeinschaften [...]mit billigen Waren, der im letzten Jahrzehnt run[...]entstand; historische Berichte und die Dekon[...] Orientalismus in der europäischen Malerei [...]grafien aus dem persönlichen Archiv und der [...]apeutische Effekt des Erinnerns und vieles me[...]ahre veranlassten ihre Nachforschungen im [...]on in den Slums von Istanbul und der kulturelle Reichtum von Alltagsgegenständen, die sie dort fand, Karamustafa dazu, von der figurativen Malerei zu Projekten und Installationen auf der Grundlage von Objekten überzugehen, um eine emotional suggestivere Atmosphäre zu erzeugen. In kurzem hat sie sich den Präsentationsformen des Theaters und des Films angenähert, dabei aber auch bei diesen neuen Arbeiten ein Gefühl sozialer Erdung bewahrt. ***The Stairway*** zeigt vier Kinder aus Rumänien, die auf einer Treppe in einem Altstadtviertel von Istanbul Musik machen. Die Melancholie der Musik und die verblassenden Bilder der Figuren am Ende unterstreichen die traurige Tatsache, dass diese Kinder nur eine dreimonatige Aufenthaltserlaubnis haben und durch ähnliche Kinder ersetzt werden, die dann in den Straßen der Innenstadt erscheinen und für Geld Musik machen. Diese Konzentration auf die Verdrängung ganz bestimmter „Anderer" aus Istanbul wird in der Arbeit ***The Hotel Room*** auf den allgemeineren Rahmen der postsowjetischen Kräfte übertragen: eine Mutter und ihr Sohn, deren Identität unleserlich bleibt, finden sich in einem vollkommen fremd wirkenden und unpersönlich eingerichteten Hotelzimmer. Während der unbestimmten, von dieser Fotoserie umfassten Zeitspanne oszilliert die Intimität zwischen den beiden fragilen Figuren zwischen Rückzug und Mitgefühl. Die lyrische Dimension dieser Bilder akzentuiert den Ruf nach Empathie in Karamustafas Arbeiten.

[illegible]

Deutsch: Birgit Herbst

migrating humanity? vesting compassion?

looks like PARIS, no?

Staircase, 2001 (Stills)

I remember these kids when they were in Sofia around 2000–2001 playing on the tramways or city corners in Sofia.

In her productive career, Gülsün Karamustafa has touched on a variety of issues with strong social repercussions in content. Just to name some of these: the cultural interstices brought by the newcomers from the Anatolian provinces to the metropolitan cities of Turkey, as expressed in their folkloric kitsch and the new musical genre of 'arabesque'; the cosmopolitan cohabitation of communities and classes; the low-budget trade circulation which emerged around the Black Sea in the last decade; historical accounts and the deconstruction of historical Orientalism in European painting; the use of photographic images from the personal archive and the corresponding therapeutic effect of remembering, and so forth ... At the beginning of the eighties, her research along a film production that was being shot in the slums of Istanbul and the cultural richness of everyday material she found there led Karamustafa to shift her medium from figurative painting to object based projects and installations to attain a stronger emotional and suggesitive atmosphere. Recently, she has approached the theatrical and cinematographic modes of presentation and yet, retained a sense of social grounding for these new pieces. ***The Stairways*** shows four kids from Romania playing music on a historical stairway in an old district of Istanbul. The melancholia in the music and the fading images of the figures at the end points emphasizing the bitter fact that these children have permission to stay in the country only for three months and will be replaced by their likes who will appear soon on the high streets of the city and play music for money. This focus on the displacement of the specified Others of Istanbul is shifted in another work of Karamustafa, ***The Hotel Room***, to a more generic framing of the post-Soviet energies, in which a mother and a son, whose identities are kept illegibale, stay in a completely foreign and impersonal interior of a hotel room. Along the undefined period of time covered by this photograph series the intimacy between the two fragile figures oscillates between withdrawal and compassion. The lyrical dimension in these pieces accentuate the call for empathy present in Karamustafa's works.

Erden Kosova

The Hotel Room, 2002 (Detail)

hommage to Godard?

NOTE! The actors in this work finally did what the artist was waiting for them to do (there was no script, they did not know each other...) – they went to the window, the most natural thing humans do in a hotel room. That ended the photo session...

see also p. 105 – Anri Sala
p. 63 – Vlatko Gilić
p. 57 – Uroš Djurić

ÖMER ALI KAZMA

energy / self-confidence / ambition / beauty

the "high end" obsession with football on the Balkans – a way out of the geo-political "ghetto" – as in Brasil.

Ömer Ali Kazma begann seine Karriere in einer auf dem Kino basierenden Sprache. Sein Frühwerk erreichte einen Höhepunkt mit ***She's had it***, einem kreativen Glanzstück: Es besteht aus Filmmaterial, für das er wichtige Szenen aus dem Film „Schnee am Kilimandscharo" verwendete und das in brillanter Manier neu geschnitten wurde. Die Art und Weise, wie er das existierende Filmmaterial wie ein Video Jockey (VJ) bearbeitet hat, um die zugrunde liegende Story und den Subtext für sich sprechen zu lassen, wurde für ihn zu einem Grundmuster für seine späteren Arbeiten, bei denen er sowohl das Filmmaterial selber aufnahm als auch als VJ aktiv war.

Die Arbeit in der Ausstellung, ***What remains***, kündigt allerdings eine neue Richtung an. Das 18 Minuten dauernde Video erzählt die Lebensgeschichten der Spieler der Fußballmannschaft von Galatasaray Istanbul und die ihres Trainers Fatih Terim. Kazma und sein Kollege, die von den Spielern den Spitznamen „die Maulwürfe" verpasst bekamen, drehten mehrere hundert Stunden Filmmaterial mit Szenen, welche die Öffentlichkeit sonst nicht zu sehen bekommt: die Spieler im Menschengetümmel, vor und nach Spielen sowie unterwegs. Von der ersten und gleichzeitig längsten Einstellung an, bei der ein Spieler langsam den Gang unter dem Stadion entlang in Richtung Spielfeld geht, werden wir mit der Dramatik im Leben dieser jungen Männer konfrontiert, die ihre Verletzlichkeit, ihre Angst und ihre Begeisterung offenbart. Das einzige, was man hört, sind die Stollen des Fußballschuhs des Spielers auf dem Steinfußboden, genau in dem Moment, in dem sonst absolute Stille herrscht, kurz bevor die Beifallstürme und die Schimpfkanonaden von 40 000 Fans ausbrechen.

Der Fußballsport, der früher einmal ein verbindendes Element innerhalb einer Nachbarschaft, einer Nation und allen möglichen anderen Zusammenschlüssen war, hat sich selbst seit Mitte der 90er Jahre an die Spitze der Unterhaltungsindustrie gesetzt. Durch Fernseh- und Satellitenrechte, Sponsorenverträge mit großen Unternehmen, Imagekampagnen, horrende Gehälter und den Einfluss von Seiten der Politik ist Fußball zur einzigen Sportart geworden, die zu einem Sprungbrett für den Besitzer einer Mannschaft wurde: für Herrn Berlusconi, der seine Partei nach einem Fußballschlachtruf „Forza Italia" benannt hat und letztlich so die Wahlen in Italien gewinnen konnte! In Kazmas Video sehen wir allerdings keine Spielszenen, sondern nur junge Männer, die sich gelegentlich auch einmal streiten, aus Spaß mit den Köpfen zusammenstoßen oder einfach nur kindischen Unfug machen. Der Trainer schreit sie wie ein Vater, ein Vorgesetzter und ein Guru an. Sie sind noch ganz junge Burschen, aber gleichzeitig auch Gladiatoren, die eine viel zu große Last auf ihren Schultern tragen müssen. ***What remains*** ist eines der faszinierendsten und beeindruckendsten Werke, die sich im letzten Jahrzehnt mit dem Thema Fußball beschäftigt haben.

Deutsch: Uli Nickel

Ömer Ali Kazma began his career with a film-based language. His early works had culminated in ***She's had it***, a brilliantly reedited burst of appropriated footage of a critical sequence of the movie "Snows of Kilimanjaro". The way he VJed the existing footage to let the suppressed narrative and the subtitles speak for themselves provided the structure for his later pieces where he both shot the footage and VJed.

The work in the exhibition ***What remains*** however, heralds a new position. The video consists of an 18-minute story from the life of the Galatasaray soccer team's players and their coach Fatih Terim. Kazma and his colleague, nick-named the "moles" by the players, shot hundreds of hours of footage of situations the public will never have access to: The players in struggling and scuffling, before and after games, and on the road. From the first and longest shot of a single player making his way slowly through the corridor in the basement of the stadium towards the game ground, we are treated to the drama of young men in all their vulnerability, anguish, and ecstasy. One can hear only the echo of the player's shoe pins hitting the stone in a moment of what is otherwise a total silence, moments before the cheers and curses of 40 000 fans set in.

Soccer – what used to be a bonding institution of a neighborhood, a nation and all kinds of other allegiances – has positioned itself at the front end of the entertainment industry since the mid-1990ies. With television and satellite rights, corporate sponsorship deals, image designs, scary salaries, political clout, soccer is the only sports game that became a stepping stone for the owner of a team, Mr. Berlusconi who branded his party with a soccer based slogan "Forza Italia" and went on to win the elections in Italy! But, there is no game in Kazma's video, we see only young men in occasional strives, head-butting intimately, or just being childish in horseplay. The coach roars at them like a father, a disciplinarian and a guru. They are young boys and gladiators at the same time with too much of a burden on their shoulders. ***What remains*** is one of the most hypnotizingly emphatic works made on the theme of soccer in the last decade.

Erden Kosova – Oh, Erden, aren't you a fan of Fenerbahçe football team in Istanbul? You support and promote "the enemy"? How very UN-BALKAN of you!!!

VASIF KORTUN

Left to say – after talking to Erden... the cliché of the text! He doesn't know how this game... the plot. write this text! The text was written by Vasif Kortun. Under his stone, the reason is different a misplace or confusion of...

It is to be said once and for all – there is a strong connection and synergy between ART AND football! A Venice Biennial is very much like a World Football Championship – show, pride, competition (noble), money, etc. The recent curatorial "trend" to make Balkan Contemporary Art shows is rooted in the fact that in the last 3 World Football Championships there was always a Balkan squad (country) in the first four places: a/ 1994 in USA – Bulgaria (4th place); b/ 1998 – in France – Croatia (3rd place); c/ 2002 – in S. Korea + Japan – Turkey (3rd place).

What remains, 2003 (Stills)

It still remains to be seen though, if the true reason why in the 2002 championship the S. Korean team was in 4th place while the Turkish team was in 3rd place, is just that the Istanbul Biennial is older than the Gwangju Biennial? I think that's the reason, but ... we will see next time around... Maybe Greece and the Olympic Games, etc. ???

See also: p. 106 Bilent Sahman

IOSIF KIRÁLY

Reconstructions – Rekonstruktionen No. 2, 2000-2003

In diesem Projekt habe ich mit Hilfe der Fotografie versucht, einzelne Abschnitte zu bilden, die aus persönlichen Situationen und Erfahrungen bestehen, welche vor langer Zeit bzw. erst kürzlich stattgefunden haben.

Reconstructions genommenen Bilder und Erinnerungen für Tatsache ausgeben. Mein Projekt gibt Tagebuchnotizen. Das Bild zwar einen räumlich zeitliche Diskontinuität

Reconstructions are compound poly-perspective images and each snapshot acts as a byte of information and memory (the simy code of the camera being visible). The fact that these snapshots are taken approximately from the same spot (location), but at different moments (after periods of minutes, days, months, years), gives a spatial coherence but temporal discontinuity to the final image.

"...we tend to think of memories as snapshots from family albums that, if stored properly, could be retrieved in precisely the same condition in which they were put away. But we now know that we do not record our experiences the way a camera records them. Our memories work differently. We extract key elements from our experiences and store them. We then recreate or reconstruct our experiences rather than retrieve copies of them. Sometimes, in the process of reconstructing we add on feelings, beliefs, or even knowledge we obtained after the experience. In other words, we bias our memories of the past by attributing to them emotions or knowledge we acquired after the event."*

Reconstruction is influenced by several factors such as the context where it occurs, the emotional state in the moment of remembering and experiences accumulated from the moment the event took place until the moment it is remembered etc. Thus, some details can be given more importance than others. Some elements can be highlighted in time whereas others can diminish or even fade out being replaced with elements taken from ulterior happenings or even indirectly experienced events such as information received from mass-media or other sources and took as our own at a subconscious level.

Iosif Király

* Daniel L. Schacter, *The Seven Sins of Memory – How the Mind Forgets and Remembers*, Houghton Mifflin Company, 2001, Seite 9.

Deutsch: Uli Nickel

DE-COMPRESSION OF MEMORY?

In this project I have attempted, with the help of photography, to make sections of different personal situations and experiences that happened a longer or a shorter time ago.

* Daniel L. Schacter, *The Seven Sins of Memory – How the Mind Forgets and Remembers*, Houghton Mifflin Company, 2001, p. 9

NOTE! THE ONLY THING YOU CAN'T DO IN Photoshop IS THE IMITATION OF THE REAL TAPE THAT STICKES THE PHOTO TOGETHER.

See also: p. 57 Uros Djuric "God loves the dreams of Albanian artists"

MERITA KOCI

(...the shall have to wait and see if God also loves the dreams of Kosovo artists.

Merita Koci has come back with a novel work openly highlighting contemporary art's effort to perpetuate sovereign images, not only by simulating a potential presidential campaign, but also by routing a more refined model of such a campaign. The artist topples the workings of a confined electoral campaign that sees politicians and parties riding the vehicle of art to create convincing and imposing images aimed towards earning the trust of the voters and empowerment.

On this occasion, Mrs. Koci is cast in the image of a politician aspiring to higher arbitration, thus transforming the means of promoting the power of social representation, into a promoting potency of her art and self as an image-producing sovereign.

Another piercingly provocative aspect of her work deals with overcoming the notion the ordinary citizen has about the sovereign call that rules society and that is traditionally embodied in a male figure. The project **Vote Merita Harxhi – Koci for President of Kosova** – publicized at a time when women celebrate March 8, delights the idea of a new order of social representation, not reserved for men only. With such a proscription the artist goes beyond the line dividing a simulation of power play on the reality of imaginary and factual discrimination against women in Kosovar and other societies. **Party of Contemporary Art** and the subsequent presidential campaign is thus a virtual projection of Merita Harxhi Koci. The work itself, too, invokes power of ideas and consequences.

Shkëlzen Maliqi

March 8, 2003.

"Utopia
The future, the wishful thinking for transgressional reality of face time, destiny, pertinent..."

See also: p. 92 – Denn Gegen Die Regel Von Merita Koci

Merita Koci has come back with a novel work openly highlighting contemporary art's effort to perpetuate sovereign images, not only by simulating a potential presidential campaign, but also by routing a more refined model of such a campaign. The artist topples the workings of a confined electoral campaign that sees politicians and parties riding the vehicle of art to create convincing and imposing images aimed towards earning the trust of the voters and empowerment.

On this occasion, Mrs. Koci is cast in the image of a politician aspiring to higher arbitration, thus transforming the means of promoting the power of social representation, into a promoting potency of her art and self as an image-producing sovereign.

Another piercingly provocative aspect of her work deals with overcoming the notion the ordinary citizen has about the sovereign call that rules society and that is traditionally embodied in a male figure. The project **Vote Merita Harxhi – Koci for President of Kosova** – publicized at a time when women celebrate March 8, delights the idea of a new order of social representation, not reserved for men only. With such a proscription the artist goes beyond the line dividing a simulation of power play on the reality of imaginary and factual discrimination against women in Kosovar and other societies. **Party of Contemporary Art** and the subsequent presidential campaign is thus a virtual projection of Merita Harxhi Koci. The work itself, too, invokes power of ideas and consequences.

Shkëlzen Maliqi

Vote Merita Harxhi – Koci for President of Kosova, 2003

and general Sevel BERISHA
Commander in Chief of the Armed Forces of Kosovo.

ON ACCOUNT OF BEAUTY – VOTE "YES", "FOR", ETC. (ART IS ABOUT BEAUTY, NO? EVEN CONTEMPORARY – PRESENTATION ART

DANIELA KOSTOVA

***I see ... (Ich sehe ...)*, 2002**

Das Projekt *I see ...* zeigt Sofia, deren Umgebung und Hauptstadt Sofia, wie sie ein Tourist aus dem Westen sieht. Für einige Zeit spielt man ihn mit einem Mietwagen und einem Führer durch die Straßen fahren, vorbei an den typischen Touristenzielen, die Sofia zu bieten hat. Dies sind Standardansichten, wie sie in Reisebüros angeboten werden. Sie vermitteln ein attraktives, aber oberflächliches Bild von dieser Stadt und Bulgarien. Freude werden angenehme Eindrücke verursacht, und sie glauben, dass alles verstanden haben. Die Bilder, die sich ihnen haben jedoch nicht die geringste Vorstellung davon, wie sie wirklich sind, und vergleichen Bulgarien mit den Ländern, die sie kennen, Albanien und sogar Afghanistan. Bulgarien ist aufgrund Westen haben relativ feste Vorstellungen vom Balkan und haben die Probleme der Balkanländer unverständlich und ihre Bewohner eigenartig.

Nachdem ich diesen Reiseservice [illegible] verwöhnte ich mich in die Lage dieser „Beobachter" zu versetzen und die Ereignisse, was sie [illegible] beim Blickwinkel sehen. Die Situation ist ziemlich komisch, denn wir haben nur das Bestreben, wir haben, wie alle Touristen, [illegible] möchten [illegible] Sofia [illegible] man [illegible] Die tatsächliche Situation [illegible] ihren Verstehen [illegible] Ich [illegible] Film [illegible] langt. An einem [illegible] roten Mercedes, die [illegible] einer widersprüchlichen Schranke [illegible] Informationen gibt. Informationen finden [illegible] der beiden schwarzen, den [illegible] befinden. Man muss abstrahieren, um [illegible] des Bildes vorzustellen; gleichzeitig preist eine Stimme das dar, was die Schönheit der Stadt. Der Zuschauer schafft sich eine Vorstellung anhand dessen, was er hört, kann die Dinge aber nicht in ihrer Ganzheit sehen oder verstehen. Die Stimme sagt fortwährend: „Sie sehen ..."

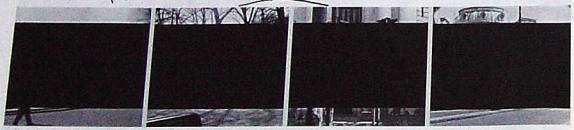
Deutsch: Birgit Herbst

***I see ...*, 2002**

The *I see ...* project presents Bulgaria and the capital Sofia in particular through the eyes of a tourist from the West. He is seen touring the city in a rented car, together with a local guide. They visit central parts of the city, and the most emblematic local streets and buildings. This is a standard trip travel agencies offer, and it is attractive but superficial view of modern cities, and to a certain extent, of the situation in the country in general. Foreigners are left with pleasing impressions and a notion that they know everything there is to know. Most of them, however, do not have the slightest idea of what they really are, and usually compare Bulgaria with countries like Romania, Albania, and even Afghanistan. Westerners have adopted a fairly clear notion of the Balkans and they find the problems of the countries in this region alien and the local people strange.

Having used this travel service myself, I tried to put myself into the shoes of these "observers", and learn what it is they see from their vantage point. The situation is rather comical because we always show the best we have simply because we want to be liked. Looking at the capital from this angle, one sees it as a beautiful and green city with a rich past. The actual situation fades into the background and things lose their real content. We have thus come to the form of this film. We are riding in a shiny red Mercedes, on a sunny day in March. I have replaced the beautiful panoramic view with a black non transparent strips. There is no information. The information can be found at the location where one usually finds the two black strips lining the edges of the film frame. One sees an abstract picture while a voice behind the scene extols the beauty of the city. The viewer builds a notion from what he hears, but is unable to see things in their entirety or to understand them. The voice keeps on saying: "You see ..."

Daniela Kostova



I see, 2002 (Stills)

JANNIS KOUNELLIS

Das dritte Fenster im zweiten Stock des Palazzo Farnese ist mein Glasbildschirmtrio. Ich habe [illegible] Geschichte, die ich [illegible] Interesse [illegible] mich zu einem internationalen Interlocutor. Es muss [illegible] Arbeit kann ich [illegible] dieses Fenster nicht [illegible] Es ist eine Verpflichtung. Es geht [illegible] Fenster [illegible] Es ist [illegible] Fenster [illegible] Das Fenster ist eine Idee [illegible] Idee [illegible] dem Wort. Allerdings [illegible] Neuigkeiten [illegible] zu glauben, das [illegible] Malerei [illegible] er bekämpfen [illegible] wissen. Ein Bild [illegible] eine solche [illegible] und kein Dichter. [illegible] Das Eisen dient dazu, [illegible] auch eine mögliche [illegible] werden in Bildung auf das allgemeine Thema. Das [illegible] standen [illegible] Zugleich gibt es [illegible] das Drucken [illegible] wusst bei [illegible] dazu, das [illegible] letzte Jahrhundert [illegible] Man benutzt [illegible] sich das Material [illegible] Es wird geschmeidiger, kann berührt und wie Papier gefaltet werden. Die Auswahl des jeweiligen Künstlers impliziert einen unterschiedlichen Wert. (...)

Kunst zu erschaffen ist ein Bedürfnis, anschließend findet man eine Sprache, mit der man ein Bild entwerfen kann. Jedes Zeitalter identifiziert sich mit einem neuen Bild, das aber nichtsdestotrotz die Vergangenheit als Vorstellung und als Sprache beinhaltet, auch wenn diese grundlegend umgestaltet wurde.

Zuerst erschienen in: *Jannis Kounellis. Charta*, Milan, 1995. In diesem Fall stammt der Text aus: *Jannis Kounellis. Works. Writings 1958-2000*. Herausgeberin: Gloria Moure, 2001, S. 314

Deutsch: Uli Nickel

The third window on the second floor of the Palazzo Farnese is my credo. I do not have anything else, this is all, but it is sufficient to make me an international interlocutor. In my work I cannot do without that window; it is an obligation. There are those who believe in the Word, I believe in this third window of the second floor of the Palazzo Farnese. It gives me the strength to make artworks. The window is an idea just as a door is. Idea, invention, not "novelty", the remotest antiquities. "Novelty" does not exist. It is false to think that a painter could produce "novelties", he would be assigned a minor role in the history of thought. A stylist can have a similar role but not a painter, not a poet.

The iron serves to highlight the paper. A paper work would also have been a possible solution. It would have been a descriptive work in relation to the general theme with all the risk of remaining amalgamated, in a lesser sense, with all the rest, with the principal material exhibited. (...) At the same time, there is no tradition of the frame without painters, of printing without printers, etc. We have to be conscious of the exhibition and change its terms with a work. (...) The iron serves to highlight the paper, a concept of iron shackled to the last century, something that no longer exists. "Iron" "use" It gives that it no longer exists. You take up once again this material that loses its pragmatic tension, becomes more malleable, can be touched, folded like paper. Each artist's choice implies a different value. (...)

To make art is a need, then you find a language with which to construct an image, every age identifies with a new image, that nevertheless contains this past as imaginary and as language, albeit essentially reformed.

Jannis Kounellis

Untitled, 1985. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Monumental Retroavantgarde, 2003

↓ ... it's mainly in your mind ...

memory clearsing
symbolic purification

LAIBACH

Social ambulance

Befragung des Alltäglichen

Laibach, die fälschlicherweise häufig als reine Musikgruppe verstanden wurden, haben viele konzeptuelle physische Aktionen durchgeführt. Alltägliche Zusammenhänge in Ljubljana sind zu Orten spektakulärer Tabuverletzungen und Befremdung geworden. Die von Laibach ausgelösten Reaktionen indizieren sowohl Unterdrückung als auch Apathie. Die Aktionen ***XY-Unsolved*** und ***Laibach Einkauf*** waren zwei der gewagtesten und spielten in verschiedenen, jedoch verwandten Kontexten mit den gleichen Ängsten. Zu beiden Aktionen erschienen Laibach in Militäruniformen (im einen Fall in jugoslawischen, im anderen in deutschen) und trugen beunruhigend mehrdeutige Armbinden mit einem schwarzen Kreuz. Im Jahr 1983 nahmen einige so sehr Anstoß an Laibachs deutschem Namen und ihren Provokationen, dass sie von Laibach nur als „diese Gruppe" sprechen konnten. Der Anblick von Laibach im Fernsehen sowie ihre extremen (zum Teil auf jugoslawischer Ideologie basierenden) Aussagen provozierten einen Mediensturm, der die Gruppe in den Untergrund* trieb und den Stadtrat von Ljubljana dazu veranlasste, ein vierjähriges Laibach-Auftrittsverbot über die Stadt zu verhängen.

Nachdem sich Laibach mehrere Jahre zurückgehalten hatten, musste 2003 wohl so mancher gehofft haben, dass ihre Heimsuchungen definitiv aufgehört hatten. Doch dann tauchten sie unangekündigt wieder auf, schlichen sich in SS- und Wehrmachtuniformen in Ljubljanas größtes Einkaufszentrum, schoben einen leeren Einkaufswagen vor sich her und inspizierten schweigend den Konsumtempel, weigerten sich, Spaß zu haben und zu konsumieren – wie beunruhigende Spukgestalten, welche die öffentliche Lustbarkeit störten. Gerade als die postsozialistische Normalität zu triumphieren schien, störten Laibach die Kanäle öffentlicher Kommunikation und des Konsums und erzeugten durch ihre bloße Präsenz eine (Nicht-) Reaktion. Diese kurze geisterhafte Aktion wurde zufällig von einer CCTV-Filmcrew beobachtet. Dieses Mal gab es keinen Aufschrei; die Kauflustigen lachten nervös oder blieben ungläubig stehen, und Laibach verließen die Szene unbehelligt. Die „Laibachisierte" slowenische Öffentlichkeit kann inzwischen alle Arten künstlerischer Exzesse tolerieren, verrät aber auch eine Unfähigkeit, zu reagieren oder irgendeine starke Reaktion zu artikulieren. Diejenigen, die von Laibach als die „erste Fernsehgeneration" bezeichnet wurden, konnten 1983 noch geschockt werden, aber die zweite und dritte, vom Konsum-Pop-Spektakel systematisch abgestumpfte Fernsehgeneration, akzeptiert täglich alle möglichen politischen und kulturellen Ausschreitungen, solange die Freiheit zu konsumieren davon nicht beeinträchtigt wird. Wenn Laibach der letzte Sündenbock waren, so sind sie inzwischen zum Ankläger geworden: sie klagen symbolisch die Passivität und den Wunsch an, die Vergangenheit zu vergessen, indem sie das Böse des Banalen ergründen.

* Der Moderator bezeichnete Laibach als „Feinde des Volkes" und appellierte an die Bürger, „... zu handeln und diese schrecklichen Ideen und Aussagen mitten in Ljubljana zu verhindern."

Deutsch: Birgit Herbst

Interrogating the Everyday

Frequently misunderstood as a purely musical group, Laibach have staged many conceptual-physical actions. Everyday contexts in Ljubljana have become sites of spectacular alienation and transgression. Reactions generated by Laibach index both repression and apathy. The actions ***XY-Unsolved*** and ***Laibach Einkauf*** were two of the most audacious, playing on the same fears in different but related contexts. Both featured Laibach in military uniform (in one case Yugoslav, in the second German) plus sinisterly ambiguous black-cross armbands. In 1983, some were so offended by Laibach's German name and provocations they could only refer to it as "that group". The sight of Laibach on TV, together with its extreme statements (partly based on Yugoslav ideology) provoked a media storm, driving the group underground* and provoking the Ljubljana council to impose a four-year ban on Laibach appearances in the city.

By 2003, after several low-profile years, some must have hoped that Laibach had finally ceased to exist. Then Laibach reappeared unannounced, slipping into Ljubljana's largest shopping centre in SS and Wehrmacht style uniforms, with members pushing an empty shopping cart, silently inspecting the temple of consumerism, refusing to enjoy or to consume, disturbing spectres haunting the public feast. Just when post-socialist normality appeared to be triumphant Laibach regenerated interference in the channels of public communication and consumption, generating a (non-) response purely by their presence. This brief, ghostly action was seen by chance onlookers, CCTV and the film crew. On this occasion there was no outcry, shoppers laughed nervously or disbelievingly stopped in their tracks, and Laibach left unchallenged. The "Laibachized" Slovene public is now able to tolerate all sorts of artistic excess but also betrays an inability to react or to articulate any strong response. In 1983 what Laibach called the "first TV generation" could still be shocked, but the second and third TV generations, systematically numbed by consumer-pop spectacle, daily accepts all manner of political and cultural outrages as long as the freedom to consume is unaffected. If formerly Laibach was the ultimate scapegoat it has now become the accuser, symbolically indicting passivity and the desire to forget the past, interrogating the evil of banality.

Alexei Monroe

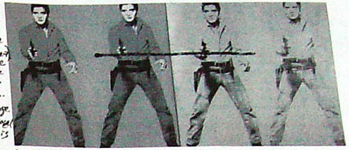
* The presenter denounced Laibach as "enemies of the people", appealing to citizens to "... act and repress these horrifying ideas and declarations here in the middle of Ljubljana."

XY-Unsolved, 1983 (Still)

~~Ass~~ As you may or may not know "Laibach" is the German name of the city of Ljubljana, Slovenia.

DREN MALIQI

I read this story in a book once: Andy Warhol gave to Bob Dylan one (as a present) an Elvis tryptich (like here). Several months later Andy went to see Bob in his home/studio. To his immense surprise he saw that Bob had been using the Elvis as a dart board... Darts were still there on the image. Andy was shocked and even frightened. Strange thing is that Bob Dylan is also a Pop icon. But I guess Pop icons can also be paranoid about each other too - they are only humans after all. I like Bob Dylan better than Elvis.



Face to Face, 2003

Face to Face (Von Angesicht zu Angesicht)

Dren Maliqi erkundet Bilder, die Spannungen einer von Liberalismus und Individualismus beherrschten Welt zeigen, einer Welt, die jedoch noch immer stark vom Vermächtnis kollektivistischer Ideologien und Institutionen beeinflusst wird. Er bekräftigt die kreativen Kräfte des Individuums und seines eigenen Egos (in der Arbeit ***As*** zeigt er kühn Christus, Mohammed, den albanischen Nationalhelden Skenderbeu etc. mit seinem eigenen Gesicht), während er gleichzeitig die Schicksalhaftigkeiten aufzeigt, die das Individuum bedrohen, indem sie seine Freiheit ausschalten und vernichten. Maliqi verwendet die Erfahrung der Pop-Art als Ausgangspunkt für seine Themen; dazu greift er auf die Bilder des Schwindens und Verblassens des Individuums in einer Massenkonsumgesellschaft zurück. Auf subtile Art enttabuisiert er Kultideale und moderne Symbole aus seinem Heimatland. In der Arbeit ***Face to Face*** simuliert er eine eklektische Zeitspanne des postmodernen Mausoleums, indem er das Kultbild von Elvis Presley – wie ihn Andy Warhol stilisiert hat – dem Bild von Adem Jashari, dem größten Helden und Opfer im Krieg um die Befreiung des Kosovo, gegenüberstellt. Indem er diese beiden „Ikonen" miteinander konfrontiert, setzt Maliqi anscheinend eine referenzielle Kommunikation zwischen zwei Welten in Gang, die sich auf einem unterschiedlichen Entwicklungsniveau befinden und denen es schwerfällt, einander zu verstehen. Die in diesem Kunstwerk hervorgehobene essenzielle Geste der Helden steht in Bezug zu den schussbereiten Waffen als paradoxe Geste der Gewalt, welche die Sicherheit und Würde ständig von Gewalt bedrohter Individuen und Gesellschaften gewährleistet. Was den heroischen Befreier Adem Jashari betrifft, so besteht die Ironie hier in der Verwandlung von einer herausragenden und tragischen Figur zu einer in Serie produzierten, gewöhnlichen Ikone für den Massenkonsum – ähnlich einem Star aus dem Showgeschäft.

Deutsch: Birgit Herbst

Face to Face

Dren Maliqi explores images displaying the tensions of a world triumphantly taken over by liberalism and individualism, but also a world still strongly influenced by the legacy of collectivist ideologies and institutions. He affirms the creative powers of the individual and his ego (in his work titled ***As*** he courageously portrays Christ, Mohammed, Albanian national hero Skenderbeu, etc, all bearing his own face!), while at the same time recording the oppressive conditions threatening the individual by eliminating and annihilating his freedom. Maliqi uses the experience of Pop-Art as a starting point for his topics, respectively he uses the images of the individual's diminution and pallor in a society characterized by mass consumption. In a subtle way, he de-taboos cult ideals and modern day symbols from his homeland. In his work titled ***Face to Face*** he simulates an eclectic span of the postmodern mausoleum, by placing in front of each other the cult images of Elvis Presley – the way Andy Warhol had stylized him – and the image of Adem Jashari, the greatest hero and victim in the Kosova liberation war. By confronting these two "icons", he seems to put in place a referential communication between two worlds on different levels of development, with difficulties in understanding each other. The essential gesture of heroes emphasized in this artwork is related to the weapons held on alert, as a paradoxically violent gesture that ensures the safety and the dignity of the individuals and societies constantly facing violent threats. As for the heroic liberator Adem Jashari, the irony here consists of the transformation from an outstanding and tragic figure into a serialized and ordinary icon for mass consumption, same as a show business star.

Shkelzen Maliqi

In the eyes/minds of a non-Turkish, former subject of the ex-Ottoman Empire (such as a Macedonian, a Bulgarian a Greek, a Serb, a Bosnian, etc., etc.) this image of the national hero of Kosova, Adem Jashari, triggers endless assosiations with innumerable amount of images of fighters for national liberation from the Ottoman Empire. All those "haiduti", "komiti" etc. from, let's say, the 18th to the early 20th c. are depicted in the same way - frontal, monumental, alert, weapons on the ready, proud, installing sense of self-confidence and dignity in the viewer, urging to be followed. Clothes, weapons and historical circumstances may vary, but the iconography and the appeal of the representations is the same. Names, however, are largely forgotten... In one of my tours there was this 15-16 years old kid, a highschool drop out from a Kosova emmigrant family in Kassel. The teacher told me he had been totally closed off until then. The encounter with this work opened him up... He found himself in Kassel... His father had been this fed it person and had made photos of him. And videos [illegible]. But the boy said he doesn't like to see the videos because they are too violent and frighten him.

Face to Face, 2003

Conceptualism with a HUMAN FACE...

MANGELOS

Dimitrije Bašičević war [redacted]

Here on: 1/P. Klee 2/Mangelos 3/Z. Bojadjiev ↓ real!!!

When asked about drawing PAUL KLEE wrote in his diaries that: "... he is taking the line out for a walk around the park..."

„Nicht-Kunst" nannte, mit einbeber…
seinem Heimatdorf im früheren Jug…
Theorie aus der Bio-Psychologie, di…
menschlichen Körper alle sieben Ja…
würde, dass alle sieben Jahre ein v…
chen Person entstehen würde. Man…
xis um und unterteilte sein Leben in…
und Kurator, ein anderer entschied…
starten, ein weiterer leitete Kulturin…
Werte eines solchen Systems anzw…
Mangelos dazu animierte, den küns…
formulieren. Seit den 50er Jahren h…
rasae, sowie Seiten, die Schultafel…
wurden, ***Paysages***. Er verfasste Ni…
die er in geschwärzte Notizbücher e…
duktionen, die er „Anti-Peinture" nar…
Kunst und Zivilisation und veröffent…
und Globen.
Sein Werk beschäftigt sich mit der …
Themenspektrums, das von Geschichte, Kunst, Philosophie und Ästhetik bis hin zu Physik und Biologie reicht. Es ist voller Rebellion und Ironie, stellt vorhersehbare Schlussfolgerungen immer wieder in Frage und zweifelt sie an, ist dabei jedoch immer witzig und humorvoll und ständig auf der Suche nach neuen Denkmodellen.

This artist here is taking the concept, the word, the text, the idea out for a walk around the globe, the sheet of paper, the (note) book, etc.

When somebody tells me that I better be a writer than an artist, I say: Would you like me to draw you a text, or would you prefer me to write you a drawing?" L.B.

* Nena Dimitrijević, *The Art as Way of Existence*, Gallery of Contemporary Art, Zagreb 1977

Deutsch: Uli Nickel

Dimitrije Bašičević was an art historian, art critic, and museum curator. From the 1950ies on, under the alias Mangelos, he also worked as a poet and visual artist. As such he was a memeber of the avant-garde group "Gorgona", which was active in Zagreb from 1959 to 1966. The members of the group were artists Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Duro Seder, Ivan Kožarić and Josip Vaništa, the architect Miljenko Horvat and the art historians Matko Meštrović and Radosav Putar. "Gorgona" affirmed the absurd, emptiness, monotony as aesthetic category, nihilism, metaphysical irony, and its nature might be compared to the poetics of Fluxus or neo-dada.* Through its publications (11 issues of the anti-magazine "Gorgona") and numerous art concepts and projects, "Gorgona" established correspondence and contacts with numerous international artists like Manzoni, Rauschenberg or Fontana.

Mangelos' work is a unique mixture of writing and painting in the form of works-texts on globes, notebooks, books painted black, etc. He incorporated his rebellious, ironic distance from the world and civilization into a personal program which he called "no-art." As a pupil in Šid, his native village in former Yugoslavia, Mangelos heard about bio-psycho theory, according to which the cells of the human body undergo a complete change every 7 years, which would mean that within the same person every 7 years a completely different subject emerges. Using this theory, Mangelos divided his life into nine and a half Mangeloses. One was a critic and curator, another decided to start from a tabula rasa, yet another to run cultural institutions, while another doubted the values of such system, which motivated yet another Mangelos to formulate his artistic idiom of "no-art". Since the 50ies he painted black tablets, ***Tabula Rasae***, and pages resembling school slates with lines drawn across them, ***Paysages***. He wrote no-stories, texts and poetry inscribed in notebooks painted black, and drew over art reproductions, something he called "anti-peinture". Later he formulated theories on art and civilization and presented them in notebooks, on boards and on globes.

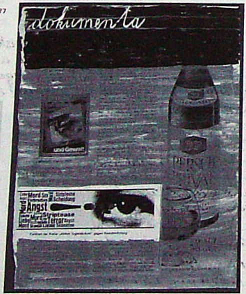
His work is engaged in dialogues with a broad scope of subjects, from history, art, philosophy and aesthetics, to physics and biology. It is full of revolt and irony, always questioning and challenging predictable conclusions, yet always witty and humorous, in search of new modes of thought.

Nataša Ilić

* Nena Dimitrijević, *The Art as Way of Existence*, Gallery of Contemporary Art, Zagreb 1977

See also p.49 A. Cadere - that stick..., was it also "exhibited" in Documenta 1977?

Dokumenta, 1977, Courtesy Zdravka Bašičević



Manifesto on the machine no. 2, ca. 1977-78
Courtesy Zdravka Bašičević

Hegel kritik der logik, ca. 1977-78
Courtesy Zdravka Bašičević

see also: VERSION - p.125 (the world map)
Özmen Fözgen - p.92 - mental transpositioning
MANGELOS - p.84 - word to drawing...

VLADO MARTEK

Zuerst kommt die Aktion. Das heißt: Das Schreiben wird zu einer Aktion (vor der Poetik Entstandenes, poetische Objekte, Gedichte als Agitation, Straßengedichte auf Postern), Malen und Zeichnen werden zu Aktionen (Wandbilder, Installationen, Außenprojekte und Banner), das Schreiben eines Textes wird zu einer Aktion (Samisdats, Agitationen, Graffiti, Vorträge und Landschaftskunst), das Bildhauern wird zu einer Aktion (Fotografieren, inszenierte Fotos, Postkarten und Konzepte).
Ein allumfassender Aktionismus bezieht seine Anregungen aus der historischen Avantgarde und ihren aufklärerischen und utopischen Ideen. Die Poetik der Prä-Poesie und die Prä-Kunst der Kunst des Kunst-Falles Martek fügt diesen Elementen eine umfassende De-Metaphorisierung und eine Dekonstruktion bei. Es ist nur eine kleine Illusion, dass sich Marteks Kunstverständnis an die ethischen Ideale der Gesellschaft anpasst und so die automatische Präsenz von Form/Ästhetik minimiert. Unterschiedliche Artefakte, im Kunst-Fall Marteks sind, als Nebenprodukte der Ästhetik, die Folge davon, dass das Konzept viele mediale Prozesse durchgemacht hat. Deswegen sind absichtlich gesetzte Grenzen des Künstlerischen als Imperative der Bedingungen und der Verhältnismäßigkeit der Kategorien von Zeit, Raum und Geschmack auferlegt werden. Die Heraus-

Action comes first. That is: writing becomes an action (pre-poetry, poetic objects, poems as agitation, street poems on posters), painting and drawing become actions (murals, installations, ambiances, banners), writing the text becomes an action (samizdats, agitations, graffiti, lectures, land art), sculpturing becomes an action (taking photographs / staged photographs, postcards, concepts).
All-encompassing actionism draws its motives from historical avant-garde and its enlightening and utopian ideas. The poetics of pre-poetry and pre-art of the art incident Martek affixes an extensive de-metaphorization and deconstruction to these elements. A slight illusion that Martek's art credo adapts to ethical ideals of society and thus minimizes the automatic presence of form/aesthetics. Different artefacts in the art incident Martek, as by-products of aesthetics, are the consequence of passing the concept through many media; thus, deliberate limits of the artistic are imposed as imperatives of conditions and relativity of categories of time, space and taste. The challenge of technology/media in mediating the artistic is the true content in what is left of the metaphorical and the illusionist in the production of art. Adopting the tools, materials, and conditions within the conception of the artwork is an example of targeted materialization of a conceptualistic approach to media. The passing through many media announces the poetics of problematizing the emergence, power and extent of art and of the artist as the bearer of expansion of the spiritual (in art).

Vlado Martek, 2003

Whoever it was who said that the order of things is the order of names? Giving new names to old things is like a utopia of the imagination becoming a reality LANGUAGE to territory?

Malevič, 1985

Picasso – Martek, 1985

Which one? KAZIMIR or BELGRADE?

ex-YU

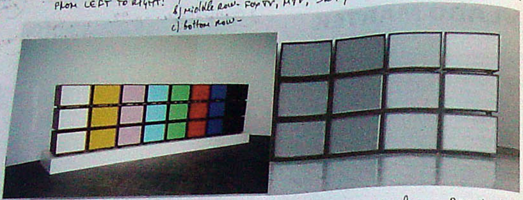
OR RATHER: NAME TO TERRITORY

HISTORICALY: THE OPPOSITE IS HAPPENING.

NOTE: Giving a name to a place signifies taking posetion of it.

SEE ALSO: p.73 -PRAVDOLJUB IVANOV

FROM LEFT TO RIGHT: a) top row – CNN, NBC, CBS, DW, ABC, BBC, BTV, BNT ...
b) middle row – FoxTV, MTV, SNT, . . . – . . . , Al-Jazeera-TV, ...
c) bottom row –



Surface of the TV Landscape, 1991-93

Who killed the T.V.?

see also: p. 90 – Ayolan Murtezaoglu
p. 96 – Maria Papadimitriou (?)
p. 68 – Driton Hajredini ; p. 70 – Edi Hila

ANTONI MAZNEVSKI

Wo Technologie, Information und massengefertigte kulturelle Werte die Rahmenbedingungen bestimmen, kann Kunst keinen Schutz mehr bieten, kann sie keine „alternativen Bilder mehr schaffen, wenn die von den Medien angebotenen 'primär' sind" (G. Celant). Diese These spiegelt sich in Maznevskis Arbeit auf mehreren Ebenen wider. In seinen 1991/92 entstandenen Bildern benutzt er das Prinzip der Wiederholung schon vorhandener Produkte, Darstellungen, Bilder: ein Fernseh-Testbild, ein Schachbrett, eine Buchseite, eine Kitschpostkarte, Pin-Up-Kalender etc. Seit 1993 arbeitet er mit Installationen. Dabei verwendet er Fernsehgeräte, auf denen von all den bewegten Bildern, von der Erinnerung an sie, nur das Bild der Schlussszene geblieben ist – ENDE (der kleine Tod?). Oder er gestaltet eine „Landschaft" von Fernsehgeräten: „Screens" (in den Farben des Farbspektrums bemalte Leinwände) und Bildschirme, auf denen vom Bild nur eine dünne Linie bleibt – die Linie auf dem Bildschirm (der Horizont unserer kulturellen Landschaft?).

Aus: Antoni Maznevski, *Who's Afraid of the End?*, Ausstellungskatalog des Museums für Zeitgenössische Kunst, Skopje, 1996

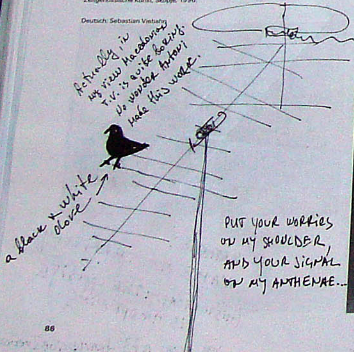
Deutsch: Sebastian Viebahn

In conditions controlled by technology, information and mass-produced cultural values, art can no longer provide shelter. It can no longer create "alternative images if those proposed by the media are 'primary'" (G. Celant). This assumption is reflected at several levels in Maznevski's work. In his 1991/92 paintings he applies the principle of repetition of existing products, representations, images: a television test picture, a chessboard, a book's page, a kitsch-postcard, pin-up calendars, etc. Since 1993 he has worked on installations. He uses TV set boxes where, from all the moving pictures, from the memory of them, only the picture of the end has remained – The End (little death?). Or he creates a "landscape" of TV boxes: "screens" (canvases painted in the colors of the spectrum) and screens on which only a thin line has remained from the picture – the line on the screen (the horizon of our cultural landscape?)

Liljana Nedelkovska

Excerpt from: Antoni Maznevski: *Who's Afraid of the End?*, Exhibition catalogue, Museum of Contemporary Art, Skopje, 1996

NO MORE looking over into the YARD of the neighbour! The GRASS is OK where I AM!



Actually in my view Macedonian T.V. is quite boring. No wonder Antoni made this work.

a black & white dove

PUT YOUR WORRIES ON MY SHOULDER, AND YOUR SIGNAL ON MY ANTHENAE...

The End, 1994

MIHAEL MILUNOVIĆ

Note: the plates are real objects. These plates are positioned at night, after removing the real ones from older cars in PARIS, where the artist lives. He lets them run for a day or two, makes photographs, and then puts back the 'original' plates. I have seen the plates (his) in PARIS (see my photo below).

Joy Ride Revelations
(Enthüllungen nach einer Spritztour)

In unserer westlichen, europäisch-atlantischen Zivilisation des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts wird das Auto ...

These plates and photographic prints were shown for the first time ever within my project "Artist(s) in Residence Program", March–April 2000, within the show "L'Autre moitié de l'Europe", in Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris.

... Seuche, Pest ...), die er zusätzlich auf die Nummernschilder gedruckt hat.

Deutsch: Uli Nickel

...velations

... Euro-Atlantic civilization of the late twentieth and early ...tury, the car is usually seen as a symbol of power, auto... ...omic well-being, of social status, class-membership and ...nsumption, of prestige, pride, success and an adventurous ...dom, maturity, masculinity, self-contained optimism and ...ssive technology, of mobility, independence, ability to be ...life, and of the unhindered self, allowing for escape, pri... ...flexibility. The libidinal undercurrents of these symbolical ...rned it into one of the sublime objects of mass desires, one ... modern fetishes. Scenes in Cronenbergs "Crash", show... ...er the steering wheel, blood-soaked instrument panels, ...red with excrement, and sun visors lined with brain tis... ...mate apocalyptic visions of catastrophic modes of fulfil... ...ire for full, highly sexualized, bodily possession of those ...

...r is here and now, and its riders are taking a joy ride on our ...ulses related to the worship of cars. Milunović's project ... with the ways an apocalyptic fiction gets materialized in ...visual representation of everyday sites. It transforms them ... sacral, and turns the objects used in the course of trans... ...power objects, mediators between the two realms, mes... ...future to come. Milunović reveals and documents the apo... ...ing the symbolic power of shapes and colors of some cars ...category of fetish objects, stressing it with textual signifiers ..., greed, plague, pest ...) additionally printed on the license plates.

Stevan Vuković

HATE – TATE? the HUN(s)-GER? WAR-NING?

Mobile (War, Plague, Hunger, Hate, Death), 1999

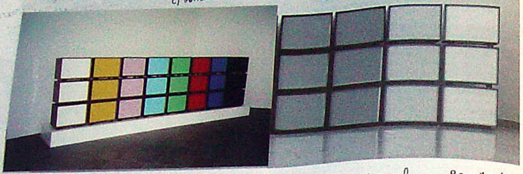
Ignorance? Taking things for granted?

see also p. 75 – Šejla Kamerić (work "Basics")
p. 74 – Sanja Iveković
p. 65 – Cosmin Gradinaru – "Vanitas"

Once the artist got "caught in the act" of replacing plates by the owner of this car ... When asked "what the hell he is doing to the car?", the artist gave the story that he is working for a fancy car magazine. The owner was happy his car will be in the magazine....

Remember the "vanitas" genre in painting/art?

FROM LEFT TO RIGHT: a) top row – CNN, NBC, CBS, DW, ABC, BBC, BTV, BNT
b) middle row – FOX TV, MTV, SNT, . . . – – , AL-JAZEERA TV, ...
c) bottom row –



Surface of the TV Landscape, 1991-93

Who killed the T.V.?

see also: p. 90 – Aydan Murtezaoglu
p. 96 – Maria Papadimitriou (?)
p. 68 – Driton Hajredini ; p. 70 – Edi Hila

ANTONI MAZNEVSKI

Wo Technologie, Information und massengefertigte kulturelle Werte die Rahmenbedingungen bestimmen, kann Kunst keinen Schutz mehr bieten, kann sie keine „alternativen Bilder mehr schaffen, wenn die von den Medien angebotenen 'primär' sind" (G. Celant). Diese These spiegelt sich in Maznevskis Arbeit auf mehreren Ebenen wider. In seinen 1991/92 entstandenen Bildern benutzt er das Prinzip der Wiederholung schon vorhandener Produkte, Darstellungen, Bilder: ein Fernseh-Testbild, ein Schachbrett, eine Buchseite, eine Kitschpostkarte, Pin-Up-Kalender etc. Seit 1993 arbeitet er mit Installationen. Dabei verwendet er Fernsehgeräte, auf denen von all den bewegten Bildern, von der Erinnerung an sie, nur das Bild der Schlussszene geblieben ist – ENDE (der kleine Tod?). Oder er gestaltet eine „Landschaft" von Fernsehgeräten: „Screens" (in den Farben des Farbspektrums bemalte Leinwände) und Bildschirme, auf denen vom Bild nur eine dünne Linie bleibt – die Linie auf dem Bildschirm (der Horizont unserer kulturellen Landschaft?).

Aus: Antoni Maznevski, Who's Afraid of the End?; Ausstellungskatalog des Museums für Zeitgenössische Kunst, Skopje, 1996

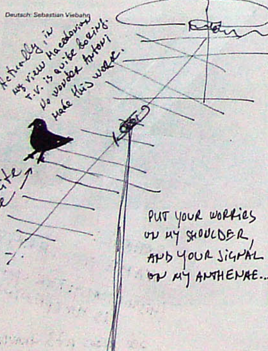
Deutsch: Sebastian Viebahn

In conditions controlled by technology, information and mass-produced cultural values, art can no longer provide shelter. It can no longer create "alternative images if those proposed by the media are 'primary'" (G. Celant). This assumption is reflected at several levels in Maznevski's work. In his 1991/92 paintings he applies the principle of repetition of existing products, representations, images: a television test picture, a chessboard, a book's page, a kitsch-postcard, pin-up calendars, etc. Since 1993 he has worked on installations. He uses TV set boxes where, from all the moving pictures, from the memory of them, only the picture of the end has remained – The End (little death?). Or he creates a "landscape" of TV boxes: "screens" (canvases painted in the colors of the spectrum) and screens on which only a thin line has remained from the picture – the line on the screen (the horizon of our cultural landscape?)

Liljana Nedelkovska

Excerpt from: Antoni Maznevski: *Who's Afraid of the End?*, Exhibition catalogue, Museum of Contemporary Art, Skopje, 1996

NO MORE looking over into the YARD of the neighbour! The GRASS is OK where I AM!



Actually, in my view Macedonian T.V. is quite boring. No wonder Antoni make this work.

a black & white dove

PUT YOUR WORRIES ON MY SHOULDER, AND YOUR SIGNAL ON MY ANTHENAE...

The End, 1994

MIHAEL MILUNOVIĆ

NOTE: The plates are real objects. These plates are positioned at night, after removing the real ones from older cars in PARIS, where the artist lives. He lets them run for a day or two, makes photographs, and then puts back the original plates. I have seen the plates (his) in PARIS (see my photo bellow).

Joy Ride Revelations
(Enthüllungen nach einer Spritztour)

In unserer westlichen, europäisch-atlantischen Zivilisation des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts wird das Auto ...

...entieth and early ...ol of power, auto...s-membership and ...and an adventurous ...ined optimism and ...dence, ability to ...ng for escape, pr... of these symbolical ... of mass desires, one ...rgs "Crash", show... instrument panels, ...ed with brain tis... ...hic modes of fulfill... ...ossession of those

...ng a joy ride on our ... Milunović's project ...jets materialized in ... It transforms them ... the course of trans... two realms, mes... documents the apo... colors of some cars ... with textual signifiers ... printed on the license plates.

Seuche, Pest ...), die er zusätzlich auf die Nummernschilder gedruckt hat.

Deutsch: Uli Nickel

Stevan Vuković

HATE TATE? the HUN(S)-GER? WAR-NING?

Mobile (War, Plague, Hunger, Hate, Death), 1999

Ignorance? Taking things for granted?
see also p. 75 – Šejla Kamerić (work "BASICS")
p. 74 – Sanja Iveković
p. 65 – Cosmin Gradinaru – cars
VANITAS

Once the artist got "caught in the act" of replacing plates by the owner of this car... When asked "what the hell he is doing to the car?" the artist gave the story that he is working for a fancy car magazine. The owner was happy his car will be in the magazine....

Remember the "VANITAS" genre in painting/art?

see also: p. 103, Erzen Shkololli; p. 119, Lina Theodorou

MISSIRKOV / BOGDANOV

ARE OLDER PEOPLE A MINORITY TOO ???

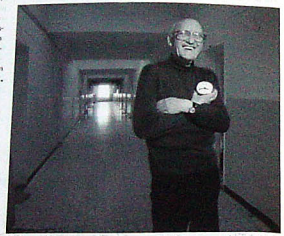
Veterans of Culture (Veteranen der Kultur)

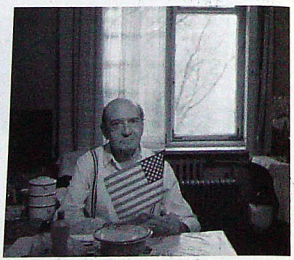
Das vielseitige Künstlerduo Missirkov / Bogdanov beschäftigt sich mit Werbe- und Dokumentarfotografie sowie anderen fotografischen Genres, produziert, dreht und führt Regie bei Musikclips und Filmen und entwickelt Fernsehprogramme. Die Künstler konzentrieren sich auf die Schnittpunkte, an denen Elite- und Massenkultur ineinander fließen, und hoffen, damit den Nerv unserer Kultur zu treffen.

In ihren Portraitfotografien gehen Missirkov & Bogdanov kontinuierlich zum „Ruhm und Niedergang" des Einzelnen zurück. Der Zyklus ***Veterans of Culture*** *ist älteren Menschen gewidmet, die in einem Seniorenheim wohnen und alle geschieden oder verwitwet sind. Ihr ganzes Leben lang haben sie im Kulturbereich gearbeitet, waren unterschiedlich erfolgreich, er- und überlebten Höhen und Tiefen sowie eine lange Periode in der Geschichte der Welt und ihrer Heimat Bulgarien, eine Ära, die allgemein als Totalitarismus bezeichnet wird. Sie gilt generell in den Massenmedien und der öffentlichen Meinung als gelinde gesagt unerfreulich, aber für diese Menschen war sie die Zeit ihrer Jugend.*

Die Wärme der Arbeiten entsteht durch die Kombination von Auszügen aus Gesprächen zwischen den Künstlern und ihren Modellen und dem direkten Blick der Kamera. In dieser Situation verschmilzt die Vielfalt der Lebenserfahrungen mit der Vielfalt visueller Reize, wobei die gesamte Textur der Vergangenheit sichtbar wird. Die aufschlussreiche Ironie des Zyklus besteht in der Erkenntnis, dass die ehemaligen Helden der sozialistischen Kultur heute nur noch Zuschauer von Seifenopern im Fernsehen sind. Im besten Fall vergleichen sie ihre Erinnerungen an (un-)erfüllte Verheißungen der Vergangenheit mit den Hochglanzbildern auf dem Bildschirm, die das zeigen, was ihren Enkeln vielleicht „irgendwann einmal in der Zukunft" beschieden sein könnte.

Deutsch: Birgit Herbst





Veterans of Culture

The multifunctional artistic duo Missirkov / Bogdanov is involved in advertisement, documentary and other photography, they produce, direct and shoot musical clips and films and they create TV programs. They concentrate on the crossing points where elitist and mass culture merge in the hope to pinpointing the nerves of our culture.

In their portrait photographs, Missirkov & Bogdanov continuously go back to the "glory and drama" of the single human being. The cycle ***Veterans of Culture*** *is dedicated to elderly people living in a retirement house, all of them divorcees or survivors of spouses. All their lives, they had worked in the field of culture, had enjoyed various degrees of success, had had their ups and downs, and had actually lived through and "survived" a long period of history of the world and their country Bulgaria that is generally referred to as totalitarianism. This same period is often thought of as unpleasant, to say the least, by popular media and opinion, however to these people it was the time of their youth.*

The warmth of the work comes from the combination of excerpts from talks between the artists and their models, and from the direct gaze of the camera. In this context the variety of life experience merges with the variety of visual appeal and the entire texture of the past is visible. The telling irony of the cycle is the realization that the ex-heroes of socialist culture are now reduced to TV soap opera watchers. At best they are matching their memories of the (un)realized promises of the past against the glossy screen images of what their great grand children might be able to enjoy "once upon a future".

Iara Boubnova

IN PRINCIPLE WE ARE ONE UNIT WHERE WORK AND REGIME DO BELONG AS WE IS GROUP. THE BEST FOR REALIZE THAT, IT'S USUALLY TOO LATE.

Veterans of Culture, 2002
Vassilka Tomposva, Sängerin / singer, 70
Jarko Branko Pavlovich, Theaterdirektor / theatre director, 72
Jordan Hadjiev, Sänger / singer, 74

IT'S THE GENERATION TO GIVE OF MYSELF TO THE GENERATION. SO THE GENERATION, SO THE GIVE ABOUT THAT.

← VASIL LEVSKI (pict. taken posthumously)

see also p. 113 - Sandra Stecke

IVAN MOUDOV

p. 89 - Daniela Kostova

1 hour Priority, 2002 (Still)

ARE THE TIME POSSIBILITY THE CONCEPTION AND THE PRESENCE PRO.

movement of Vasil Levski

see also. p. 113 - Sandra Stecke ...

p. 44 - Hage Schmidt

One hour priority (Eine Stunde Vorfahrt)

Auf dem Video ist zu sehen, wie der Künstler eine Stunde lang a[illegible] gen Ort zu sein", wohingegen die ganze Vorstellu[illegible] Zeit" im Kontext des Werkes überflüssig wird. Di[illegible] des urbanen Szenarios sie Wichtigkeit und ihre U[illegible] nem Ort, an dem die Urmaterie der Zeit und deren fortlaufende Bewegung den Erwartungen nach eigentlich am deutlichsten zu Tage treten sollte.

Ivan Moudov benutzt die Interaktion zwischen den Menschen, dem Bewerkehr und den Verkehrsregeln in einer bestimmten Stadt als Grundlage für Interventionen und Aktionen, welche die urbane Szenerie auf absurde Weise verwandeln. Seine Werke verdeutlichen die absurde Reglementierung bei dem Fehlen in verschiedenen Straßen und/oder deren Stadtteilen. Es scheint hinweder an den Buchstaben des Gesetzes festzuhalten oder sie bis zu einem absurden Niveau zu verdrehen, etwa wenn er in Graz (Österreich), verkleidet als bulgarischer Polizist, den Verkehr regelt, obwohl er dafür gar nicht zuständig ist – all das, um inmitten der anderen Stadtbewohner als Individuum erkennbar zu werden und seinen Platz als einzelner Bürger innerhalb der Gesellschaft zu markieren.

Deutsch: Ulli Weisner

One hour priority

The video shows the artist driving for one hour on a roundabout in the center of Sofia. The location is notorious for generating heavy traffic in rush hours. The cars already inside the roundabout have priority, so all other cars coming from other directions have to stop and wait. Playing with the road regulations, the artist found a way to be "the right one at the right place" for 1 hour while the very idea of "right time" in the context of the work becomes obsolete. Time loses its punctuation and lines up right in the middle of the urban setting, actually the exact place at which the linearity of time and its progressive motion may be expected to be at its most obvious.

Ivan Moudov often uses the interaction between humans, car traffic and street regulations in a particular city as a stage set for interventions and actions, transforming normal urban activities into something completely strange. His works illuminate the absurd reglementation or lack of such in various cities and/or their parts. He seems to either stick to the letter of the rules or to twist it to an absurd level, such as when regulating the car traffic in Graz, Austria, dressed up as a Bulgarian police officer, totally out of his jurisdiction, – all in order to gain visibility as an individual city dweller and to mark his place as a single citizen in a civil society.

Iara Boubnova

Iara Boubnova

① NOTE 18.: Of the roundabout is around the square where in the center there is the monument of Vasil Levski – a national hero for Bulgaria who was a revolutionary in the organized in 1865-68 - 1872 revolutionary committees, all over Bulgaria. His aim – to start an uprising against the Ottoman Turkish Rule. The uprising was crushed and hung at the place where the monument is now. The uprising happened in 1872 and was suppressed with a lot of blood by Turkish paramilitary troops. The early Bozovic. The country was liberated in 1878 after a war between Russia and Turkey.

② Deutsch: Ulli Weisner

The uprising – the performance – the dance for victory. The non-conformist sacrifice to achieve the goal. To return to the ideal. To return to the ideal. To return to the ideal. The uprising – the performance – the dance for victory. The non-conformist sacrifice to achieve the goal. To return to the ideal. To return to the ideal. To return to the ideal. The uprising – the performance – the dance for victory. The non-conformist sacrifice to achieve the goal. To return to the ideal. To return to the ideal. To return to the ideal.

Untitled, 2000

AYDAN MURTEZAOĞLU

In ihren zahlreichen Arbeiten geht es Aydan Murtezaoğlu darum, eine „Perspektive von innen" zu artikulieren. Aufgrund ihres Misstrauens gegenüber der vom Künstler beanspruchten externen Position als Kritiker der Kultur, der er/sie angehört, sucht Murtezaoğlu nach Möglichkeiten, ihre eigene Verankerung in dem sozialen Gefüge, mit dem sie sich beschäftigt, zum Ausdruck zu bringen. Diese Entscheidung birgt jedoch auch die Gefahr, einer sozialpessimistischen, wenn nicht gar konservativen Position bezichtigt zu werden. Einerseits stößt man in Murtezaoğlus Arbeiten auf Grenzen und strukturelle Beschränkungen der türkischen Gesellschaft, wie Intoleranz gegenüber sämtlichen Überschreitungen, den paternalistischen Staatsapparat, die performative Entstehung normativer Geschlechterrollen durch familiäre Beziehungen, die strikte Trennung von Geschlechtern im öffentlichen Raum und so weiter. Andererseits verweisen die von hinten aufgenommenen Protagonistinnen in einer Reihe von Murtezaoğlus Fotografien auf gewisse Fluchtmöglichkeiten und Praktiken des Ungehorsams und des Widerstands. So sitzt eine der Figuren am Ufer des Bosporus und verbiegt auf unheimliche Art die Stadtlandschaft von Istanbul nach links; eine andere hält sich an einer Antenne fest und versucht verzweifelt, in dem starken, von links blasenden Wind ihr Gleichgewicht auf einem Dach zu halten – die Richtungen fungieren möglicherweise als Metaphern für politische Orientierungen. Eine andere Figur lehnt aus einem offenen Fenster und bläst während eines winterlichen Heizverbots den Rauch ihrer Zigarette in Istanbuls bereits verschmutzte Luft. Im letzten Beispiel sieht man eine weibliche Figur im Gras liegen; sie versucht die Kontrolle des abgeschlossenen psychischen Raums einer Familie aufzulösen, die in der Ecke eines Parks picknickt, und durch ihr Gestikulieren die Aufmerksamkeit des Vaters auf sich zu lenken ... Berücksichtigt man, dass Murtezaoğlu in diesen Kompositionen selbst zu sehen ist, kann man diese Arbeiten vielleicht als Metaphern für den allgemeinen Status von Künstlern in der türkischen Gesellschaft und Murtezaoğlus geringfügige Manipulationen der Fotografien mittels Photoshop als bescheidene Gesten der Störung betrachten.

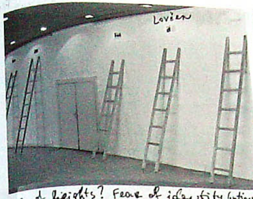
Deutsch: Birgit Herbst

Untitled, 1999 (Still)

In several works Aydan Murtezaoğlu strives to articulate a "perspective from within". Suspicious of the self-proclaimed external position of the artist as a critic of the culture s/he inhabits, Murtezaoğlu seeks out the ways in which she could express her own embeddedness within the social texture she deals with. This choice, in turn, carries in itself also the danger of being labelled as a social-pessimist, if not a conservative, position. It is true that one can find in Murtezaoğlu's works closures and structural constraints of Turkish society: intolerance to any transgression; the paternalistic state apparatus; the performative formation of normative gender roles by familial relations, the delicate segregation of sexes in public space, and so on. Yet, the female protagonists caught from behind them in a series of photographs by Murtezaoğlu display a certain potential for escape and minor-scale practices of disobedience and resistance: one of them is phantasmatically bending the Istanbulian cityscape towards the left from her seat on the bank of Bosphorus; another is holding on to an antenna, trying desperately to keep her fragile balance on a roof against the strong wind blowing towards the right – the directions operate perhaps as metaphors of political leanings –; another figure is leaning from the open window, exhaling the smoke from her cigarette, towards the already polluted air of Istanbul during a restricted, winter-time heating regime; and as the last example, another female figure lying on the grass, trying to deregulate the enclosed mental space of a family sharing a luncheon in a corner of a park and attracting the attention of the father by her gesticulations... Considering the fact that Murtezaoğlu uses her own figure in these compositions, we may read these works as metaphoric comments on the general status of artists in Turkish society and her minor manipulations of the photographs via photoshop techniques as humble gestures of interruption.

Erden Kosova

This beautiful and poetic work was made before the disastrous earthquakes in Turkey in August 1999. But it was shown for the first time in Sept. 1999 in the context of the 6th Istanbul Biennial. That made it prophetic. But I like more the way the woman (Aydan) is commanding the landscape with her gaze/head as in an incredible re-make of the dreams and aspirations of the heroic figures/artists of LAND ART.



Hypsiphobia, 1999
Courtesy Museum of Contemporary Art, Skopje

Fear of heights? Fear of identity (national)?

OLIVER MUSOVIK

Hypsiphobia, 1999

Als ich mir meiner Höhenangst – Hypsiphobie – zum ersten Mal bewusst wurde, war ich 16 Jahre alt und auf der Suche nach meinen montenegrinischen Wurzeln. Zusammen mit meinen Eltern besuchte ich das Mausoleum des berühmten montenegrinischen Schriftstellers und Staatsmannes Petar Petrović Njegoš, das sich auf dem höchsten Berg Montenegros, dem Lovćen, befindet.

Wir parkten den Wagen am Fuß des Berges und stiegen zum Mausoleum hinauf, das nur über Treppen durch einen Tunnel erreicht werden kann. Der Tunnel endet etwa 30 Meter vor dem Mausoleum; diese 30 Meter sind eigentlich ein zwei Meter breiter, nicht durch einen Zaun gesicherter Pfad, der über den Berggrat sanft zum Mausoleum aufsteigt. Links und rechts des Pfades sieht der Berg aus wie ein Steilhang, der in einem Abgrund endet. Als ich hinabschaute, versteinerte ich vor Angst, unfähig, mich zu bewegen. Ich blieb wie betäubt stehen und wagte nicht einen einzigen Schritt nach vorn. Meine Mutter und mein Vater griffen mir unter die Arme und trugen mich wie einen Verwundeten hinauf zum Mausoleum. Dort gaben sie mir ein Glas Wasser und sagten mir, ich solle mich zusammenreißen, was ich wohl auch tat. Später besuchten wird Njegoš' Grab, doch ich konnte an nichts anderes denken als daran, wieder über den Pfad zurückgehen zu müssen. Auf dem Rückweg machten meine Eltern und ich die gleiche „Erste Hilfe"-Prozedur durch.

Meine Eltern verhielten sich wirklich cool; sie hänselten mich nicht und haben den Vorfall nie wieder erwähnt, aber für mich war es einer der beschämendsten Augenblicke meines Lebens. Seitdem versuche ich (wenn überhaupt), so wenig wie möglich zu klettern.

IT IS LONELY AT THE TOP

Hypsiphobie: Die krankhafte Angst vor Höhe. In der Psychoanalyse kann Hypsiphobie für die Angst vor Bestrafung wegen verbotener Wünsche oder Impulse stehen. Auch Akrophobie oder Höhenangst genannt.

Deutsch: Birgit Herbst

see also p. 117 - Cengiz Tekin

Hypsiphobia, 1999

The first time I became aware of my fear of heights – hypsiphobia, I was 16 years old and I was searching for my Montenegrin roots. With my parents I went to visit the mausoleum of the great Montenegrin writer and statesman Petar Petrović Njegoš, located on one of the peaks of Montenegro's highest mountain – Lovćen. – see p. 28 – scheme

We parked the car at the foot of the mountain and climbed on foot to the mausoleum, which can only be reached by stairs through a tunnel. The tunnel ends about 30 meters before the mausoleum; those 30 meters are in fact a path on the mountain crest not wider than 2 meters, without fence, mildly ascending to the mausoleum. From the sides of the path the mountain is a steep slope ending in an abyss. When I looked down, I was overcome by great fear, I was petrified, and I couldn't move. I stood numbly, not daring to make a step forward. My mother and my father supported me from both sides and dragged me to the mausoleum, like a wounded person. There they gave me a glass of water to drink and told me to pull myself together, which I guess I did. Later we visited Njegoš's grave, but I could not think of anything else but the fact that I would have to walk back that path one more time. On the way back, my parents and I went through the same "first aid" procedure.

My parents were really cool about it, they didn't tease me, and since then have hardly mentioned the incident, but for me it was one of the most shameful moments of my life, and since then I tend to do as little climbing as possible (of anything!).

Hypsiphobia: A morbid fear of high places. In psychoanalysis the fear of heights may represent fear of punishment for forbidden wishes or impulses. Also called acrophobia or height phobia.

Oliver Musovik

Oliver went to the maximum focal point of the Montenegrin nationhood and a stronghold of identity (although the very material form it takes – the mausoleum of P. P. Njegoš, designed by Meštrović is disputed in the country), so proud and elevated that it's located on one of the highest peaks, only to discover that he is afraid of heights. Is he terrified of fixed identities? And the phobia is his punishment?

Link to p. 101, Marjetica Potrč – the text (although Skopje is far from being a global city)

NOTE: In his other works Oliver seems to be more attached to his city/neighborhood identity!!!

ŞENER ÖZMEN & ERKAN ÖZGEN

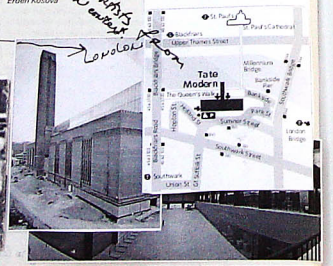
Road to Tate Modern, 2003 (Still)

Pansa. Kurze Ausschnitt

In this videos, Erkan Özgen pursues a documentary approach to the traumatic experiences and mental disturbances among the Kurdish population in South East Anatolia, as bitter consequences of the brutal civil war in the region during the last two decades. Şener Özmen's projects, on the other hand, employ "plastic narrations" which playfully circumvent his doubly peripheral status as an artist from Diyarbakır, putting him into a phantasmal contact and levelling with the more privileged art scene in Istanbul, and secondly, with the premier league of global art. The recent collaboration of these two artists ***The Road to Tate Modern*** may, in this sense, be seen as the last sequence of Özmen's book projects ***The Story of Tracey Emin*** and ***Manifesta Murders***. In the video we see two men travelling in the barren landscape of South East Anatolia. One of them rides a horse, holding a long stick in his hand, while the second follows him on a donkey. The figures unmistakably refer to one of the most famous protagonist couple in the history of literature: Don Quixote de la Mancha and his servant Sancho Pansa. Short glimpses of their journey hint at the torment the two figures suffer, and their sense of being lost. On a crossroad they hesitate which route to choose and ask a passer-by how to get to their destination, which is the temple of contemporary art in Europe, the Tate Modern. The video operates, on one hand, as a passionate complaint about the impossibilities of shaking off the hierarchical power relations between the central and peripheral geographies and cultures, and on the other hand, as a self-mockery in which the artists display the futility of their endeavours and the excessive seriousness and the grandeur that accompanies the modernist discourse dominating the peripheral regions towards an ever-escaping model – as exemplified by the monumental outfit of the two figures.

Erden Kosova

Deutsch: Birgit Herbst



EBRU ÖZSEÇEN

Manifestation, 1996

Es war einmal ein Mädchen

Once there was a girl

I am afraid of printed matter not because it formalizes rules of its own, but because I tend to believe everything I read. If you ask me what I think about this work today – I am thinking of how young I was, I still remember how I drove my car in the middle of nowhere in Ankara in order to find the "coffee cups with envelopes" as props. The coffee cups in the photograph are a type, which is called "coffee cups with envelopes". The chrome-plated metal covering on the outside surrounds the fragile white porcelain cup and conjures up a chastity belt. I remember how I borrowed the silver tray of my uncle's wife, and asked my very own uncle for the legal papers to become a prostitute, without blushing. Probably, he knew what I was up to and luckily never told my father about it. He supported my research on the subject and as a high official in public administration he supplied me with the document needed. In the photo studio, when I wanted to produce the picture, I looked for a model bride. Everybody there said, like, "come on, you can do it yourself. Your black pullover will work out fine with the silver in contrast." That is how I ended up posing myself, holding the tray. Probably, they were right, I was the most perfect model for the job in the entire territory of the university.

Later I was advised to print this picture at least as 20 edition of eight and sell them for $ 800 each. I answered spontaneously "How is it possible? This kind of work can be only printed once, but maybe the labor behind could be multiplied, with the actual opening date printed out."

Endless ceremonies at my grandfather's home for my five beautiful aunts who ended up marrying at a late age. And all the coffee drinking moments when the boys' parents arrived to sit in my grand daddy's room. And when we lost my very dear grandfather – the successor of Ataturk was transferred to our family living room where, during Sabiha Sultan's family representative in order to see the candidate of an upper class, to show my aunts to them. For every ceremony my mom would buy new dresses for "bonne chance" for us kids. Or we escorted our aunts as security chain. I remember ending up at pubs with them, so I'd say about children. And Friday nights always turned into a mix of embarrassment, fun, – and most of the time, very visual events, I must say – with the appearances of candidate grooms. Everything was about showing.

Ebru Özseçen
July 2003

See also p. 109. Erzsi Skovalki - "The Bed"
p. 106 - Bülent Şangna
p. 55 - Danica Dakić

ADRIAN PACI

Adrian Paci begann sich seinen Weg in die moderne europäische Kunstszene mit Werken zu bahnen, die auf eine persönlichkeit problematischen Erzählung zurückgreifen. Jedoch erzählt eine sehr einfache Geschichte, deren Erzählung oft als „Genommen. Es ist eine seltsame Geschichte, die die Menschen, die aus dem Munde eines kleinen Mädchens stammt. Wir kennen weder Anfang und kein Ende hat. Die kleine Tochter des Künstlers erzählt die Geschichte ihrer Familie, die Geschichte einer Familie, die in einem intimen Bericht ohne große Worte und sensationelle Ereignisse. Aber, an dem die Medien kein Interesse haben, weil niemand darüber spricht. An dem Tag, an dem er hörte, wie seine Tochter diese Geschichte ihren Puppen erzählte, hatte er das Gefühl, dass die Geschichte seines Landes sich in ihren unverständlichen Worten selbst fortwährend verdichtete.

Ein anderes Werk von Paci, ***Behind the Wall***, im Gegensatz zu einer Schnittstelle zwischen dem, was jeden Tag auf der Oberfläche passiert, die Italien vom Albanien trennt, und den Ereignissen von diesen Ereignissen mithekommen, herzustellen. Die Erzählung ist ganz einfach: der Künstler fährt auf einem Motorboot, vom Meer aus den Otranto-Kanal, redet mit dem Matrosen, wird von der Polizei verhört und setzt seine Rückreise fort. Bis all dem geschieht nichts außergewöhnliches. Aber diese Action von Paci hat eine große ontologische Bedeutung.

Kann man den Tod in Szene setzen oder ihn sogar spielen? Wir haben uns Adrians Video ***Vajtojca*** zum ersten Mal in dem Schnittstudio angesehen.

Adrian Paci began to pave his way on the European contemporary art scene with works which were very much based on a socially problematic narrative. His first video work is all about a story, a very simple one, a tale, more precisely. It is a strange story, almost fiction coming out of the small mouth of a child, no beginning and no end. The artist's little daughter tells the story of their family, the story of a troubled country, an intimate aspect of it, with no big words and TV sensations, which media do not go for because it might not be of interest. The day he heard his daughter tell the tale to her dolls, he felt his country's story was compressed within her unintelligible words.

Another work by Adrian Paci, ***Behind the Wall*** is an attempt to construct an interface between what happens every day on the liquid surface that divides Italy from Albania and what we get to know of these events. The action is very simple: the artist sails on a motor-boat, collects water from the Otranto canal, talks to the sailor, is questioned by the police and continues his journey back. There's like nothing special in all of this. But this action by Paci has a strong symbolic content.

Can one stage death, or even play it? We first saw the video ***Vajtojca*** by Adrian at the editing studio where it was produced, inside an advertisement agency, and I won't forget the reaction of the people working in the big-office space. There's an overt thing in the song of this lady, her words, their weight and sound are beyond human reach, when hearing it, even if one doesn't understand Albanian, your mind is taken by some old grimsome spirit which seems to sweep over the whole place. I don't know what her relation to Death is, as a professional lamenter, but what I know for sure is that her voice and words bridge the gap of the human incapability to experience Death while being alive. All this Adrian manages through offering himself to the lamenter, putting on his "death shroud" lying down on the bed as dead people are laid out, calmly listening to what the voice of old might say about him. When he finally stands up again and shakes hands with her, the viewer feels the necessity of taking deep breath, and feels so grateful that it was nothing but a play.

Very true!

Excerpts from: Edi Muka: "Behind the Wall or Stereotypes of Barriers", in: *Short Stories*, Fabbrica del Vapore, Milano 2001

Aus: Edi Muka, „Behind the Wall oil Stereotypes of Barriers", in: *Short Stories*, Fabbrica del Vapore, Mailand 2001

Deutsch: Uli Nickel

She has covered her head,
he is breathing on a bed.
The signs of death are there
but Godo isn't, and will
be delayed for good.

It takes courage to go through this, to go to the place. To invite the people there to deal — that's the point: elsewhere, but the point is elsewhere. Just the exercise to get out of it, or at least to understand it, or organize it.

Vajtojca, 2002 (Still)
Courtesy Galleria Francesca Kaufmann, Mailand / Milan

I think in this last part of the video the woman is saying that: "...thank God, I am so glad you are alive and young. And it was all theater..."

See also: p. 109 Erzsi Skovalki
p. 48 Ivanka Popović
p. 111 Nedko Solakov

CRISTINA PANAITESCU

p. 43, Hüseyin Alptekin
p. 54, Aşk Emeksiz-Çakmakçı

Ich arbeite in der Werbung (fast alle Rumänen ist das eine Überlebensmöglichkeit für eine Absolventin der Kunstakademie). Der Kunde möchte, dass ich sein Produkt zu einem Bestseller, zum begehrtesten Produkt auf dem Markt mache. Es geht um industrielle Produkte: Waschmittel, Autos, Zahncreme, Kaugummi, Waschmaschinen. Aber gibt es eigentlich jemand, der sich für handgefertigte Produkte und die Menschen interessiert, die sie herstellen?

KIT THEM WITH ALL YOU HAVE GOT!
PRESENT THE EVIDENCE!
IT SPEAKS FOR ISELF!

I work in advertising. (Here, in Romania, this is a way to survive for an Art Academy graduate.) The client wants me to make his product into a smash hit, the most wanted item on the market. These are industrial products: detergents, cars, tooth paste, chewing gum, washing machines. But is there anyone interested in hand made products and the people who create them?

Project Description - or humorous ready-made...

There are people you meet in places like markets, fairs, bazaars, even at the supermarket just around the corner, where you shop. Their appearances and crafts are so unconventional they never fail to catch your eye. These people earn their living by selling various self-made products or by offering certain services to whoever needs them. They are independent individuals, who have been doing these things since the day they were born, and who inherited the secrets of their traditional craft from their ancestors. At the same time, they are simple-minded folks, nonetheless artists in their own way, trying to sell their work. Living in the world of consumerism and industrialization, they are practicing a genuine, primary trade with their own products.

My project is about advertising for these craftsmen by editing informative brochures and posters about their work and products. I will use a series of photographs for a virtual promo picturing these three different people. Each and every one of them has his own story, his own way to persuade you to buy his merchandise. I have to admit that it was difficult for me to select these craftsmen; they shouldn't be "great folk artisans", like those who sell their work in souvenir art shops, but neither should they be salesmen in cheap markets. And they shouldn't bring to mind again and again poor Romania with homeless people, hunger and dirt.

In the exhibition, these three craftsmen (a Transylvanian, an Oltenian and a Gipsy from Bucharest) will be placed in front of the museum, in the way of the visitors. The craftsmen will work and sell their merchandise, which they place on improvised market stands, to those who are interpated. Their presence will suggest the atmosphere of a market or a bazaar.

Cristina Panaitescu
"Schweiz"

Carasion Mircea
Ma. Bacea

Marketshare, 2003

Vision Mary Button

Ma. Bacea Nicolae
"Clothes"
(Jehova's Witness)

white hair, crazy!

Ma. Popescu, Osma
"Violatin"
musical instrument (fold)

This now looked as if he had been the boss of a Socialist Factory or a Party Secretary in Elis...

MARIA PAPADIMITRIOU

T.A.M.A.

TAMA* liegt in Aviza, einer heruntergekommenen Gegend im Westen von Athen, etwa zehn Kilometer von der Hauptstadt entfernt und ganz in der Nähe des neuen olympischen Dorfes. Zur Ansiedlung der Ureinwohnerung von Griechenland, die Roma, kommen Menschen aus verschiedenen Gruppierungen, die diesen Ort als ihren Lebensraum gewählt haben. Die Gegend ist geprägt von einer Mischung aus Industrie und Landwirtschaft. Aber ich wusste nichts davon, als ich das erste Mal dort war. Das war auch als natürliche Folge meiner Entfernung zu Kunstwerk. Ich begleitete den Orgelbauer Antonis Alexandrakis, ich glaubte, ich würde einen meiner Freunden Katherina Zarifopoulos treffen. Wir fuhren, um einen Ort zu suchen, der als ein Lager dienen sollte, ein Ort, der die Hinterlassenschaften, unfertige Kunstwerke, seltsame Menschen, Werkzeuge und Ideen aufnehmen sollte, die ihre Bedeutung verloren hatten und die Umgebung, in der wir sie ihren Platz finden sollten, verändern würden. Alles ist teil dieser kleinen Stadt: Landschaft, Kleider – Interieurs – fertige Werke – Stillstand, Wasser – die Hinterhöfe, die Menschen. Ich besuchte die Stadt schließlich jeden Tag – ich wollte zumindest sichtigen Besuchern, die Bedeutung der Dinge und der Menschen wurde zu meiner wichtigsten Pflicht. Ich wollte mich mit ihnen anfreunden, ihre Feste teilnehmen, ihre Probleme kennen lernen, ihre Gedanken, ihre Bedürfnisse erfahren. Es gab keine Sprache, die wir gemeinsam sprachen, hatte ich Nachschaft und eine intime Beziehung zu ihnen. Das nomadische Leben und die Begegnung mit den Menschen führten zu der Idee, eine Art von Kommunikationsnetzwerk zwischen den Bewohnern, den Besuchern und den Kunstwerken und der Öffentlichkeit aufzubauen. Immer mehr wurde deutlich, dass alle meine Freunde und Kollegen an dieser Idee teilhaben wollten, darauf ein temporäres autonomes Museum für alle.

* Das griechische Wort TAMA bedeutet Opfergabe, aber auch das Versprechen einer Opfergabe an einen Heiligen als Gegenleistung für dessen Hilfe – ein GELÖBNIS.

Deutsch: Birgit Herbat

Untitled (T.A.M.A., 1998-2003), 1999
Courtesy The Dakis Joannides Collection, Athen / Athens

Untitled (T.A.M.A., 1998-2003), 1999
Courtesy Prodromos Emfietzoglou Collection, Athen / Athens

T.A.M.A.

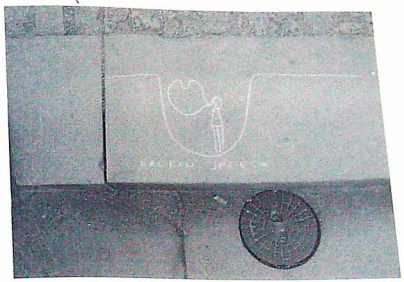
TAMA* is located in Aviza, a run-down area in western Athens, 10 km from the center of the capital and very close to the new Olympic village. Itinerant populations such as Gypsies and Vlach Romanians from northern Greece use this area as a pied-à-terre. My discovery of the place was accidental, but my involvement in its life was intentional. It came as a natural consequence of my attitude as an artist.
I visited the place for the first time in 1998 with my friends Catherina and Michel, looking for old furniture at good prices. But when I found myself there, it was not the antiques that attracted me but the place itself – unexpected events, unplanned art works, strange people, and mysterious atmosphere.
What I saw there is the concept of a makeshift settlement, a kind of mobile post-urban city which serves its inhabitants' temporary housing needs and economic activities.
Everything forms part of this small town: Landscape – clothes – interiors – unfinished buildings – streets – cars – the sky – the people.
I started to visit Aviza everyday – I became an addicted visitor. The observation of place and people became my foremost duty. I wanted to become friends with them, to participate in their fiestas, to share their problems, to listen to their thoughts and needs; after a long try I got there, and a strong relationship began.
The nomadic way of living and the particularities of the community gave me the idea of setting up a system of communication and exchange among the inhabitants, myself, the art people and the public. In a very short time I realized that all my friends and associates wanted to participate in this story which I call a temporary autonomous museum for all.

TAMA

Maria Papadimitriou

* TAMA in Greek means offering but also the promise of an offering to a Saint in return for his or her help – a VOW.

DAN PERJOVSCHI



Marius Babias

en als auch mit minimalen Mitteln maximal zu intervenieren.

English: John Rayner

input of resources.

see also p.73 - Pavadelić Franov
p.165 - Alena Sufjerić

p. 75 - Sejla Kapetić
p. 165 - Anđa Suša (Kulturni Vjesnik)

PERSONAL CINEMA

Who designs the game?
Who plays the game?

The Making of Balkan Wars: The Game ist ein multinationales Projekt unter Beteiligung einer Vielzahl von Künstlern (mehr als 40), die mit neuen Medien arbeiten, um ihre Antworten auf die Vergangenheit sowie auf aktuelle religiöse, soziale und politische Konflikte in der Region Ausdruck zu verleihen. Es wird aus einer Ausstellung, einer Website, einem Videospiel, einem Katalog, einer CD-Rom etc. bestehen.

Das Projekt zielt darauf, die Sensibilitäten von Künstlern mit unterschiedlichen kulturellen, religiösen und historischen Hintergrund zu zeigen, die größtenteils aus Südosteuropa stammen und – dank ihres Wunsches zu kommunizieren, um die bestehenden Unterschiede verstehen zu können – an Kontext ihrer Zeit und der Geschichte die Inspiration für ihre Arbeiten und ihre Erfahrungen gefunden haben; eine virtuelle, internationale Diskussion zwischen Künstler/Publikum, Künstler/Kritiker und zwischen den Künstlern selbst zu fördern, so dass ein bedeutendes Netzwerk in der Region entsteht; das Feld der neuen Medien in der Kunst und neue technologische Werkzeuge zu erforschen.

Die Idee zu dem Projekt entstand aus Diskussionen der Künstlergruppe Personal Cinema über die (virtuelle) Realität, die durch offizielle Erzählungen und durch die Unterhaltungsindustrie präsentiert wird, über Kriegsspiele und episch-strategische Videospiele, und über die Vormachtstellung der kalifornischen Industrie in der Produktion und Kontrolle dieses spezifischen Marktes, an dem weltweit Millionen von Menschen beteiligt sind. Die Ideologie um die Kreation lokaler Helden und imaginärer Konfliktzonen bemühten Macher dieser hyperrealistischen virtuellen Spiele präsentieren meist eine vereinfachte Interpretation der menschlichen Geschichte und Kultur. Infolgedessen ist diese Form der virtuellen Realität keine authentische Beschreibung der Erfahrungen der Menschen, die von den wirklichen Kriegsspielen betroffen sind, sondern sie in die Heime auf der ganzen Welt eindringt, bedroht sie den Charakter der nationalen Identität sowie jegliche Art von demokratischen Prinzipien und die Rechte der freien Meinungsäußerung. In den vorgesendeten Echtzeit-Kriegs-Videos der globalen Nachrichtensender und der Videospiele ist diese Vereinfachung von Kultur und Geschichte selbst in Form der Gewalt.

Das Projekt bedient sich der formalen Charakteristika des epischen Abenteuer-Videospiels, um das reale historische Spiel zu antisieren, das sich auf der Ebene der Geopolitik und des alltäglichen Lebens ereignet. Die Idee besteht dann, eine spielähnliche Plattform auf der Grundlage historischer Ereignisse zu schaffen und ein Storyboard für die Balkanhalbinsel zu entwickeln. Teilnehmende Künstler werden gebeten, alternative Darstellungen der Geschichte und der logistischen Gebiete zu entwerfen, um die Realität der Kriegsmaschine aufzuzeigen und zu zeigen. Wir möchten eine Aussagekraft von Bildschirmen in einen Kontinuum und konstruktiven Dialog bringen, um verschiedene virtuelle und reale Konfliktebenen herzustellen. Das Projekt sucht das spezifische Wissen, die Fähigkeiten, Ressourcen und kreativen Praktiken der teilnehmenden Künstler an, um von ihnen die Darstellung einer Zukunft zu gelangen, in der die Völker des Balkans nicht mehr bloße Opfer der Geschichte.

Es soll nicht nur ein Videospiel sein, sondern ein virtuelles und ein reales Ereignis. Virtuell wird es in Form einer Internetseite mit Ausschnitten ausgewählter Arbeiten gestaltet, die während der gesamten Dauer des Projekts eine virtuelle Ausstellungsvorschau bieten; real wird es als Veranstaltung in Form von Ausstellungen an verschiedenen Orten in verschiedenen Ländern stattfinden, die von Herbst 2003 bis 2004 von lokalen Institutionen unterstützt werden.

Im Zeitalter der Präventivkriege ist ***The Making of Balkan Wars: The Game*** der erste präventive „Kunstkrieg", der spieltechnisch so angelegt ist, dass er eine ernsthafte Untersuchung präventiver Strategien, die Entwicklung von Dialog und Toleranz unter den Völkern des Balkans sowie die Einrichtung eines Kunstnetzwerks ermöglicht, das die Basis für eine zukünftige regionale Zusammenarbeit sein könnte.

Deutsch: Birgit Herbst

The Making of Balkan Wars: The Game is a multinational project which includes the participation of a large number of artists (more than 40) working with new media to express their reaction to past and current religious, social and political conflicts that persist in the area. It will be an exhibition, a web site, a video game, a catalogue, a CD-Rom.

The goals of this project are: To show the sensitivities of artists belonging to different cultural, religious and historical backgrounds, mostly from the south eastern region of Europe, who through their time and within history have found the inspiration for their work and experience over the years; to communicate their thoughts, in order to understand the existing differences. To promote a virtual, international discussion between artist/audience, artist/critic and between the artists themselves, creating an important art net in the region. And to explore the field of new media art and new technology tools.

The idea of project came from discussions within the Personal Cinema artistic group concerning the (virtual) reality presented through official narratives and industrial entertainment, about war games and epic strategy video games, about the primacy of an American Californian industry in the production and control of this specific market, which engages millions of people, worldwide. In a frenzied search for the creation of local heroes and imagined zones of conflict, the creators of these hyper-realistic virtual games, often present a simplified interpretation of human history and culture. As a consequence this form of virtual reality does not adequately describe the experience of the people who are caught within the actual war games, and by entering homes all over the world threatens the character of national identity and any kind of democratic principles and rights to free opinion. In the live real-time/real-war videos of global news broadcasters and in video games, this simplification of culture and history is itself a form of violence.

The project uses the formal characteristics of the epic adventure video game to critique the real historical game that transpires on the plane of geopolitics and everyday life. The idea is to create a game like platform based on real time historical facts in which the chosen storyboard territory is the Balkan Peninsula.
Participating artists are called to provide alternate representations of Balkan history and identity, to depict the reality of the Balkan Wars from an Eurasian perspective. We aim to put these strong messages into a continuous and constructive dialogue creating different virtual and real levels of conflict. The project addresses itself to the specific knowledge, abilities, resources, and creative practices of the participating artists, in order to re-imagine a future in which the people of the Balkans are something more than victims of history. It is not to be only a video game but a virtual event and a real event, virtual in the form of an internet site, which will host to extracts of selected works offering a virtual exhibition preview during the entire period of the project, and a real event, in the form of exhibitions hosted at different spaces in different countries and supported by local institutions during the period from Autumn 2003 through 2004.

In the era of preventive wars, ***The Making of Balkan Wars: The Game*** is intended as a first preventive "art war", in which the character of the game offers the opportunity for serious inquiry into the matter of preventive strategy, development of the dialogue and tolerance between the peoples in the Balkans and as a base for future regional collaboration.

What's the intention – to prevent "art" or "war"?

Personal Cinema

The Making of Balkan Wars: The Game (Screen Shot)

GORAN PETERCOL

See also!
All works for the show which use a video beam-projector

FORM

Der Lichtstrahl bildet eine voluminöse Kegelform heraus. Dieser Lichtkegel ist ein einer Metallverschalung gefasst. Das Prinzip der Weiterführung ist immer charakteristisch für mein Werk: die Idee/Form findet direkt in der nächste Form mit sich (in einer affirmativen oder einer subversiven Art und Weise). Diese besondere Weiterführung hat sich selbst mit in die Form eingeschlossen.

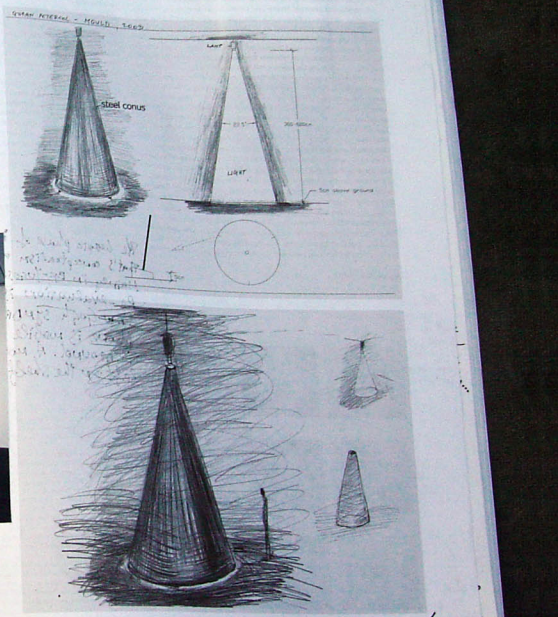
Deutsch: Uli Nickel

A beam of light (from heaven, God???) is caught in a mould and becomes a material object. Every work is possible as the beginning, no?

MOULD

The ray of light moulds the voluminous form of a cone. This light cone is covered by a metal casing. My work is always characterised by continuity: the previous form directly moulds the next form (in an affirmative or a subversive way). This particular continuation had locked itself into the mould.

Goran Petercol



Mould, 2003

Holly light? G.P. is always working as awake of light as such, something we all tend to take for granted...

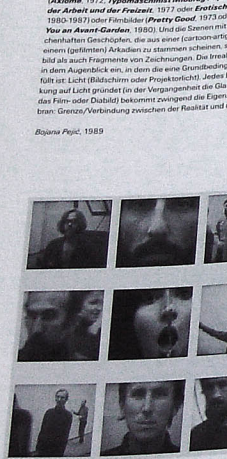
Head / Circle, 1968

He did this work much earlier than a number of others. But it was like: - right time, wrong place.

ZORAN POPOVIĆ

Während zahlreiche Vertreter der Vergangenheit Objekte machen, die eine konzeptuelle (über)materialisierte Oberfläche ausmachen. Seine Zeichnungen sind hier zu „streng konzeptuellen Vorstellungen" geworden; die nach den Worten des Künstlers durch das Verfahren einer „Montage von Attraktionen" entstehen/verschwinden, sich treffen/trennen und eine Geschichte aus Fragmenten erzählen. Die Darstellungen entstammen dem kollektiven europäischen Kunstgedächtnis, aus dem sie wie Blitze hochschießen – ähnlich wie Dias **/Axioma**, 1972, ***Typomachnist Miodrag Popović: von Leben, von der Arbeit und der Freizeit***, 1977 oder ***Erotische Zeichnungen***, 1980–1987) oder Filmbilder (***Pretty Good***, 1973 oder ***I Never Promised You an Avant-Garden***, 1980). Und die Szenen mit erotischen oder männerchenhaften Geschöpfen, die aus einer (cartoon-artigen) Kythera oder einem (gefilmten) Arkadien zu stammen scheinen, sind sowohl Gesamtbild als auch Fragmente von Zeichnungen. Die Irrealität der Arbeit setzt in dem Augenblick ein, in dem die eine Grundbedeutung des Sehens erfüllt ist: Licht (Bildschirm oder Projektorlicht). Jedes Bild, das seine Wirkung auf Licht gründet (in der Vergangenheit die Glasmalerei und heute das Film-oder Diabild) bekommt zwingend die Eigenschaft einer Membran: Grenze/Verbindung zwischen der Realität und der Immaterialität.

Bojana Pejić, 1989



Der Abbau der Ausstellung „Objects and Projects" in der Gallery of Student Cultural Center in Belgrad im September 1971 wurde auf 8 mm Film aufgenommen. Dies war der Hauptgrund dafür, dass wir diese Ausstellung machten. Mitwirkende im Film: Marina Abramović, Era Milovojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Rada Todosijević und Gera Urkom.
Von links:
1. Gera Urkom vor der Arbeit „Window" von Rada Todosijević; 2. Zoran Popović; 3. Zoran Popović und der Maler Bora Ristovski hinter Gera Urkoms Arbeit „Object-Blankett"; 4. Era Milovojević und Jasna Tijardović, Kunstkritiker/in; 5. Marina Abramović mit roten Bändern; 6. Era Milovojević vor Zoran Popović's Zeichnung; 7. Neša Paripović und Era Milovojević; 8. Neša Paripović; 9. Rada Todosijević und Neša Paripović.

Dismantling of the exhibition "Objects and Projects", held in the Gallery of Student Cultural Center in Belgrad, September 1971, has been taped on 8 mm film. That was the main reason why we did this exhibition. Participants in the film: Marina Abramovic, Era Milovojevic, Neša Paripovic, Zoran Popovic, Rada Todosijevic and Gera Urkom.
From the left:
1 Gera Urkom in front of the work „Window" by Rada Todosijević; 2. Zoran Popović; 3. Zoran Popović and painter Bora Rjovski behind Gera Urkom's work „Object-Blankett"; 4. Era Milovojević and Jasna Tjardović, art critic; 5. Marina Abramović with red band, a detail of the work by Evgenija Demnievska; 6. Era Milovojević in front of Zoran Popović's drawing; 7. Neša Paripović and Era Milovojević; 8. Neša Paripović; 9. Rada Todosijević and Neša Paripović.

See also p.62 - Jakup Feri
p.104 - Sava Knežević

MARJETICA POTRČ

p. 36 - Danja Papanjirin
p. 46 - Maja Bogojević

TURNING A LIABILITY INTO AN ASSET?

NOTE OF THE INTERVIEW WE DID WITH
Kirt Levine in June 1997, Hybrid Workspace,
Dubrovnik, the Croatia.
http://amfed.dan.wellfire.org/lists-Archives/
wellfire-L-9707/msg00067.html

It seems now that it was a purely conceptual talk when compared with the charity works of Mr Potrč's "URBAN" installations synthesize both.

Das Interesse an der modernen Stadt als einem lebendigen, sich stets verändernden Organismus sowie die Muster alternativer Überlebensmöglichkeiten in urbanen Zonen bilden die Grundlage der Arbeiten von Marjetica Potrč. Was Stadtplanung als Fehler in ihrem System definiert oder in es invidiein trachtet, indem sie seine Existenz leugnet – z. B. Slums inmitten der geordneten Strukturen der Stadt – bezeichnet Potrč als Phänomene der Schönheit. Durch Untersuchungen zu nomadischen Schutzvorrichtungen und Slumhütten und deren Aufbau im Kontext von Institutionen oder als Installationen im Freien zeigt sie, wie ähnlich Menschen ihr Leben organisieren, ungeachtet der geopolitischen Zusammenhänge, in denen sie leben.

Natasa Petrešin

It's so rare to see such a diversity of materials in both photos of samples from cities and installations of tested structures of life, shown in exhibition spaces.

Urban

Deutsch: Birgit Herbst

Urban, 2001 (Detail)
Courtesy de Kunstverein und Max Protetch Gallery, New York

This is such a magnificent reversal of perspective! To make the most out of the least is a gift of survivability, although noticed and identified with the large, global city, this whole capacity is a key element of the history/present of Balkan peoples. What M. Potrč has concentrated on is for real and isolating examples of it is a strategy of re-vitalizing, rather than mere architectural practice/as well as institutional...

This Then That,
Maja will see this one, it is made out of a bandaid that left on Sarajevo. It's beautiful. Andrea and I thought, you, now it matches the road, but before it covered the body. I recognized that characteristic clothing has been introduced to the public. Now there's a genre that changes into a sleeping bag and a coat that changes into a tent. You could just lie down on the street. The people do not shelter, and people...

Back to p. 51 Oliver Musovik

Note on other works

Excerpt from: Marjetica Potrč: Urban Negotiations, Institut Valencia d'Art Modern, Valencia, 2003

The interest in contemporary city as a lively, ever-morphing organism, and the patterns of alternative ways of survival within urban zones is what lies at the base of the body of work of Marjetica Potrč. What urban planning defines as a failure in its system, or tends to avoid by ignoring its existence – as it is the case of shantytowns inside the cities' ordered structures, Potrč declares as phenomenon of beauty. In researching and building the nomadic shelters or shantytown units within the institution contexts, or as outdoor installations, she points out the similarities in the ways people organise their lives, no matter the geopolitical contexts they live in.

Given this level (basic) it would appear that differences are valid only up to a point. So this level (basic) necessitates if also shows that there are some basic laws of beauty (enhanced...).
All the rest comes with affluence and

Urban identifies and celebrates certain realities of the contemporary prosperity city, such as shantytowns, gated communities, temporary architecture, and creative deregulation, one example of this last being an ordinance in Nerlidere, Turkey, according to which settlers who build houses within a twenty-four-hour period are permitted to remain on the site.

I made ***Urban*** after a talk I gave at the Munich Art Academy, for which I had pulled together personal notes on architecture from my encounters with various cities. I tried to identify a new set of values taking shape in cities, by pointing not only to unsettling realities, such as a squat in a building in São Paulo, but also to human inventiveness and creativity, such as the self-built homes in shantytowns. Two objects are included in the series: a bombshell from Sarajevo, which was transformed into a beautifully decorated vase, and an example of wearable electronics, pointing at the pursuit of mobility among the expressive urban population. I wanted to convey my belief that not only is it individual initiative giving shape to today's cities, but also that it is mega cities, not national states, which shape the individual's imagination and way of life.

KIRIL PRASHKOV

Seit ein paar Jahren werde ich das Gefühl nicht los, dass Künstler nach den Veränderungen in unserem Teil Europas eindeutig ihr „soziales Gewicht" verloren haben, zumindest für zwei bis drei Generationen. Ich glaube auch, dass diese Periode in Bulgarien sogar länger dauern könnte, wenn der Traum, ein Mitglied der EU zu werden, angesichts der Realität zerplatzt (siehe das Beispiel Griechenland). Regé Menschen werden ihre neuen Pässe benutzen, um schnell das Land zu verlassen und der zurzeit herrschenden „orthodoxen Touristenmonarchie" zu entkommen.

Gleichzeitig ist es interessant zu beobachten, wie künstlerische Arbeit unsichtbar wird und versucht, ihre Unsichtbarkeit zu nutzen, intrusiv in das unaufmerksame Publikum anzuschleichen, ja es sogar aus einem Hinterhalt zu überfallen. Mir wurde klar, dass sich meine Arbeit in der Bewegung des alltäglichen Lebens auflösen muss, um so natürlich wie möglich zu werden. Selbst wenn es etwas gibt, das laut gesagt werden muss, würde ich es lieber unter der Maske einer unauffälligen Erscheinung äußern. Einige der von mir angewandten Taktiken bestehen darin, dass die Arbeit vom Betrachter selbst zufällig gefunden wird oder eben nicht, oder darin, ein Material zu verwenden, das sich nicht von der Umgebung unterscheidet. In gewisser Weise erinnert mich dies an die „vorhergehende Periode", in der ich hauptsächlich Tuschzeichnungen machte und dachte, es sei besser, sie einfach nur mit „Hintergrund" zu füllen.

Deutsch: Birgit Hertel

Smoking Cubbie Stones, 1997-2003

These last years I haven't been able to get rid of the feeling that after the recent changes, artists in our part of Europe definitely lost their "social weight", at least for two or three generations to come. I also think that in Bulgaria this period might turn out to be even longer, after reality dismpened the dream to becoming an EU member state (see the example of Greece). Active people will be eager to use their new passports in order to leave the country, and to escape the "Orthodox Tourist Monarchy" that is now in place.

At the same time, it interesting enough to watch how artistic work becomes invisible, and tries to use its invisibility to sneak up to the inattentive public, even to ambush it from some hidden bosstiche. I became aware that my work has to dissolve into the movement of everyday life, to try to become as natural as possible. Even if something needs to be said loudly, my preference is to release it wearing the unassuming mask of a non-exotic, the familiar. Some of the tactics I use are to offer the piece, to be found or not by chance, by the viewer himself, or to use a material not different from the surroundings. In a way it reminds me of when I was making mainly pen-and-ink drawings in the "previous period", I thought it was better just to fill them with "background" only.

Kiril Prashkov

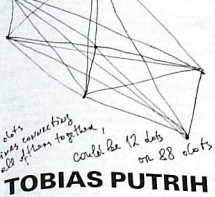
TOBIAS PUTRIH

Über eine Utopie noch einmal nachzudenken bedeutet, ein Medium auf das Gebiet der Vertrautheit zurückzudrängen, um es transparent zu machen und es als eine reine persönliche Fantasie zu präsentieren. In meinem Fall ist es die Möglichkeit, daran zu arbeiten, ein klassisches Objekt zu dem Modell umzuformen, das möglicherweise in ein elektronisches Medium übergehen kann. Es gibt vornehmlich zwei grundlegende Methoden innerhalb der Bezugspunkte, mit denen ich arbeite. Die erste Methode ist das Nachdenken und Erforschen einer Grundstruktur, die A. G. Bells wie Flugdrachen aussehende Flugzeuge unmittelbar mit Buckminster Fullers geodätischer Revolution und einer sehr einflussreichen biologischen Studie von Thompson d'Arby aus den 20er Jahren über lebende Organismen in Verbindung bringt. Die zweite Methode folgt den Untersuchungen der visuellen Wahrnehmung und hat den Erfindungen in Bereichen Fotografie und Film sehr viel zu verdanken. Edisons Studio Black Maria konnte man in Verbindung bringen mit Friedrich Kiesler's Experimenten mit der Vision-Maschine in den 30er Jahren an der Columbia University. Eine große Ähnlichkeit besteht zum Erbe des Bauhaus, das von Moholy-Nagy und Bayer bis zum Corporate Design in den USA reicht. Was beide Methoden gemeinsam haben, außer ihrem dualen Charakter – wissenschaftlich kontra künstlerisch, rational kontra fantastisch, organisch kontra geometrisch –, ist das Verständnis für die Autonomie und die Beständigkeit ihrer Struktur und ihres Wahrnehmungssystems. Letztlich treffen sich beide Methoden sehr anschaulich in der virtuellen Realität der Computerimmination, bei der die mathematische Struktur zur visuellen Wahrnehmung wird und bei der jede Oberfläche, bei der einfach alles von drei Punkten in einem Raum definiert ist.

Die Studien, die auf Buckminster Fullers „Cloud Nine Project" basierten, waren eine Art logischer Abschluss des Projekts. Es beinhaltet die Vorstellung von einer perfekten, abgeschlossenen gesellschaftlichen Umgebung, einer Stadt in der Luft. In den 60er Jahren war dies nur eine flüchtige Idee von Fuller, eine von vielen, und ich habe versucht, das ganze Konzept zu vereinfachen. Ich habe eine Weile gebraucht, bis ich seine Bedeutung verstanden hatte, weil es in vielerlei Hinsicht das ultimative utopische Konzept ist.

Auszüge aus einem Interview mit Lívia Páldi.

Deutsch: Uli Nickel



Blue Print of a Camp Base on Remote Territory, 2002
Courtesy Max Protetch Gallery, New York
and Gallery Gregor Podnar, Kranj / Ljubljana

To rethink utopia means to push a medium back into the territory of the intimacy, to make it transparent and to present it as pure personal phantasm. In my case it is the possibility to work on transforming a classical object to the model which could potentially pass to electronic media. Mainly there are two basic lines within the references I work with. The first line is at the thinking and investigation of structure, which links A. G. Bell's kite-like airplanes directly to Buckminster Fuller's geodesic revolution and to a very influential theoretical biological study from 1920s on the structure of living organisms by Thompson d'Arby. The second line follows the investigations of visual perception and owes a lot to the inventions connected to photography and film. Edison's Black Maria studio could be linked to Friedrich Kiesler's experiments on the Vision Machine at Columbia University in the 1930s. Close parallels are the heritage of Bauhaus, which continues with Moholy-Nagy and Bayer to American corporate design. What both lines have in common besides their paired character – scientific vs. artistic, rational vs. phantasmagoric, organic vs. geometric – is the recognition of autonomy and inner consistency of their structure and perception systems. Finally and most vividly both lines meet in the virtual reality of the computer animation where mathematical structure becomes the way of visual perception, where each surface, everything visible is defined by three points in the space.

Studies based on Buckminster Fuller's "Cloud Nine Project" were a kind of final conclusion of the project. It contains the idea of a perfectly closed social environment, an airborne city. In the 60ies it was nothing but one of Fuller's many ideas, and I had to try to rationalize the whole concept. And it took me quite a while to realize its importance, because in many aspects it is an ultimate utopic concept.

Tobias Putrih

Excerpts from an interview with Lívia Páldi.

See also: p. 101 – Marjetica Potrč.
p. 96 – Maria Papadimitriou

IGOR RAKČEVIĆ

Interview mit Petar Ćuković

P.C.: Ihre Arbeiten auf Karton – ein Material, das für die Verpackung industrieller Produkte verwendet wird – und die von Ihnen angewandte Technik der Serigraphie haben starke lokalhistorische, soziale und kulturelle Bezüge. Worum geht es? Wer sind die Menschen, die umrisshaft in Ihren Arbeiten angedeutet werden? In was für einer Welt leben sie?

I.R.: Wir leben in einer sehr interessanten Zeit, ich möchte sagen, sogar in einer historisch bedeutsamen Zeit, da die gewöhnlichen Normen und Kriterien, die eine „bequeme" Gesellschaft ausgezeichnet haben, verändern. Die vergangenen Jahrzehnte haben gezeigt, wie relativ die Idee des Komforts ist, angefangen von der Vorstellung eines vollen Kühlschranks, eines vollen Tanks und einer vollen Speisekammer zur Vorstellung eines vollen Magens. Ich halte diesen Umstand als bedeutend für das Verständnis des Menschen vor Ort, die eifrigen Sammler, die horten, unter Symptomen der Armut leiden und ständig allen möglichen Gefahren ausgesetzt sind. Während einige nur eine Kreditkarte brauchen, um sich wohl zu fühlen, sehen diese Menschen ihr Heil in weitaus voluminöseren Dingen.

I.R. [Igor?] [illegible] work included [illegible] Podgorica [illegible] see color centerfold [illegible] the markets [illegible] city of Podgorica

Die Verkörperung dieses Phänomens ist Karton, das Material, auf dem ich vollkommen normale Menschen zeige – was immer das bedeuten mag. Ihre Welt ist eine Art Ghetto, ein Ort dubioser Produktion, des Verkaufens, Kaufens und Handelns ... wo Erfolg an der Dicke der Goldkette und der Marke des Handys gemessen wird – all dies in einer Umgebung aus Karton.

P.C.: In Ihrer künstlerischen Arbeit, nicht nur in den Arbeiten auf Karton, fällt eine starke kritische Reflexion bezüglich einiger ganz bestimmter sozialer Phänomene auf. Diese werden hauptsächlich an der „Peripherie" oder an den „Rändern" eingefangen, die in so genannten Übergangsgesellschaften als echte „Zentren" des gesellschaftlichen Lebens, als der tatsächliche soziale Mainstream auftreten. Was bedeutet für Sie kritisches Engagement von Künstlern heute?

I.R.: Ausgehend davon, dass die Armut einiger Aspekte der Gesellschaft an der Verbreitung von Glücksspielen gemessen werden kann, lässt sich ihre geistige Armut an der Verbreitung billiger Kunst erkennen. Der Akt des Kunstschaffens an sich, der im klassischen, kommerziellen Sinn nicht standardisiert ist, stellt eine Art von Rebellion dar und ist daher schon an sich eine Form des kritischen Engagements. Ich glaube an die Notwendigkeit, kritische Gedanken zum Ausdruck zu bringen, und ich glaube, dass dies eine Zeit der allgemeinen Mobilisierung des Bewusstseins sein sollte. Und genau das versuche ich in meiner Kunst zu erreichen. Meiner Meinung nach leiste ich so in gewisser Hinsicht einen besseren Beitrag für die gegenwärtige soziale Umwelt, als mit Arbeiten, die sich am Kanon der „schönen Künste" orientieren.

Deutsch: Birgit Herbst

In all probability, these people, who occupy the margins of Podgorica (mentioned), portrayed here by Igor Rakčević, are capable of surviving and adapting with the least available means. They have this gift of survival and also probably live in kind of structures/"buildings" that M. Potrč is interested in.

Interview with Petar Ćuković

P.C.: Your works on cardboard, a material used for packing industrial products, as well as the technique of serigraphy that you apply, have strong local historical, social and cultural references. What is it all about? Who are the people whose outlines are suggested in your works? What kind of world do they live in?

I.R.: We witness, actually, we live in a very interesting period, I daresay even a historically important age in the sense that this is the time when customary norms and criteria that used to mark "comfortable" society are being changed. Past decades showed how relative the idea of comfort is, extended from the idea of a full fridge, a full gas tank and a full pantry to the idea of a full stomach. I regard that instance as very important for understanding the phenomenon of the local man, the zealous collector who hoards, who aches with symptoms of poverty and permanent exposure to danger of all kinds. While some need only a credit card to feel comfortable, the local man sees his possible comfort in some considerably more voluminous things.

The embodiment of this phenomenon is cardboard, the material on which I display totally normal people, whatever that phrase means. Their world is a kind of ghetto, a venue of dubious production, sale, buy, bargain ... where success is measured by thickness of golden chain and make of mobile phone, all in a cardboard environment.

P.C.: In your artwork, not only in the works on cardboard, it is not difficult to note a strong critical reflection related to some specific social incidences. These are in major part caught at the "periphery" or on the "margins", that in so-called transitional societies actually appear as true "hubs" of social life, as the factual social mainstream. How do you perceive the purpose of critical engagement of artists today?

I.R.: Assuming that the poverty of some aspects of society can be measured by the proliferation of gambling, then its spiritual poverty can be read in the expansion of cheap art. The very act of creation of art which is not standardized in a classical, commercial sense represents a kind of rebellion, and therefore it is in itself a sort of critical engagement. I believe in the need for expression of critical thought, and I think that today must be a time of general mobilization of consciousness. And that is exactly what I try to do in my art. I think that in that way I make a better contribution to the present social environment, rather than by creating pieces with a "fine art" orientation.

silk-screen on cardboard → see also color centerfold!

Without title, 1999 (Detail), Courtesy National Museum of Montenegro

See also! p. 124, Žaneta Vangeli – compare sounds...

ANRI SALA

The way to Old Trafford... (see centerfold-color)

Missing Landscape (Fehlende Landschaft)

Jedes Mal, wenn der Ball sein Ziel verfehlt, läuft der Torwart hinter ihm her und verschwindet in der „fehlenden Landschaft". Immer wenn er zurückkommt, kommt er durch die Tür herein, um wieder auf den Spielplatz zurück zu kehren. Die Aktion ähnelt einer Konvention des Welttheaters, bei der der Schauspieler durch die Falltür hindurch von der Küche ins Wartezimmer geht, auch wenn es keine Wände oder sichtbaren Begrenzungen zwischen den Räumen gibt. Der Schauspieler übergibt sich, welchen der verschiedenen Räume betreten. Jedes Mal betreten die Kinder den Spielplatz durch die Tore und denken sich so einen Raum innerhalb eines Raumes aus, der keine Wände hat. Unbewusst trennen sie den Spielplatz von der Welt ab, die von Bergen umgeben ist. Sie spielen das Spiel und die Theater[illegible]. Es gibt Augenblicke der Spannung und der Gewalt, etwa, wenn ein Stein auf einen Spieler geworfen wird. Die Kinder spielen die Erwachsenen nach, die in der „fehlenden Landschaft" leben. Außerdem schießen sie ein paar schöne Tore.

I have done this way in the city and in the village where my father was born, in the middle of the Balkan mountain range in Bulgaria

Natural Mystic (Tomahawk # 2), 2002, Courtesy Galerie Hauser & Wirth, Zürich

Natural Mystic (Ein ganz normaler Mystiker)

Normalerweise wird das Werk in einem sehr luxuriösen Szenario präsentiert: ein edler LCD-Bildschirm auf einem schimmernden Metallständer. Alles ist aus High-tech und so perfekt, dass es ein Vergnügen wäre, dieses „Prunkstück der Technologie zu Hause" zu haben. Dann tritt man näher an den Bildschirm heran, nimmt die Kopfhörer und versinkt in einem umherschwirrenden Sound, der von ganz weit her zu kommen scheint, der dann näher und näher kommt, bis der Kopf zusammen mit dem Wind wackelt. Dann verblasst er wieder in der Ferne, um fast vollständig zu verschwinden und in einem merkwürdigen „Puhuh" zu enden. Das, was man auf dem Bildschirm vor sich sieht, ist ein Musiker in einem Aufnahmestudio. Alles befindet sich um ihn herum – Instrumente, Schlagzeug, Keyboard –, aber er zieht es vor, einfach nur mit seiner Pfeife ins Mikrophon zu blasen. Es entsteht ein Raum, der von dem umherschwirrenden Sound erzeugt wird, der dem Betrachter/Hörer eine persönliche Erfahrung vermittelt – die des Musikers selbst, die er machte als Tomahawk-Raketen über seinen Kopf flogen und irgendwo in der Stadt explodierten. Obwohl das Bild vor einem das Gleiche ist, entsteht vor dem geistigen Auge doch ein ganz anderes ...

The sounds of silence? [illegible] 1960 [illegible] but what [illegible]

Deutsch: Uli Nickel

The closeness, as if he is whispering in my ear without the ~~media~~ mediation of the screen... Anri S. told me that this man is "whispering" this sound, very gently, at the ears of girls he meets in some parties... Of course, that's not exactly what the girls are expecting from him when they see him approaching with a strange look in his eyes...

Missing Landscape

See also p. 77 – Ömer Ali Kazma → the "high end" obsession with football

Each time the ball disappears, the goalkeeper follows it, and vanishes into the "missing landscape". Whenever he returns, he enters through a door to get back into the playground. This action resembles the theatre convention where the actor moves from the kitchen to the waiting room through the trapdoor, even though there are no walls or visible boundaries between the rooms in the scene. The actor defines the entrances to the different spaces. Every time the children enter the playground through the goals, defining a space within a space where there are no walls. They are unconsciously cutting the playground off from the world, from the surrounding mountains. They are playing the game and the play! There are moments of tension and violence: such as a rock thrown at a player. The children play the roles of the adults living in the "missing landscape". They also score quite a few great goals.

Anri Sala

→ the 'low end' obsession with football on the Balkans (see color centerfold)

Natural Mystic

Usually the work is shown on a very luxurious set: a fine LC screen, on a shining metal pole. Everything seems so hi-tech and perfect, that one would love to have that "piece of technology at home". Then you come close to the screen, take on the headphones and there you get lost to a whirling sound, that seems to start from far away, get closer and closer until your head shakes with the wind, and then fade away in distance again, to almost disappear and end up in some funny "pughhh". Indeed, what you see in front of you is a musician in a recording studio. Everything is around him, instruments, drums, keyboard, but he prefers to simply use his whistle in the microphone. It's an environment created by the whirling sound, which transmits to the viewer-listener a personal experience, that of the musician himself, while he had listened to the tomahawk missiles flying over his head, exploding somewhere else in the city. Even though the image in front of you is the same, the picture in your head is something completely different...

Edi Muka

No Baragan, no Gry. (see color centerfold – L.B.) } beautifully absurd and mysterious – a beautiful stranger?

NOTE: THE VIDEO WORKS OF ANRI SALA THAT I LIKE THE MOST ARE THE ONES THAT ARE MINIMAL (NO STORY) AND LOOK A LOT LIKE A "SLOW MOTION" REMBRANDT PAINTING (LIGHT, COMPOSITION, ETC.). I WONDER WHY IS THAT?

BOSTANCI district of the Asian part of Istanbul
a beautiful panorama which reminds me of P. Breugel, the Elder

Feast of Sacrifice, 1997-1999

Bayram?

BÜLENT ŞANGAR

In seinen frühen Fotoserien zeigte Bülent Şangar den Terror, der das öffentliche Leben in der Türkei Mitte der 1990er Jahre [illegible], und wie diese politische Gewalt von den Individuen und der Mehrheit der türkischen Bevölkerung [illegible] auf das alltägliche Leben übertragen wurde. Ein weiteres Anliegen in diesem Abschnitt von Şangars Kunstproduktion war [illegible] zur Homogenisierung des täglichen Lebens, welche die vom unternehmerischen Kapitalismus beförderten Erscheinungen in Richtung des militaristischen Spektrums [illegible]. Spätere Arbeiten Şangars problematisierten sowohl den öffentlichen als auch den privaten Raum in der Türkei. In einer Fotoserie setzte er sich mit dem konfliktreichen [illegible] von öffentlichem und urbanem Raum in Großstädten auseinander und [illegible], wie Einwanderermassen aus den provinziellen und konservativen Regionen Anatoliens sich diese aneignen und ihnen so eine neue Bedeutung geben. Parallel dazu verlagerte sich seine spezielle Beschäftigung mit dem Thema Tradition auf die häusliche Umgebung, in der er tragische Momente wie Tod, Mord und Opfer inszenierte. Der familiäre Raum wurde gekennzeichnet durch eine solidarische, aber auch überaus einschränkende Qualität. Die neuesten Arbeiten des Künstlers gehen noch einen Schritt weiter und stellen die Sicherheit des Haushalts infrage, der in früheren Arbeiten als Schutzraum zu fungieren schien, oder zumindest als ein Ort, an den man zurückkehren kann. Das Individuum ist nun vollständig isoliert, den aggressiv von außen eindringenden Kräften ausgesetzt und auf einen embryonischen Zustand des Überlebens reduziert. Die Figuren stammen meist aus den fragilsten und am meisten schikanierten Schichten der Gesellschaft. Hausfrauen oder Studentinnen werden in Schutzhaltung zusammengerollt auf dem Boden liegend gezeigt, als würden sie damit rechnen, dass es zu einer Naturkatastrophe, vielleicht einem Erdbeben kommt, oder sie versuchen ihr Gesicht vor einer verurteilenden, kriminalisierenden Kamera zu verbergen, die eine Verbindung zwischen der brutalen Polizeigewalt und dem pornographischen Blick der ereignishungrigen, postpolitischen und korrupten Massenmedien herstellt, denen jegliche Ethik fehlt.

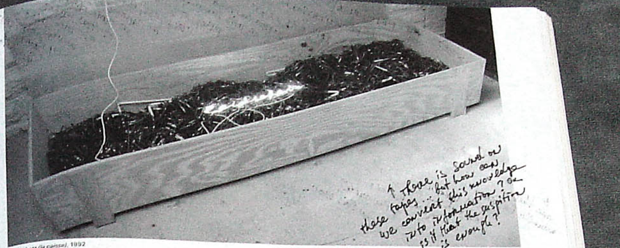
Deutsch: Birgit Herbst

In his early photograph series, Bülent Şangar depicted the terror dominating public life in Turkey in the mid-nineties, and the ways in which this political violence was transported and translated into the quotidian life by individuals and the majority of the population. A parallel concern in this period of Şangar's production was based on the tendencies of homogenisation of daily life, pushing the manifestations promoted by the corporate capitalism towards the militaristic spectre. The following works by Şangar problematised both the public and private, and space in the Turkish specificity. In a series of photographs he deals with the conflict-ridden nature of the public, urban realms in metropolitan cities, which are being appropriated and re-signified by the migrated masses, flowing in from the provincial and conservative regions of Anatolia. Parallel to this, his particularised take on the issue of tradition shifted towards domestic environments and using them as a setting for staging tragic moments such as death, murder or sacrifice. The familial space was marked as suffused by both solidarity and a suffocatingly constrictive quality. The latest works of the artist go a step further and raise his doubts about the safety of the household, which in his previous work seemed to function as a shelter, or at least somewhere to return to. Now, the individual is completely isolated, exposed to the fierce forces blitzing from the outside world and reduced to an embryonic state of survival. Figures mostly taken from the fragile and victimised segments of society, such as housewives or female university students, are seen lying on the ground in a curled, self-protective posture as if they were waiting for a natural disaster, perhaps an earthquake, to happen; or trying to hide their faces in front of a judgemental and even criminating camera, combining the brutal police force and the pornographic stare of a corrupted, event-thirsty, post-political and ethic-free mass media.

Erden Kosova

see also: p. 94, Adrian Paci
p. 113, Sandra Sterle
p. 101, Marjetica Potrc

THERE IS HARDLY ANY ROOM LEFT IN ISTANBUL TO SET A FOOT, LET ALONE TO PERFORM A RITUAL THESE PEOPLE BELEIVE IN. THEY HAVE MIGRATED BUT ARE NOT QUITE THERE YET. MAYBE THE NEXT GENERATION?



Leidschatz (la caisse), 1992

↑ there is sound on these tapes — but how can we convert this knowledge into information? or is it that the suspition is enough?

SARKIS

Die dreidimensionalen Werke von Sarkis, die er Ende der 70er Jahre entwarf, basierten auf der dialektischen Beziehung zwischen ihren konstitutiven Elementen und der gegensätzlichen Natur dieser Elemente. Das Thema Krieg trat bei seiner in den 70er Jahren entstandenen Reihe ***Blackouts***, die das Spannungsverhältnis zwischen Bewahrung und Auslöschung, zwischen dem in Erinnerung Behalten und dem Vergessen Wollen, zwischen Offenlegung und Verheimlichung beleuchtet, immer deutlicher zutage. Er behandelte die gesellschaftliche Dimension des Erinnerns noch ausführlicher in seiner Serie ***Kriegsschatz***. Das Wort soll die Inbesitznahme und brutale De-Kontextualisierung des Erinnerungsvermögens eines anderen Menschen, das eines Besiegten, verdeutlichen.

Dieser Ausdruck, der auch als Leitmotiv für die folgenden Arbeiten Sarkis' diente, wurde von ihm zudem gegen die isolierenden, vereinheitlichenden und verknöchernden Konventionen des Museumswesens eingesetzt. Doch kein Sieg ist absolut. Bei Sarkis' Projekten werden Objekte benutzt, die mit gesellschaftlichen Auswirkungen und Nachwirkungen im Hinblick auf das Gedächtnis belastet sind. Allerdings gehen sie weit über die mögliche Beschränkung hinaus, nur als nostalgischer Flashback angesehen zu werden. Sie führen ihre Substanz vor, interpretieren und aktivieren sie im Verhältnis zur schmerzlichen Vergangenheit und zur verheißungsvollen Zukunft auf eine sehr bejahende Art und Weise.

Dieses Zusammengehören von Schmerz und Hoffnung und der Möglichkeiten, die sich aus dem menschlichen Leiden ergeben, kamen später in seinem anderen Leitmotiv „Leidschatz" zum Vorschein. Gegen Ende der 70er Jahre übertrug Sarkis seine bejahende Haltung auch auf seine Herangehensweise in Bezug auf den Raum. Zeitgleich mit der Einführung von Licht und Farbe in sein Werk achtete Sarkis mehr auf die räumlichen Eigenschaften des Erinnerungsvermögens. Dies wiederum erschloss seinen Werken eine neue kulturelle Spezifizierung und autobiografische Ausarbeitung. Sarkis' Ausstellung „Von Ankara bis in die Gegenwart" aus dem Jahr 1993 umfasste eine Spanne von fast dreißig Jahren, die zwischen der ersten und der zweiten Ausstellung des Künstlers in Ankara lagen. Hierbei brachte er im Widerspruch stehende Elemente zusammen, was charakteristisch für sein Werk ist, wie z.B. die Farbe Rot und ihre Komplementärfarbe Grün oder die Aquarellgemälde aus seinen früheren Projekten und die Fleischermesser, mit denen er sie durchsticht und sie auf eine Holzplatte spießt. Obwohl sie durchstochen und verwundet wurden, haben es diese Gemälde geschafft, zu überleben und sich auch weiterhin zu vermehren.

Deutsch: Uli Nickel

The three-dimensional works by Sarkis from the end of the sixties were based on the dialectical relations between their constitutive elements and the contradictory nature of these elements within themselves. The theme of war became more manifest in his series of ***Blackouts*** from the mid-seventies on, in which he exposed the tension between protection and erasure, maintenance of memory and its blockage, visualisation and concealment. The social dimension of memory was further elaborated in his series of ***Kriegschatz*** (the spoils of war), which, as a word, marked the appropriation and brutal decontextualisation of someone else's, the beaten one's memory.

This term that has operated as a leitmotiv in the successive productions of Sarkis was also mobilised against the isolating, homogenising and ossifying conventions of museology. But no victory is absolute. Sarkis' projects make use of objects laden with social and mnemonic repercussions; yet, they go well beyond the constraints of remaining merely as nostalgic flashback; they perform, interpret and activate their material, in the most affirmative manner, in relation to the painful past and the promising future.

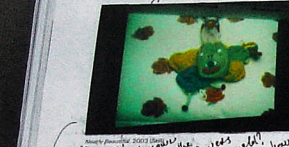
This togetherness of pain and hope, the potentialities inherent in human suffering were later brought forward in his other leitmotiv "Leidschatz" (the treasures of suffering). Towards the end of the seventies, Sarkis translated his affirmative stance into his take on space. Parallel to the introduction of light and colour into his works, Sarkis paid more attention to the spatial qualities of memory. This, in turn, opened up his works to cultural specificity and autobiographical elaboration. Sarkis' exhibition held in 1993 with the title "From Ankara to the Present" covered a life span of nearly three decades, separating the artist's first exhibition in Ankara from his second. As is characteristic to his entire oeuvre, he brought together conflictual elements; such as the colour red and its complementary green; and the watercolour drawings of his previous projects and the butcher knifes that pierce and nail them onto a wooden platform. While stabbed and wounded, these drawings have succeeded to survive and multiply into the future.

Erden Kosova

"machette" from Madagascar ...

This incredible investment of private spiritual energy into common materials becomes produces object and installations that are a museum of a lifetime.

KALIN SERAPIONOV



Nearly Beautiful, 2003 (Still)

Kalin Serapionov ist einer der ersten Künstler in Bulgarien, die sich fast ausschließlich der Videokunst widmen. Dabei verfolgt er einen dokumentarischen Ansatz, probiert die Sprache der visuellen Metapher aus oder baut Geschichten auf der Grundlage dessen auf, was passieren kann.

Eine solche Kurzgeschichte ist auch ***Museum, The Cause of Meeting and Acquaintance***. Zwei junge Menschen begegnen sich zufällig in den leeren Hallen eines Museums. Sie wechseln kaum Worte, lieben sich leidenschaftlich auf dem Waschbecken einer engen Toilette und verlassen das Gebäude allein. Dennoch ist Handlung und auch der Ort, an dem sie stattfindet, kein Produkt der Fantasie. Die jungen Menschen von heute stehen für Zukunft, Wandel und Möglichkeiten. Das feudale Innere des Museums dass für die bulgarischen Betrachter leicht als das Nationale Kunstmuseum zu erkennen ist, steht für Geschichte, Tradition, Werte und das Sammeln. Der Ort, durch die Sammlung repräsentiert die Sicht der Öffentlichkeit steht für Ritual, Konformismus, Macht und Wissen. Die scheue Begegnung weist auf Leben hin, während die Museumshallen für Vergangenheit, „Ewigkeit", stehen. Die zahlreichen Assoziationen und Verbindungen von Unterschieden sind wie ein endloser Fluss; sie überkreuzen und überlagern sich. Zu Beginn der Arbeit scheint es, als gehe es um zwei Charaktere (ihn und sie). Aber anschließend hat man das Gefühl, dass es eigentlich drei Charaktere sein könnten (er, sie und das Museum). Das Ende des Films bestätigt das Gefühl, dass es tatsächlich zwei Charaktere sind – das Paar und das Museum. Die Frage, wer der „Schurke" ist, bleibt jedoch unbeantwortet.

Nearly Beautiful ist eine amüsante Posse über kindische und heimelige Dinge, über den Kitsch der Massenkultur und des Alltags. Auch hier entsteht durch die vom Künstler angewandte Struktur der filmischen Spannung beim Betrachter der Verdacht, dass das sich hinter dem Fragment verbergende Ganze kontrovers und sogar bedrohlich ist.

Deutsch: Birgit Herbst

Kalin Serapionov

Kalin Serapionov is one of the first artists in Bulgaria to dedicate himself almost entirely to video art. Within this media he uses the documentary approach, or tries the language of the visual metaphor or he builds up stories based on the possible to happen.

Museum, the Cause of Meeting and Acquaintance is just such a short story. Two young people meet by coincidence, in the empty museum halls. They exchange some words, make love heatedly on the sink in the narrow lavatory and leave the building as strangers. The action as well as the space it takes place in is to be read as symbolic. The young people of today represent the future, change, freedom and opportunity. The lavish museum interiors, easily recognizable to any Bulgarian viewer as the interior of the National Art Gallery, are history, tradition, the system and the inherited values. The walk through the collection represents the public, aspects, ritual, conformism, power, and knowledge. The sexual encounter stands for life, the museum halls – for the past, for "eternity". The various associations/associations of differences are flowing endlessly, crossing and overlapping one other. At the beginning of the work it looks like there are two characters (him and her). However, afterwards one feels that there might actually be three characters (him, her and the museum). The end of the film confirms the feeling that the characters are indeed two – the couple and the museum. However, the question about who is the "bad guy" remains unanswered.

Nearly Beautiful is a funny tease with the childish and homey stuff, with the kitsch in mass culture and everyday life. Here as well, the structure of cinematic suspense that the artist has developed makes the viewer suspects that the whole behind the fragment is controversial and even threatening.

Iara Boubnova

The Museum – Cause of Meeting and Acquaintance, 1997 (Stills)

ERZEN SHKOLOLLI

Das Bett – oder: Der Altar des Todes

Erzen Shkololli's Besessenheit vom Tod erreicht mit seiner Installation, die schicht und einfach *Das Bett* heißt, ihren Höhepunkt. Zuge an. Seinem Vorstellungsvermögen entsprechend stellt der Tod bis ins kleinste Detail, bis zur Perfektion visualisiert, dargestellt. Ausdruck dafür sind die benutzten Stoffe und die grau, Farbe und imposante Stattlichkeit des Bettes. Der Künstler ist überzeugt, dass es, wenn man großen Wert auf die Details legt, es nicht ist, andere zu überzeugen. Auch in diesem Fall bin ich mir ganz sicher, dass Shkololli die seltene Gabe hat, gewöhnliche Dinge auf eine besondere Art und Weise wahrzunehmen und zu nutzen, um die Alltäglichkeit zu nehmen. Bei dieser Installation konzentriert er sich aber auf etwas Bestimmtes, als dass er sie in einen größeren Kontext stellt. Vielleicht ist das Detail der militärischen Abzeichen, die dieses Bett markieren, der Versuch, einen Kontext herzustellen, allerdings nutzen diese Abzeichen wiederum die Faszination des Künstlers für diese kleinen Dinge unter Beweis – Details, die beweisen, dass der Künstler eher derjenige ist, der etwas interpretiert als derjenige, der gezwungen ist der Interpretation ist. Das Bett ist dann sicher perfekt. Genau wie der Tod. Es ist sein Altar.

Hey Du

Hey Europa, ich schreibe Dir einen Brief / As Albanesin aus dem Alten Albanien / Wie sehr Ihr Eltern / Wie sehr Ihr Söhnen? / Du weißt genau, dass sie ausgewandert sind / Hey, grau-haarige Europa / Kannst Du Dich an meine Tochter erinnern? / Kannst Du Dich erinnern, dass die Albaner ein Volk ohne Heimat sind / Warum siehst Du nicht in den Unterlagen nach, die wir in Italien gefunden? / Wie kannst Du dazu, unsere Grenzen / Wie kannst Du meine Brüder und Schwestern mussten draußen bleiben / Meine Neffen und Nichten mussten zurückbleiben / Bis wie Söhnen des Adlers in zwei Teile gespalten / Dies ist nicht der Brief, den ich Dir schreibe / Hey, ich leide noch heute unter Deiner Ungerechtigkeit / Wann Du willst, dass irgendwann einmal Frieden auf dem Balkan herrscht / Solltest Du die Albaner wie Deine Seele lieben / Für mich scheint die Sonne nicht mehr / Jeden Tag frage ich Dich nach meinen Söhnen / In Amerika, Frankreich und England / Dänemark und Deutschland / Sogar in der Schweiz und in Italien / Bulgarien und Rumänien / Argentinien und Norwegen / Sowie Brasilien und Australien, / Ich flehe Dich an, um Gottes Willen / Vereinige sie, die Söhne von Georgie Castriota / Da Du vor langer Zeit getrennt hast / Wie haben nie aufgehört zu weinen / Am Ende dieses Briefes, den ich Dir schreibe, / Spiel nicht mit den Albanern / Wenn der Flügel des Adlers gebrochen wird / Oh, dann wird der ganze Balkan brennen.

Deutsch: Uli Nickel

Bed, 1999

The Bed, or Altar of Death

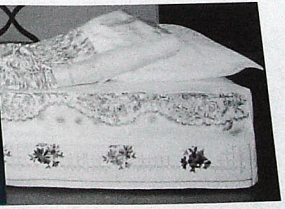
Erzen Shkololli's obsession with death reaches paroxysmal levels with his installation, simply titled ***The Bed***. In his vision, death is visualized and presented with distinct detail, to a perfection; this is expressed by the fabrics used and the finery, the entire bed's gallantry. The artist believes that if you stress the details then it is easy to convince others. Again I'm sure that Shkololli has the rare ability to see common things in a different way, and to de-commonize them, so to speak. He focuses more than he contextualizes in this installation. Perhaps the detail of military numbers marking this bed is an attempt of contextualization, but those numbers once more are proving the artist's devotion for these small things, details, by proving the artist more as an interpreter than the interpreted one. The bed in its entirity is perfect. Like death. Its altar.

Mirjam Kalmendi

Hey You

Hey Europe I'm addressing You a letter / As Albanian of Old Albania / How are my sons / You know well that they're in emigration / Hey You gray-haired Europe / Do You remember my territories? / Do You remember Albanians in one homeland? / Why don't You consult the papers that you've in London? / How did You cut off our borders! / My brothers and sisters were left outside / My nephews and nieces they're left behind / You have divided the Eagle's sons in two parts / This is not the first letter that I'm writing / Hey for Your injustice today I'm still suffering / If You ever want the peace in Balkans / You'd love the Albanians as Your soul / As for me the sun doesn't shine / Ev ry day I'm asking You for my sons / In America, France and England / Denmark and Deutschland / Even in Suisse and Italy / Bulgaria and Romania / Argentina and Norway / Including Brazil and Australia. / I'm pledging You for the God's sake / Make them united, the George Castriota's sons / That you've divided them long ago / We've never stopped crying / At the end of this letter that I'm writing / Don't play with the Albanians / If they break Eagle's wing / Oh the whole Balkan will burn.

Shkurte Feiza



GENTIAN SHKURTI

See also: p. 125 - Vernissage
p. 98 - Personal Cinema

Go West, 2001 (Screen shots)

Where is West? ALBANIA is WEST of BULGARIA... I got my one and only Grand Prix in ALBANIA (1998)...

Illegale Einwanderung scheint der effektivste Weg zu sein, wie sich die Menschen in Albanien ihren Wunsch nach europäischer Integration erfüllen können. Und das macht sie blind, selbst wenn ihr eigenes Leben auf dem Spiel steht. Wenn sie schließlich in Italien ankommen, entdecken sie schnell, dass die Geschichte noch lange nicht vorbei ist. Das Ganze wirkt auf mich wie ein Videospiel, bei dem man unmöglich gewinnen kann.

Go West *ist als Simulation dieser Situation konzipiert. Es ist ein interaktives Videospiel, bei dem der Spieler die Aufgabe hat, illegale Einwanderer per Motorboot an die italienische Küste zu bringen. Um diese Aufgabe zu bewältigen, muss der Spieler auf die Schiffe der italienischen Küstenwache, der Guardia di Finanza, schießen. Das Spiel ist gewonnen, wenn das Boot die italienische Küste erreicht. Es ist verloren, wenn es einem der italienischen Schiffe gelingt, deines zu versenken ...*

Deutsch: Uli Nickel

Illegal immigration seems to be the main way to fulfill Albanian people's dream of integration into Europe, and that makes them blind, even when their own life is at stake. When they finally get to Italy, they discover that the story is far from being over. The whole thing seems to me to be like a videogame, fated not to succeed, ever.

Go West *is designed as a simulation of this situation. It is an interactive videogame, in which the player's mission is to transport illegal immigrants to the Italian coast, by motorboat. To fulfill this mission the player has to shoot at Italian Guard Ships of Guardia di Finanza. The game is won when the boat reaches the Italian coast, or is lost when one of the Italian ships manages to sink yours ...*

Gentian Shkurti

Thank God!

NEDKO SOLAKOV

You know, that they know, that we know, that I know...

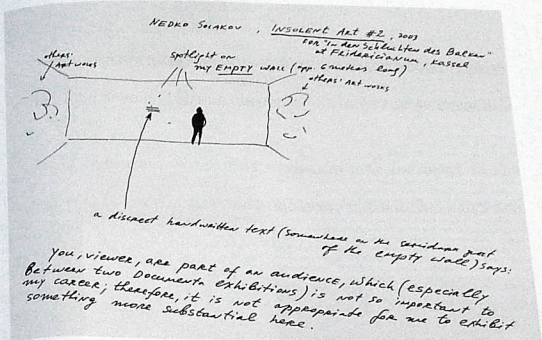
Nedko Solakov ist allgemein für seine geistreichen Installationen/Erzählungen bekannt, die voller meisterhaft ausgeführter Details stecken. Diese bestehen Malerei und Zeichnung, Objekte, Texte und Multimedia ein. Die Installationen bestehen aus Raumanordnungen und wagen sich seit kurzem auch in den öffentlichen Raum vor. Solakovs Geschichten enthalten häufig leicht zu identifizierende Gemeinplätze oder Binsenwahrheiten als Ausgangspunkt, folgen jedoch ihrer eigenen, klaren Erzählweise. Gemeinplätze über den Glauben, die Vollständigkeit des Kunstwerks, die Funktion der Kunst, den Platz des Künstlers in der heutigen Welt und die meist damit verbundenen großen Erwartungen sind miteinander verknüpft; sie transformieren und durchdringen die Arbeiten von innen und addieren sich zu ironischen und selbstironischen Botschaften. Dass die Betrachter diese Gemeinplätze entdecken und erkennen, schafft eine spezifische und intime Beziehung zwischen dem Künstler und seinem Publikum. Aufgrund des gemeinsamen Verständnisses werden sie schnell zu Freunden.

Die Beziehung zum Betrachter und die gemeinsamen Erwartungen, die den Ausstellungsraum durchdringen, sind zu einem wichtigen narrativen Trend in Solakovs neueren Installationen geworden. Die Besucher seines „A (not so) White Cube" (2001) im P.S. 1 in New York, von „Chat" (2001) in der Galerie IASPIS in Stockholm oder von „(about) Fourteen" (2002), einer Installation, die sich diskret über das gesamte Museum für Moderne Kunst in Frankfurt ausbreitete, schauten durch Fensterscheiben und reckten die Hälse, kletterten unter einer Treppe durch, kauerten an der Wand oder lagen fast auf dem Boden, um Texte lesen oder die winzigen Zeichnungen sehen zu können. In „A High Level Show with a Catalogue" (2002) in CCA, Kitakyushu, Japan, musste das Publikum zuerst einen

Nedko Solakov is widely known for his witty installations/narratives, full of masterfully executed details. These involve the media of painting and drawing, the object, the text, multimedia. They rely on spatial arrangements and have lately ventured for realization in public spaces. His stories often incorporate, and are motivated by, easily identifiable truisms, while following their own clear narrative. In Solakov's works truisms about faith, the entirety of the artwork, the function of art, the place of the artist in today's world and the great expectations defining it are intertwined, transforming and invading the works from within while constructing ironical and self-ironical messages. The discovery and the recognition of such truisms by the viewer construct quite specific and intimate relationships between the artist and his audience. Shared understanding turns them into fast friends.

It is the relation to the viewer and the mutual expectations saturating the exhibition space which have most recently attracted Solakov, both emerging as important narrative trends in his installations. The visitors in his "A (not so) White Cube" (2001) in P.S.1 in New York, or "Chat" (2001) in IASPIS Gallery in Stockholm, or "(about) Fourteen" (2002) discreetly spread all over the Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, peer into window panes and stretch their necks, they crawl under a staircase and crouch by the wall, almost lying down on the floor in order to read the texts or to see the miniature drawings. In "A High Level Show with a Catalogue" (2002) in CCA, Kitakyushu, Japan the public is first sent on a search in a specially produced catalogue featuring close-ups of the texts in order to better recognize the small stories on the floor or at 4,5 m height. The viewer complements and completes the work by becoming a real participant, either by his/her own wish or by "force". I am not sure whether such a directing/motivation/manipulation and even coersion of the viewer re-confirms or refutes the truism about the traditional mutually respectful expectations of artist and viewer. However, the works from the cycle ***Insolent Art*** are engaged with precisely that. The first one was realized in 2000 in Regina Gallery, Moscow where on a large wall lighted by a single spot light there was the following text: "You, viewer, are part of an audience, which (especially on New Year's Eve) is not so important to my career, therefore, it is not appropriate for me to exhibit something more substantial here." The second one is to be shown in Kassel within the show "In den Schluchten des Balkan". It questions the touristic nature of these relations while insisting that they should be re-evaluated over and over again.

Iara Boubnova



Insolent Art # 2, 2003

eigens produzierten Katalog mit Großaufnahmen der Texte konsultieren, um die kleinen Geschichten auf dem Boden oder in 4,5 Meter Höhe erkennen zu können. Der Betrachter komplettiert die Gesamtheit der Arbeit, indem er zu einem echten Beteiligten wird – entweder freiwillig, oder weil er dazu „gezwungen" wird. Schwer zu sagen, ob eine solche Lenkung/Motivierung/Manipulation des Verhaltens des Betrachters bzw. der sogar auf ihn ausgeübte Zwang den Allgemeinplatz über die traditionellen, von gegenseitigem Respekt geprägten Erwartungen von Künstler und Betrachter nun bestätigt oder widerlegt. In dem Arbeiten aus dem Zyklus ***Insolent Art*** *geht es jedoch genau darum. Die erste dieser Arbeiten wurde im Jahr 2000 in der Galerie Regina in Moskau verwirklicht, wo auf einer von einem einzelnen Spot beleuchteten Wand folgender Text zu lesen war: „Du, der Betrachter, bist Teil eines Publikums, das (besonders am Silvesterabend) nicht so wichtig für meine Karriere ist, deshalb ist es für mich nicht angebracht, hier etwas Substantielleres auszustellen." Die zweite Arbeit wird in Kassel im Rahmen der Ausstellung „In den Schluchten des Balkan" bezeigt. Sie hinterfragt die touristische Natur dieser Beziehungen und besteht gleichzeitig darauf, dass diese immer wieder neu bewertet werden müssen.*

Deutsch: Birgit Herbst

See also p. 48 Lukezar Boyadjiev
p. 54 Tanja Dabo
p. 94 Dan Perjovschi
p. 68 Daiton Hoyeedipi
p. 110 Nedko Solakov
p. 149 Back Cover/Inside Back

See also: p. 72 - IRWIN

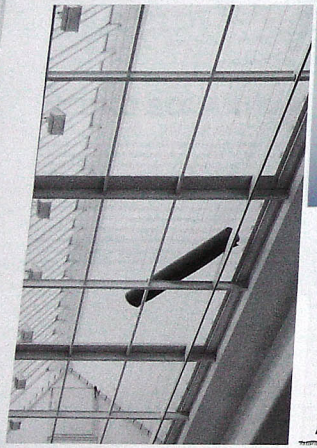
SERGE SPITZER

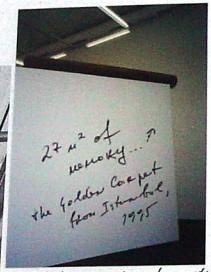
GEROLLT TERRITORIUM BASIS GOLDEN TRADITION WEICH GESCHICHTE

VORÜBERGEHEND VERSTECKT RICHTUNG SCHMUTZIG OBEN REALITÄT

ROLLED TERRITORY BASE GOLDEN TRADITION SOFT HISTORY

TEMPORARY HIDDEN DIRECTION DIRTY ABOVE REALITY





27 m² of memory...? the Golden Carpet from Istanbul, 1995

All the prop pieces (carpets) of Serge Spitzer are exactly 27 m². That's because at the time he and his parents left Socialist (Ceausescu) Romania in the mid-1960-ies the rule was that each emigrant is allowed to take out only a certain amount of luxury items (or items of cultural-historical value). In this case - carpets. So, the family combined resources - 3 mushrooms x 9 m² each = 27 m²...

A carpet + position in space = homelessness, migration, shelter, warmth, memories, home substitute, etc.

This Golden Carpet was produced in 1995 in Istanbul after months of exchanging samples by post and phone calls. Artist Serge was convinced that this is indeed a Golden Carpet! It depends on the Gold image.

Transition Prop Piece, 1995. Courtesy Istanbul Biennial Foundation

Düsseldorf

Die Künstlerin beschäftigt sich mit der Frage der persönlichen Identität, die als eine Art nüchternes Versuchsgebiet fungiert, das die weiterreichenden sozialen Beziehungen widerspiegelt. „Wer bin ich und welche sozialen Interaktionen definieren und umgeben mich?" – das ist die Schlüsselfrage, die in diesem Prozess die entscheidende Rolle spielt. Bei der Beantwortung dieser Frage offenbart Sandra Sterle keineswegs ihren eigenen inneren „Kern", sondern kreiert vielmehr leere Wesen, die von spannenden, manchmal auch unangenehmen Persönlichkeiten bevölkert werden. Diese vollführen seltsame persönliche Rituale, die in einem jeweils unterschiedlichen, attraktiven Ambiente stattfinden, das oft aus Außenräumen besteht, deren Wesensmerkmale dazu beitragen, das Profil einer Persönlichkeit zu prägen. Sandra Sterles Werk kusiert oftmals auf dem Einschaltfeld unterschiedlicher „Personae". Obwohl ein solches Konzept häufig ein Sich-Verstellen mit einschließt, agiert die Künstlerin nicht in einer Rolle, vielmehr führt sie mittels bestimmter Gesten Performances durch, die ihre Absichten ausdrücken. Dieses Konzept ist ausgerichtet auf die Erhaltung von „verarbeiten, vermittelten und unbeabsichtigten Elementen, die eine Persönlichkeit ausmachen." Sandra Sterle versucht dokumentarische mit fiktionalen Elementen und entwickelt ihre Charaktere innerhalb der Kluft zwischen diesen Kategorien und ihren Überschreidungen. Um das Video ***Round Around***, 1997, realisieren zu können, hatte sich die Künstlerin die Kleider einer von der kroatischen Insel Mljet stammenden Bäuerin ausgeliehen. In diesem Aufzug und mit roten Wangen, die auf ein gesundes Leben hinweisen sollten, rannte sie bis zur Erschöpfung immer wieder um einen Olivenbaum herum.

* Danica Morning Star. Kunstgalerie des Volksmuseums in. Zadar, Kroatien

Deutsch: Uli Nickel

Round Around, 1997 (Still)

SANDRA STERLE

The performative elements, often characterized by a simple dramaturgical axis, or by different social interactions taking place within carefully created settings, are of crucial importance for many projects by Sandra Sterle. While in her video works, as a rule, the actor is the artist herself, the dynamic processes of her collaborative works include a number of participants, and explore the ways the collective representations are made.

The artist deals with the question of personal identity, which functions as a kind of a clinical testing ground reflecting broader social relations "Who am I and which social interactions define and surround me?" – this is the key question posed in this process. While answering the question, Sandra Sterle does not present her own inner "core", but rather creates empty entities populated by dramatic, sometimes awkward characters, with strange personal rituals set in different attractive ambiances, often outdoor locations corresponding with the character's profile. Sandra Sterle's works are often based on creating different "personae". Although such a concept often includes disguise, the artist does not really act, but rather performs, by offering certain gestures; she plays out her intention. This concept is directed toward revealing the "inherited, mediated and unintentional elements shaping a personality".* Sandra Sterle mixes documentary with fictional elements and forms her characters in the gap between and at the overlapping of these categories. To realize the ***Round Around*** video (1997), the artist borrowed clothes from a peasant woman from the Croatian island of Mljet, and with her madness, rosy cheeks, meant to indicate a healthy life, ran around an olive tree until complete exhaustion.

Ania Dawid

* Danica Morning Star. Art Gallery of the People's Museum in Zadar, Croatia

① In folklore culture there is no concept of linear progression of time, as there is in western (urban) culture. In folklore culture (traditional, pleasant villages, mountains) time goes in cycles, defined by the changes of seasons and the work that must be done in the fields or with the animals. These are the holidays and special rituals that mark the cycles.

② Looked for that certain collection, etc...

The carpet left here in this place is unique as it was made for that village, that location, that exhibition, that collection, etc...

Symbol for that certain collection

(Compare with passport of Serge Spitzer, p. 112 - the Golden Carpet from Istanbul, 1995 - that's important for the artist)

the artist's personal, but important work (Serge Spitzer) is the information that is important for the artist

(cf. p. 98 - Jean Baudrillard, p. 89 - Simulacra and Simulation)

This is a work about the vicious circles of tradition and the impossibility to escape the ritualistic reality.

See also: Jean Baudrillard - p. 89 - Note from L.B.

NOTE: After the disintegration of the Ottoman Empire at the end of the 19c. the disintegration of Jugoslavia, this socialist mini-Empire is the most important defining factor for the BALKANS.

MLADEN STILINOVIĆ

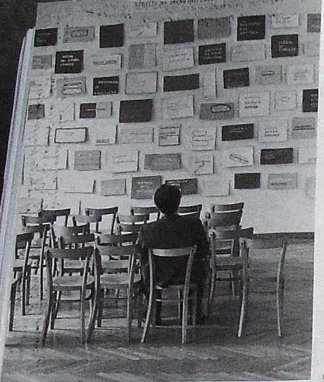
RED (Lenin red)

via PINK to WHITE

Snow white = purified language, words stripped of their ideological cliché layers.

example: "organized subjective forces" (written in Serbo-Croat language in the work)

→ which is just another way of saying – "collectivism" "collectivisation" etc.



To be put up for a public debate, 1980

In the seventies, Stilinović became a member of the "Group of Six Artists", an artists' group active in Zagreb from 1975 to 1979, which produced provocative work often based on language and made from unassuming, expendable materials, emphasizing the conceptual and minimizing the value of artistic skill, questioning the role of the work and the audience and public reactions to it. Much of the work was location-based, often in non-conventional spaces, rethinking the context of everyday life and accentuating process, expendability, accumulation and discoursivity. Stilinović's work is deeply rooted in the routines of everyday life, deconstructing power mechanisms and language and assuming the position both of a cynical observer and of a compassionate participant. Themes such as pain, death, money, work, and poverty dominate his work, which also encompasses irony, paradoxes, absurdity and contradictions, and deconstructs the cynicism of power. Interaction of verbal and visual signs is a constant preoccupation with Mladen Stilinović. He investigates aggression of language, its utilization within politics and everyday life, as well as ways of manipulating language. By connecting opposites, the artist juxtaposes irony and paradox, and deconstructs power mechanisms.

To be put up for a public debate (1980) utilizes the aesthetic of densely set texts with typical fragments of political phrases, devoid of meanings and invested with absurdity and disillusionment. His emblematic post-conceptual work ***An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist*** (1992), realized in different formats (also as a message printed on T-shirts, part of the series ***Used Art***), deals not only with the struggle of "post-socialist" artists within an art system dominated by Western and Anglo-Saxon values, but also with a broader scope of questions related to the political and economical distribution of power.

Nataša Ilić

[illegible] Widersprüche umfasst und den Zynismus der Macht dekonstruiert. Die Interaktion zwischen verbalen und visuellen Zeichen ist stets die Hauptbeschäftigung von Mladen Stilinović. Er untersucht die Aggressivität der Sprache, ihre Verwendung in der Politik und im Alltag sowie die Methoden der Manipulation von Sprache, indem er Gegensätze zu verbinden sucht, bekämpft er Ironie und Paradoxon und dekonstruiert Machtmechanismen.

To be put up for a public debate (1980) benutzt die Ästhetik eng geschriebener, aus Fragmenten typischer politischer Phrasen bestehender Texte, die ihrer Bedeutung beraubt und mit absurden und desillusionierenden Elementen versetzt werden. Sein emblematisches, post-konzeptuelles Werk ***An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist*** (1992), das er in unterschiedlichen Formaten realisiert hat (z. B. auch als Botschaft auf einem T-Shirt, als Teil der Serie ***Used Art***), befasst sich nicht nur mit dem Überlebenskampf des „postsozialistischen" Künstlers innerhalb des von der westlichen bzw. angelsächsischen Kultur dominierten Kunstsystems, sondern auch mit dem umfangreichen Fragenkomplex, der mit den politischen und ökonomischen Machtverhältnissen zusammenhängt.

Deutsch: Uli Nickel

Although less visible in this type of [illegible] the socialist legacy of Tito [illegible] the Balkans [illegible] recent [illegible]

This border was more guarded than the borders with the real "enemy", the capitalist NATO countries of Greece and Turkey...

See also color pages!

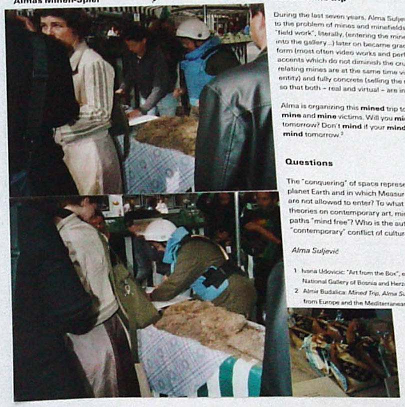
Yugoslavia was something we were looking up to – for its openness... until 1980. Then things changed and now it's reversed. Well, the Balkans.

ALMA SULJEVIĆ

purification responsibility ... (when responsibilities become form ...)

↓ in Kassel

Almas Minen-Spiel



Alma's Mine trip

During the last seven years, Alma Suljević has dedicated all of her work to the problem of mines and minefields. Her projects, initially based on "field work", literally, (entering the minefield, moving the mined corridor into the gallery...) later on became gradually more and more "usual" in form (most often video works and performances), with stronger artistic accents which do not diminish the cruelty of the entire image. The ideas relating mines are at the same time virtual (establishment of the fourth entity) and fully concrete (selling the minefield soil, the act of de-mining) so that both – real and virtual – are in permanent interaction.[1]

Alma is organizing this **mined** trip to set up your **mind** to think about **mine** and **mine** victims. Will you **mind** about the **mine** be still your **mind** tomorrow? Don't **mind** if your **mind** about the **mine** becomes the new **mind** tomorrow.[2]

Questions

The "conquering" of space represents my question: How much of the planet Earth and in which Measure (ironic M) is covered with zones we are not allowed to enter? To what extent are contemporary art, or the theories on contemporary art, mine fields, through which there are the paths "mind free"? Who is the author of "Maps of Mine Fields" in the "contemporary" conflict of cultures? Where is my place?

Alma Suljević

1 Ivana Udovicic: "Art from the Box", excerpt from the catalogue of the exhibition: National Gallery of Bosnia and Herzegovina, Sarajevo, 2002

2 Almir Budalica: *Mined Trip, Alma Suljević and Stalker*, 10th Biennial of Young Artists from Europe and the Mediterranean, Sarajevo 2001

Borders, 2001, Performance

The Fourth Entity, 2003

see also p. 102 – Kiril Prashkov P.B. – monument from 1949

It is an artist's dream – to have a real effect on the world we live in. Alma is fulfilling the dream. It is a strange form of political "LAND ART", no? In this case the artist is literally working with the heavy load of history and it's hundreds of layers on ANY spot of BALKAN territory. Well, in her case it's only the most recent, dramatic one (the war in Bosnia) but this does not diminish the significance or meaning of her work.

MARKO TADIĆ

Charakteristisch für das Werk von Marko Tadić ist die Verbindung von Malerei, Graffiti und Umwelteinflüssen. Häufig bemalt Tadić zurückgelassene oder billige Haushaltsgegenstände: kitschige Plastikteller, Holzbrettchen, billige Matten, Deckel von Farbeimern usw. Seine Gemälde entwickeln eine spezielle Ikonografie, indem sie auffallend farbige Grafiken mit Wort- oder Satzfragmenten verschmelzen, wodurch absurde Slogans und ungewöhnliche piktografische Kombinationen entstehen. Indirekt bezieht sich sein Werk auf das weite Feld der populären Kultur, zu dem der urbane Kontext, Elemente aus der Film- und Cartoon-Ästhetik sowie die moderne Ikonografie aus Design, Mode und Musik gehören. Der Künstler befasst sich mit dem Status von künstlerischen und alltäglichen Objekten sowie der Überschneidung und Umkehrbarkeit ihrer Gebrauchsfunktion und ihrer dekorativen Eigenschaften. Zudem beschäftigt er sich mit den Prozessen des künstlerischen Schaffens und den Voraussetzungen der Rezeption von Kunst.

Deutsch: Uli Nickel

The works of Marko Tadić are realized as a crossover between paintings, graffiti and ambiances. Tadić often paints over discarded or cheap household objects: kitsch plastic plates, wooden cutting boards, cheap mats, lids of paint cans. His paintings develop a specific iconography, fusing attractive coloristic graphism with fragments of words and sentences, thus forming absurd slogans and unusual pictographic combinations. Indirectly, his works refer to a broad array of popular culture, which includes urban context, elements of film and cartoon aesthetics, iconography of contemporary design, fashion and music. The artist is just as concerned with the status of artistic and everyday objects, and the overlapping and reversibility of their use-function and deco-function, as much as with the processes of artistic creation and the conditions of the reception of art.

Ana Dević & Nataša Ilić

Heiends of Hell, 2003. Acryl und Sprühfarbe auf Plastik / acrylic and spray on plastic, Ø 12 cm

It's a long way to go. Yet, the playfulness + morbidity hits in and demonstrates a lot of potential.

See also: p. 52 - Ivan Čivić
p. 62 - Jakup Ferri
p. 69 - Albert Heta
p. 83 - Dren Maliqi
p. 142 - Vladimir Nikolić

Die Tradition populärer humoristischer Magazine in der Türkei hat sicher viele Generationen beeinflusst, aber für alle jene, die die Teenagerjahre nach dem Staatsstreich von 1980 unmittelbar danach verbrachten, waren Publikationen die einzige Plattform zur Entwicklung von politischen Ansichten und einer gewissen Jugendkultur. Als begeisterter Leser dieser Magazine, die in Zeit wenig auch gelesen wurden, begeisterte Cengiz Tekin sich für die Sprache der lokalen Alltagskultur mit ihrer Mischung aus Witz und Ernst. Eine Reihe von Fotografien zeigt den Künstler, wie er seinen Körper als Ausdrucksmittel des Künstlers in verschiedenen Positionen zwischen Statuen von Gottheiten. Neben der vordergründigen Absurdität eröffnen diese Kompositionen einen doppelten Hinweis auf gewisse Traditionen und eine spielerische Kritik an ihnen. Zum Verwischen der Grenzen zwischen dem klaustrophobischen Raum großer Familien und dem sehr exclusiven und restriktiven Bindungen und Grenzen, die die große Anzahl von einem häuslichen Raum zum nächsten, vom Kindheitsraum zum ehelichen Haushalt, entstehen die räumlichen und zeitlichen Voraussetzungen für den Individuationsprozess. Die Matratzen lässt zudem an Feste südostanatolischer Feudalherren und an die Bewirtung vieler Gäste denken – eine Geste der Großzügigkeit, um die Hierarchien der Tradition fortzusetzen. In einer weiteren Reihe von Fotografien stellt Tekin verschiedene Aufschriften von verschiedenen Fassaden einander gegenüber, in denen das Abladen von Müll verboten wird. Die zur Abschreckung potenzieller Müllentsorger auf die Fassaden gemalten Schimpfwörter sind entsetzlich derb; sie stehen im Widerspruch zu der Harmonie, die nach landläufiger Vorstellung das Innere privater Räume beherrscht, und machen die Maßstäbe eines moralischen Konservatismus und die Spannungen zwischen öffentlichem und privatem Raum deutlich.

Deutsch: Birgit Herbst

See also p. 91 - Oliver Musovik

Untitled, 2002

TRADITION – AS A PILLAR AND AS AN OPPRESSIVE MODEL.

WALL BRICKS PINK FLOYD

CENGIZ TEKIN

"We are all just bricks in the wall..." (of tradition) →

The tradition of popular humour magazines in Turkey has influenced many generations, yet for the people who spent their teenage years in the aftermath of the coup d'état of 1980, those publications were the only platforms to elaborate a political dissent and a sense of youth culture. Being a devout follower and once a part-time practitioner of this tradition, Cengiz Tekin fused the language of local caricature with other media of visuality. A series of photographs shows the artist's own, half-naked body folded in different positions between piles of countless mattresses. Besides the absurdity on the surface, these compositions carry a double reference to and a playful critique of social restrictedness. First, the figure of mattress relates to the claustrophobic space of large families having intensive and restrictive bounds. A direct shift from one domestic space to the other, from the parent's home to the house of marriage cancels out the spatial and temporal conditions for individuation. The large number of mattresses has a further connotation to the feasts given by feudal lords of South-Eastern Anatolia and the hosting of numerous guests – a gesture of generosity to reproduce the hierarchies of tradition. Another photograph series of Tekin juxtaposes different inscriptions on the walls prohibiting littering. The idea of harmony supposedly dominating the inside of private spaces contrasts with the appallingly brutal language on the facades, intended to discourage potential litterbugs, thereby exposing the double standards of moral conservatism and the tension between public and private space.

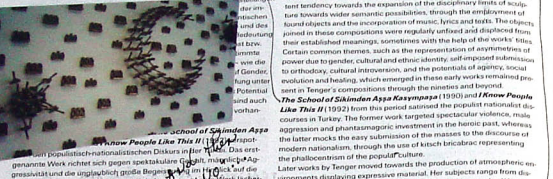
Erden Kosova

PLAYING HIDE-AND-SEEK WITH TRADITION/SOCIAL CIRCUMSTANCES?

(see color centerfold for color and more)

HALE TENGER

See also: p. 58 - Mehmet Erdemer



I Know People Like This II 1992

School of Sikimden Aşşa Kasymşaşa

Mit populistischnationalistischen Diskurs in der Türkei. Das erstgenannte Werk richtet sich gegen spektakuläre Gewalt, mit der Aşşa Kasymşaşa auf die Gewalt und die unglaublich große Begeisterung im Land reagiert. Das zweite Werk lächerlich macht aber die widerstandslose Bewertung der Massen unter den Diskurs des modernen Nationalismus – mittels der Verwendung von kitschigem Nippes, der den Diskurs der populären Kultur symbolisieren soll.

Später Werke von Tenger bewegen sich hin zu der Produktion von atmosphärischen Environments. Von ausdrucksstarkem Material zur Schau stellten, *ihr Themenspektrum reicht von der diskriminierenden Einwanderungspolitik bis zur Kritik an stoischen Denkmodellen innerhalb der westlichen Philosophie, der sie die Betonung der körperlichen und sinnlichen Qualitäten in ihren Installationen entgegensetzt.*

Tenger war sich der Spannungsverhältnis zwischen dem Bild und dem Text, dem Objekt und seiner Bedeutung und den direkten und indirekten Formen der Erfahrung ständig bewusst. Besonders die Reihe von Installationen, die Bezug nahm auf den in jüngster Vergangenheit wieder aufgeflammten, alptraumhaften Terror in der Türkei, hat neue Künstlergenerationen ganz besonders stark animiert, eine selbstbewusste Radikalität zu entwickeln. „Sikimden Aşşa Kasymşaşa" ist übrigens eine türkische Redewendung, die man mit „einen Schraubdreck drauf geben" übersetzen kann.

Deutsch: Uli Nissen

Hale Tenger's initial works, exhibited in the early nineties, had a consistent tendency towards the expansion of the disciplinary limits of sculpture towards wider semantic possibilities, through the employment of found objects and the incorporation of music, lyrics and texts. The objects joined in these compositions were regularly unfixed and displaced from their established meanings, sometimes with the help of the works' titles. Certain common themes, such as the representation of asymmetries of power due to gender, cultural and ethnic identity, self-imposed submission to orthodoxy, cultural introversion, and the potentials of agency, social evolution and healing, which emerged in these early works remained present in Tenger's compositions through the nineties and beyond.

The School of Sikimden Aşşa Kasymşaşa (1990) and ***I Know People Like This II*** (1992) from this period satirised the populist nationalist discourses in Turkey. The former work targeted spectacular violence, male aggression and phantasmagoric investment in the heroic past, whereas the latter mocks the easy submission of the masses to the discourse of modern nationalism, through the use of kitsch bricabrac representing the phallocentrism of the popular culture.

Later works by Tenger moved towards the production of atmospheric environments displaying expressive material. Her subjects range from discriminatory immigration policies to the critique of stoic strands of Western philosophy through an emphasis on corporeal and sensual qualities of her installations.

Tenger remained attentive to the tensions between the image and the text, the object and its meaning, and the direct and indirect modes of experience. One of her series of installations in particular, which alluded to the nightmarish terror of Turkey's recent past, encouraged the new generation of artists to develop a more radical, confident voice. "Sikimden Aşşa Kasymşaşa" is an idiom in Turkish which could be translated as "not to give a fuck".

Erden Kosova

Deutsch: Sebastian Viebahn

LINA THEODOROU

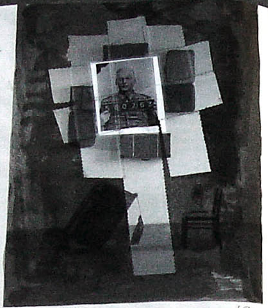
See also: p. 88
MIOSLEKOV/BOGDANOV
p. 109
BERZEL SLUCZALLI:

Die Arbeit ***The Right Arm of the Free World*** baut auf einer einfachen Hypothese auf. Es geht davon aus, dass der Durchschnittsbürger bereit ist, auf Freiheit für seine persönliche Sicherheit sowie die Gerechtigkeit und Fairness für seine Mitmenschen zugunsten einer sogenannten Ordnung zu verzichten. Zwei Hände bilden die Arbeit in ihrer letztendlichen Form. Fakten, doch bedient sich die Künstlerin aus bestimmter Fakten aus demjenigen Kontext, um die Aufmerksamkeit zu lenken, nämlich Informationen über Waffen und die über sie im Internet zur Verfügung stehen, sowie über die anschließenden Objekte. Passenderweise ist der Arbeit ein Satz aus einem Slogan der Waffen-Website www.fotal.com entlehnt.

Eine zweite Gruppe von Informationen stammt aus der Welt der Nachrichten und des Journalismus. Die Titel dieser Arbeit orientieren sich an Sensationsmeldungen der Fakten verzerrt und das Sensationelle hervorhebt. Mit einer Art volkstümlichem Heroismus angelegt, ist dieser wohl manchmal auch eine gewisse Verachtung für die geltenden Gesetze ausdrücken, die aber offensar unerlässlich Zugriffe in der Gesellschaft bietet. Die Arbeit mit verwendeten Schnappschüsse zeigen alltägliche Szenen auf Straßen jüngerer Frauen ausgewählt. Frauen, die auf dem Markt einkaufen, können als Versorgerinnen betrachtet werden. Wenngleich sie anscheinend nicht sehr um ihr Erscheinungsbild besorgt sind, sind sie sich in ihrem Stil bemerkenswert ähnlich. Der Markt ist ein einziger lebhafter, theatralischer Erobrungskampf zur Erbeutung von guten und billigen Lebensmitteln. Zunächst könnte man annehmen, dass Frauen, die Lebensmittel auf dem Markt kaufen, die Letzten sind, die auf eine rücksichtslose Werbekampagne – und sei sie auch nur rein hypothetisch – die sie zum Waffenkauf bewegen soll, hereinfallen. Die Hypothese konnte man jedoch in die Frage umminzen: Was würden diese Frauen tun, wenn sie sich in widrigen Umständen befänden, wenn es keine Lebensmittel gäbe und das Vertrechen in ihrem Viertel das Leben ihrer Kinder oder anderen Familienmitgliedern gefährdete?

Im Rahmen der ersten Eingangs [illegible] Budapest für [illegible] Gegend im Mittelpunkt [illegible] Budapest [illegible] auf einer Pfahl [illegible] Bauungsmaterialien [illegible] Gruppen, mit [illegible] Kampf um Wasser [illegible] Kampf um Lebensmittel [illegible] Kampf um Waffen [illegible] Kampf um Wohnungen [illegible] Kampf um Freiheit [illegible] Kampf um Gerechtigkeit. Es ist [illegible] Kampf um Ordnung. Im Kampf um Freiheit [illegible] Kampf um Gerechtigkeit [illegible] Kampf um Ordnung. Im Kampf um Gerechtigkeit [illegible] Kampf um Ordnung. Im Kampf um Ordnung [illegible] Kampf um Freiheit. Es ist [illegible] Kampf um Freiheit. Es ist [illegible] Kampf um Gerechtigkeit. Es ist [illegible] Kampf um Ordnung. Im Kampf um Freiheit [illegible]

RAŠA TODOSIJEVIĆ



Gott liebt die Serben, 1997

LB.

ANGIE

Für Inge Hartmann

Vor einigen Tagen besuchte ich Angie – so nennen Marinela und ich meine Mutter, meine Andjelka. Kaum war ich angekommen, da gab mir Angie ohne Umschweife zu verstehen, sie hätte keinen Pfennig im Haus, was wohl, so denke ich, heißen sollte, es wäre nicht schlecht, wenn ich ihr – ohne Rückgabe – ein paar Tausend leihe, „natürlich, bis sie Rente bekommt".
Ich sagte ihr, sie solle sich keine Sorgen machen, ich hätte etwas Geld bei mir, aber ich frage mich doch, wie sie es geschafft habe, die siebzig Mark klein zu kriegen, die ich ihr vor zwei oder drei Tagen geliehen hatte. Angie gab notgedrungen zu, sie hätte diese siebzig „Doitschmark" eigentlich nicht angerührt, sondern gedächte sie morgen zur Bank zu bringen und dort in Euro umzutauschen.
Mir war wirklich nicht klar, was meine gute Angie, dieses winzige und außerdem gänzlich kahlköpfige arme Geschöpf – mit der geringen Summe paneuropäischen Gelds anfangen wollte. Während ich mich im Zimmer umsah und darüber nachdachte, wie ich ihr auf anständige Art diese unangenehme Frage betreffs der Finanzen stellen sollte, sagte Angie, sie werde ernsthaft damit beginnen, ausländische Valuta zu sparen, weil sie vorhabe, sich ein Grab zu kaufen. Es falle ihr gar nicht ein, zu enden wie Mozart, dass die Leute sie begraben wie den letzten Dreck, recht und schlecht, auf Staatskosten – egal wo. Sie sei keine Katze, dass sich die Schinder um ihre irdischen Überreste kümmerten. Sie wolle keinen Sack und keinen Kalk; sie wünsche sich ein bescheidenes, aber anständiges Begräbnis. Außerdem sei wohl auch mir bekannt, Avram habe um keinen Preis eingewilligt, dass ihm dieser Zar, dieser Efron, die Wiese und die Höhle schenkt, sondern er habe immer wieder aufdringlich vor Zeugen beteuert, er werde selber, aus eigener Tasche, wie es sich gehört, die dreißig Silberlinge für die Grabstelle bezahlen, in der er und Sara begraben werden sollten. Sie sei eine alte Frau, und es sei wohl verständlich, dass sie an die letzten Dinge denke, besonders jetzt, da in Serbien die „Trichinellose" herrsche. Morgens verzehrst du eine schöne Schweinswurst, und am Nachmittag ist's mit dir aus und vorbei.
Ich versuchte ihr zu erklären, eine gewöhnliche Grabstelle in Belgrad koste fünftausend DM. Vielleicht auch mehr. Das seien etwa zweieinhalbtausend Euro oder hundertfünfzigtausend Dinar. Wenn sie beispielsweise anfinge, jeden Monat fünfundzwanzig Euro auf die hohe Kante zu legen, dann brauche sie acht Jahre, um dieses Geld zu sparen. Sie solle mir zuliebe davon ablassen, denn wenn sie sterbe, dann kümmere es sie sicherlich nicht so sehr, wer das Geld für ihr Grab ausspuckt. Ich oder dieser Staat oder die norwegische Regierung, das werde ihr dann ganz egal sein.
Angie meinte, ihr ginge etwas Ähnliches durch den Kopf, aber sie wollte trotzdem, dass wir beide wie vernünftige Leute im Familienkreis die Sache mit dem Grab irgendwie ins Reine bringen.

Übersetzung aus dem Serbischen: Astrid Philippsen

IF THAT'S TRUE ANGIE HAS NOTHING TO WORRY ABOUT...

ANGIE

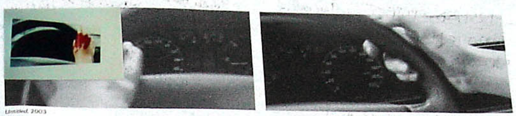
For Inge Hartmann

A few days ago I visited Angie – that's how Marinela and I call my mother, Andjelka. As soon as I arrived, Angie plainly informed me that she had not a penny in the house, meaning: I supposed, that it would come useful if I could lend here – irretrievably – a few thousand; "of course, until the pension arrived". I told her not to worry, I had some money on me, but was still wondering how on earth she had managed to spend the seventy German marks I had lent her a couple of days earlier. Angie unwillingly confessed she had not touched the seventy Germans but planned to take them to the bank the next day and exchange for euros.
I really could not understand what my dear Angie – the tiny and completely bald old woman – could undertake with such a trivial amount of pan-European money. While I was staring around trying to think of a nice way to ask that unpleasant financial question, Angie said she had seriously decided to start saving foreign currency and buy herself a grave. She had no intention of ending up like Mozart, buried by barbarians as a pauper, at the expense of the state – anywhere. She is not a cat to be picked up by a dog-catcher, no bags or lime for her, but a modest, decent burial. I should know myself how Abraham would not let that emperor, Ephron, give him a field and a cave, but insisted, in front of witnesses, that he should fairly pay the thirty silver coins for the grave he intended for his Sarah and himself. She is an old woman, said Angie, and it is all right for her to think of such ultimate matters, particularly now, when trichinosis was raging throughout Serbia. You eat a good pork sausage in the morning, and perish in the afternoon.
I tried to explain that a simple grave in Belgrade cost five thousand German marks. Probably more: Equaling twenty-five hundred euro or one hundred and fifty thousand dinars. If, for example, she put aside twenty-five euro each month, she would need eight years to collect the sum. I advised her to forget about the saving, once dead she would certainly not worry about who paid for her grave: Myself, this state, or the government of Norway. It would be all the same to her then.
Angie admitted her thoughts were also moving in that direction, but wanted the two of as to talk about it, as family, as reasonable people, and somehow clear up the matter of the grave.

Raša Todosijević
January 22, 2002

Montenegrin winding roads = risk of loosing control...

JELENA TOMAŠEVIĆ



Untitled, 2003

Interview mit Petar Ćuković

P.C.: In letzter Zeit haben Sie Fotografien als Basis für den Großteil Ihrer Arbeiten verwendet. Worin besteht Ihr Interesse an diesem Medium?

J.T.: Ich interessiere mich nicht für die Regeln der Fotografie oder der „Ästhetik" und letztlich auch nicht für den künstlerischen Wert eines Fotos. Mein Interesse gilt dem authentischen fotografischen Beweis, den jene Fotografien bieten, die an Verbrechensschauplätzen aufgenommen werden und die vor Gericht dazu dienen, die Rekonstruktion eines Verbrechens zu ermöglichen. Ich erforsche die Logik dieses Materials; für mich geht es darum, Fotografie auf das „WORAUF ES ANKOMMT" zu reduzieren.

P.C.: In anderen Fällen haben Sie das Medium Fotografie zur Schaffung zuvor konzipierter, genauestens durchdachter Werke eingesetzt. Doch sind die Arbeiten, die für die Ausstellung in Kassel ausgewählt wurden, dagegen nicht als eine Art unmittelbare, vielleicht sogar grundlegend existenzielle Erfahrung entstanden?

J.T.: Was macht uns so sicher, dass die Welt überhaupt existiert? Nur ihre Charakterisierung des Flüchtigen, Kriminellen und Unvollkommenen. Diese Fotos sind nicht das, was sie zu sein scheinen. Der eigentliche Zustand mit den rot gefärbten Händen währte nur so lange, wie man benötigte, ihn auf das Negativ zu bannen. Im Grunde lenkt die Szene auf dem Foto uns vom Tatsächlichen ab und verbirgt so, wie die Szenerie in Wirklichkeit aussah. Wir – die wir wissen, wie die Szene entstand – wandeln auf dem schmalen Grat zwischen ILLUSION und WAHRHEIT. Die Fotos behaupten, etwas zu sein, was sie in Wirklichkeit nicht sind.

P.C.: Wer ist der Fahrer dieses Autos? Wer kommt bei einer Geschwindigkeit von 40 Kilometern pro Stunde, d. h. bei einer Geschwindigkeit, bei der es möglich ist, sich zu konzentrieren und zu reflektieren, auf den Gedanken, einen visuell verwirrenden Augenblick festzuhalten ?

J.T.: Meiner Ansicht nach sollten diese Fotos (Arbeiten) nicht aus einer festen Perspektive betrachtet werden; wenn ich sie im Rahmen starrer Definitionen zu begreifen versuche, würde das nur dazu führen, dass ich mich selbst eingrenze und anderen meine Meinung darüber aufzwinge, was sie auf diesen Fotos sehen sollten. Doch darum geht es mir nicht; ich glaube, dass die Bedeutung eines Kunstwerks nicht in seiner Intention liegt, sondern in der Anstrengung, die für seine Herstellung aufgebracht werden musste (diese Anstrengung kann ein Zustand sein, eine Tätigkeit, eine Interaktion mit der Welt). Manche Leute glauben jedoch, dass Intention alles ist – sie schaffen einen Kontext, erläutern ihre Ziele, und setzen dann voraus, dass der Kontext diese Ziele verifiziert. Diese Art von Intentionen haben den Effekt, dass die jeweilige Arbeit für die Erfahrungen anderer verschlossen bleibt.

Der Sinn dieser Arbeit besteht vor allem darin, RAUM FÜR ZWEIFEL ZU SCHAFFEN. Also könnte ich jetzt behaupten, dass es ein Maler oder ein Metzger oder ein Anstreicher oder ein Mörder oder ein Philosph ist, der hinter dem Steuer sitzt. Ich denke, dass diese Arbeit alles Versteckte, was gesagt werden sollte, zum Vorschein bringt.

Deutsch: Heiner Koop

NOTE! In Bulgarian "shte te karam" means - "I will take you by car to where you are going"... In Serbo-Croatian (ex-YU...) the same words "shte te karam" mean "I will fuck you". Imagine the confusions.... →

Interview ~~mit~~ Petar Ćuković → with

(ha-ha, they have typo's in Germany too!)

P.C.: We can say that lately you have been using photography as the basis for most of your works. What is your interest in this medium?

J.T.: I have no interest in rules of photography or "aesthetics" or, eventually, the artistic value of the photo itself. What I am interested in is the authentic photo-evidence found in photographs taken at crime scenes and used in a courtroom to facilitate reconstruction of a crime. What I investigate is the logic of the material. This is about reducing photography to "WHAT MATTERS".

P.C.: In other works of yours the medium of photography has been used for previously conceptualized, minutely thought-out pieces. But wasn't the work that was selected for the exhibition in Kassel created as a kind of immediate – we could even say, – profoundly existential experience?

J.T.: What assures us that the world exists is its characterization of the occasional, criminal and imperfect. These photos are not what they seem to be. The actual situation with red-colored hands lasted only for the time it took to put them on the negative. The scene in the photo in effect distracts us from the factual and so hides what the scene is like in reality. We (who know how they have been created) are balancing between ILLUSION and TRUTH. The photos claim to be something that they are actually not.

P.C.: Who is the driver of the automobile? Who, at the speed of 40 kilometers an hour, i.e., a speed that makes it possible to concentrate and contemplate, arrives at the idea of recording a visually puzzling moment?

J.T.: I don't think that these photos (works) should be viewed from a fixed perspective; if I perceived them in a framework of rigid definition, that would mean that I limited myself and imposed on others what they should think about those photos. This is not something that interests me. I think that the meaning of a work of art lies in the effort that has to be made to produce it (that effort is a state, an activity, an interaction with the world), not in its intention. However, some people believe that intention is everything. They build a context and explain their objectives, and then the context is supposed to verify those objectives. These kinds of intentions have the effect that the "work" becomes closed to the experience of others.

Maybe she just butchered a cow?

Certainly the sense of this work is OPENING OF SPACE FOR DOUBT. So, I could say that it is a painter and a butcher and a housepainter and a murderer and a philosopher holding the wheel. I think that this work resolves everything hidden that is meant to be said.

What's the speed limit in Montenegro?

what's the spilled-blood limit in art?

As the Rolling Stones were singing: "Let it bleed...", then...

While the Beatles were singing: "Let it be...", then...

MILICA TOMIĆ

Sama (Allein)

1. Drei Männer spielen Preference (ein Kartenspiel) in Echtzeit und erfahren erst bei Spielbeginn, dass sie um hohe Einsätze spielen. Diese Männer spielen oft zusammen Preference. [illegible] Preference spiegelt auf [illegible] Ebene wider, wie die dominierende Macht auf mikrosozialer Ebene reproduziert wird. Es ist ein [illegible] der Grenze zwischen Privatem und Öffentlichem mit [illegible] Initiationsritus für diejenigen, die mitspielen wollen.

2. Dragana Mirković, ein berühmter Turbo-Folk-Star, singt ihr Lied *Sama* (Allein) in einer Endlosschleife.
Die weit klaffende Diskrepanz zwischen medialer Darstellung (Turbofolk-Star) und Realität, das „Unheimliche" des wirklichen Lebens, ist unbestreitbar; gleichzeitig allerdings unterstützen und nähren sich beide gegenseitig und verkörpern somit zwei Seiten ein und derselben Sache. Männergemeinschaften werden nie in den Medien dargestellt, weil die Konstruktion des weiblichen Körpers, verkörpert durch die weiblichen Turbofolk-Stars, lediglich eine Projektion des verängstigten männlichen Blicks aus einer privilegierten Unsichtbarkeit ist, die Männer durch die ritualisierte Initiation in das Preference-Spiel erlangen. Die Konstruktion des weiblichen Körpers ist letztendlich ein Schirm, der sie vor der Realität schützt.

Turbo-Folk

[illegible]

Alone, 2001

Sama (Alone)

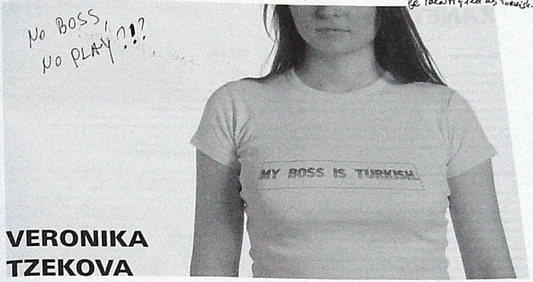
1. Just before they begin to play in real time, three men, who routinely meet to play a card-game called Preference, find out that this time they will be playing with very high stakes.
Preference as a game reflects the way in which the dominant power is reproduced on the micro social level. This game is on the border between private and public, and presents a strict rite of initiation for those who wish to participate in it.

2. Dragana Mirković, the famous turbo-folk star, performs her song ***Sama*** (Alone) in a loop.
The major gap and discrepancy between media representation (the Turbo Folk star) and reality, the "unheimlich" of real life, is undisputable, but at the same time they support and nurture each other, thus representing two sides of the same coin. Male communities are never represented in media because construction of the female body, which is represented by the Turbo-Folk female stars, is just a projection of the scared male gaze from privileged invisibility, which men gain by going through the ritualized initiation presented by playing Preference. Construction of the female body is actually the screen protecting them from reality.

Turbo-Folk

Turbo-Folk is a musical genre, a mixture of "Oriental" and "Western" influences, similar both to the North African Rai and modern techno-dance musical scene. This musical genre is known to exist only in South Eastern Europe, but it is at the same time symptomatic for changes on the global scene. Although at the first glance Turbo-Folk appears to be a local phenomenon, it is in fact closely linked with all-important regional events and developments during last decade. Turbo-Folk gives space to the culturalisation of politics, which is par excellence a strategy of globalization. In fact, it is a device through which South-East European societies have represented surrender of their political subjectivization, and define themselves as chosen space of the clash of civilizations and the last stand of the authenticity.

Milica Tomić



Sweatshirt, 2002

VERONIKA TZEKOVA

Veronika Tzekovas Projekt ist genauso konzipiert wie eine Werbekampagne [illegible]

[illegible] nun ein paar absolut „kulturanthropologische" Modelle an.

Deutsch: Sebastian Viebahn

The project by Veronika Tzekova is conceived as an advertisement campaign for a new product just like any other. The candy-pink T-shirts printed with the slogan ***My Boss is Turkish*** appeal to one of the many paradoxes of our time – the national identity and the cliché that go together with it around the world. Big deal that somebody's boss is Turkish! On the other side though, to be Turkish in the world of today is not the same as to be Belgian, Korean, or Egyptian. Just like it is one thing to be Turkish in Turkey, and quite another thing to be Turkish elsewhere around the world. It's not easy to be Turkish in Germany or Europe as a whole. It is quite something to be Turkish on the Balkans, where ancient history does not let go of its grip on the closest neighbors, while all sorts of territorial and national claims from 150-200 years ago might turn any moment into an aggressive and really dangerous affair. The Torkish culture, language, cuisine are inseparable from the Balkan specificity. However, they remain clearly "Turkish", with the often-obvious connotations of otherness and near hostility. When in Bulgaria one says that a man (in particular) is a Turk (or behaves like one) it usually means that the guy in question is acting in a macho or even sexist way, and is quite aggressively jealous, for instance...
Outside of the traces of the history of ages of Turkish domination, the current regional relations award this nation a specific place. Being the largest neighbour, a NATO member country, a touristic paradise and at the same time the main source of the across-the-borders "suitcase economy", contemporary diverse Turkey is an exception to many rules.

Clothing is a powerful tool in our world and the way of dressing is recognized as "statement of intent". After the trendy wave of patriotic logos and patterns, Veronika Tzekova is offering some T-shirts straight out of "cultural anthropology".

Iara Boubnova

← CONTRAST →

MILICA TOMIĆ

DESIRED OBJECT ... (I am male..)

OBJECT OF DESIRE – question: is she directing herself or is there a coach? Question: she seems to really enjoy her femininity and desirability...

Sama (Allein)

1. Drei Männer spielen Preference (ein Kartenspiel [illegible]) und erfahren erst bei Spielbeginn, dass sie um hohe Einsätze spielen. Diese Männer spielen oft zusammen Preference. [illegible] Preference spiegelt [illegible] Ebene wider, die dominierende Macht auf mikrosozialer Ebene reproduziert wird. Es ist [illegible] der Grenze zwischen Privatem und Öffentlichem mit [illegible] Initiationsritus für diejenigen, die mitspielen [illegible].

ALSO → look at the two ladies dancing in the light of the projector, are they enjoying themselves or what?

2. Dragana Mirković, ein berühmter [illegible]-Star, singt ihr Lied **Sama** (Allein) in einer Endlosschleife.
Die weit klaffende Diskrepanz zwischen medialer Darstellung (Turbofolk-Star) und Realität, das „Unheimliche" des wirklichen Lebens, ist unbestreitbar; gleichzeitig allerdings unterstützen und nähren sich beide gegenseitig und verkörpern somit zwei Seiten ein und derselben Sache. Männergemeinschaften werden nie in den Medien dargestellt, weil die Konstruktion des weiblichen Körpers, verkörpert durch die weiblichen Turbofolk-Stars, lediglich eine Projektion des verängstigten männlichen Blicks aus einer privilegierten Unsichtbarkeit ist, die Männer durch die ritualisierte Initiation in das Preference-Spiel erlangen. Die Konstruktion des weiblichen Körpers ist letztendlich ein Schirm, der sie vor der Realität schützt.

Turbo-Folk

Turbo-Folk ist ein Musikgenre, eine Mixtur [illegible] [illegible]

In Bulgaria the genre is "pop-folk". In Bulgaria is the popular where the "pop-folk" [illegible] ... secondly – "pop-folk" is quite vulgar sexual connotations, it's really explicit... and reflecting power, domination, possession, etc.

DESIRING SUBJECTS... (very Balkan, very Serb, very macho...) and very removed... It seems they have forgotten about their desires... alienation, fear, lack of ability for socialization through [illegible] (bad thing but still...) ???

Sama (Alone)

1. Just before they begin to play in real time, three men, who routinely meet to play a card-game called Preference, find out that this time they will be playing with very high stakes.
Preference as a game reflects the way in which the dominant power is reproduced on the micro social level. This game is on the border between private and public, and presents a strict rite of initiation for those who wish to participate in it.

2. Dragana Mirković, the famous turbo-folk star, performs her song **Sama** (Alone) in a loop.
The major gap and discrepancy between media representation (the Turbo Folk star) and reality, the "unheimlich" of real life, is undisputable, but at the same time they support and nurture each other, thus representing two sides of the same coin. Male communities are never represented in media because construction of the female body, which is represented by the Turbo-Folk female stars, is just a projection of the scared male gaze from privileged invisibility, which men gain by going through the ritualized initiation presented by playing Preference. Construction of the female body is actually the screen protecting them from reality.

True.- But who is doing it? Male media or just media?

Turbo-Folk

Turbo-Folk is a musical genre, a mixture of "Oriental" and "Western" influences, similar both to the North African Raï and modern techno-dance musical scene. This musical genre is known to exist only in South Eastern Europe, but it is at the same time symptomatic for changes on the global scene. Although at the first glance Turbo-Folk appears to be a local phenomenon, it is in fact closely linked with all-important regional events and developments during last decade. Turbo-Folk gives space to the culturalisation of politics, which is par excellence a strategy of globalization. In fact, it is a device through which South-East European societies have represented surrender of their political subjectivization [illegible] define themselves as chosen space [illegible] last stand of the authenticity.

Milica Tomić

Deutsch: Sebastian Viebahn

Alone, 2001

NOTE: Within this show the boss of all of us artists, as well as of the young guards (boys + girls) is the curator = Mr. René Block. In 1995 he curated the 4th International Biennial of Contemporary Art in Istanbul, Turkey. I was in it... I think René B. likes to be identified as Turkish...

NO BOSS, NO PLAY ?!?

VERONIKA TZEKOVA

Sweetshirt, 2002

CURRENTLY – a lot of young German women can say the same thing, or wave this T-shirt. Thank God!!!

Veronika Tzekovas Projekt ist genauso konzipiert wie eine Werbekampag- [illegible]

[illegible] nur ein paar absolut „kulturanthropologische" Modelle an.

Deutsch: Sebastian Viebahn

The project by Veronika Tzekova is conceived as an advertisement campaign for a new product just like any other. The candy-pink T-shirts printed with the slogan ***My Boss is Turkish*** appeal to one of the many paradoxes of our time – the national identity and the cliché that go together with it around the world. Big deal that somebody's boss is Turkish! On the other side though, to be Turkish in the world of today is not the same as to be Belgian, Korean, or Egyptian. Just like it is one thing to be Turkish in Turkey, and quite another thing to be Turkish elsewhere around the world. It's not easy to be Turkish in Germany or Europe as a whole. It is quite something to be Turkish on the Balkans, where ancient history does not let go of its grip on the closest neighbors, while all sorts of territorial and national claims from 150-200 years ago might turn any moment into an aggressive and really dangerous affair. The Turkish culture, language, cuisine are inseparable from the Balkan specificity. However, they remain clearly "Turkish", with the often-obvious connotations of otherness and near hostility. When in Bulgaria one says that a man (in particular) is a Turk (or behaves like one) it usually means that the guy in question is acting in a macho or even sexist way, and is quite aggressively jealous, for instance, or overly protective of his wife, children, employees...
Outside of the traces of the history of ages of Turkish domination, the current regional relations award this nation a specific place. Being the largest neighbour, a NATO member country, a touristic paradise and at the same time the main source of the across-the-borders "suitcase economy", contemporary diverse Turkey is an exception to many rules.

But, will they wave such T-shirt on the streets?

Clothing is a powerful tool in our world and the way of dressing is recognized as "statement of intent". After the trendy wave of patriotic logos and patterns, Veronika Tzekova is offering some T-shirts straight out of "cultural anthropology".

Iara Boubnova

See also p. 54 Tanja Dabo

NOTE: At some point, for quite a long time, the boss of the Balkans was Turkish...

NO TURKISH, NO BALKAN !?!

NOTE! At one point Veronika's boss in the company for graphic design where she worked, was indeed Turkish...

ETHNICITY becomes formalized...

see also: p. 75 – Šejla Kamerić – UN/NATO protection

ŽANETA VANGELI

Der Richter

Der Richter hat mit seiner rhizomartig strukturierten Erzählweise mit den Begriffen des so genannten „Guten" bzw. „Bösen" nichts zu tun, sondern befasst sich in erster Linie mit dem Prozess der Dekonstruktion einiger jener Mythen, die dem so genannten „Westlichen Balkan" zugesprochen werden – wie z. B. der Mythos des Teufels, der Mythos der Verschwörung oder der Mythos des politisch Korrekten.
Der Richter ist ein Versuch, sich auf den Grundsatz der Apophase (= negative Rede) zu konzentrieren, der besagt, dass man sich dem Begriff 'Gott' nähert, indem man das ausschließt bzw. verneint, was Er nicht ist.

Realkunst oder Essential Harvest

Dieses 11minütige Video ist der „Selektion als einem Akt der Zusammensetzung" auf verschiedenen Ebenen gewidmet: auf der Ebene einer Bezugnahme auf ein reales Ereignis – z. B. die NATO-Operation zur Entwaffnung in Mazedonien im Jahr 2001 (bezeichnet als Essential Harvest / Lebenswichtige Ernte) – unter Verwendung von Archivmaterial als auch auf der Ebene des „internationalen" Grundsatzes einer „selektiven Selektion", die in bestimmten Regionen durchgeführt wurde. Dieses poetische, ruhige Video zitiert in erster Linie die Begriffe der den Informationsgehalt kontrollierenden „Internationalen Gemeinschaft", die bei deren diversen Friedenseinsätzen in der ganzen Welt verwendet wurden.

Postkommunistische Plastik

Dieses Objekt aus dem Jahr 1996 besteht aus vier Schichten Text auf transparentem Papier und wurde von der Offenbarung des Heiligen Paulus inspiriert, so wie sie im Neuen Testament geschrieben steht: Thema ist die ambivalente Einstellung zur Christenheit, in diesem Fall zu dem utilitaristischen und heuchlerischen Übertritt zu einer neuen Religion. Dieser Entschluss des Apostels erzeugt eine überraschende Analogie zum aktuellen Missbrauch der ursprünglichen apostolischen Christenheit im post-kommunistischen Mazedonien 20 Jahre später, der durch die politische, ökonomische, populärkulturelle und künstlerische Verwendung ihre sakralen Themen, Zeichen und Symbole deutlich wird.

Deutsch: Uli Nickel

The Judge

– not in the show!

The Judge, with its rhizome-structured narration is apart from the notions of the so called "good" and so-called "evil", and deals mainly with the process of deconstruction of some of the myths attached to the so-called "Western Balkans", like the myth of the devil, the myth of conspiracy, the myth of the politically correct.
The Judge is an attempt to focus on the apophatic principle, which is to approach the term God by differentiating/denying what He is not.

Realkunst, or Essential Harvest

This 11-minute video is dedicated to the "Selection, as an act of constitution" on several levels: on the level of a quotation of a real event, i. e. the NATO disarmament operation in Macedonia 2001, called "Essential Harvest", through the use of archive materials, as well as on the level of the "international" principle of a "selective selection" practiced in specific regions. This poetic, relaxing video mainly quotes the notions of the entropy-controlling "International community", used in its various Peace Operations throughout the world.

Postcommunist Plastic

This object from 1996, consisting of 4 layers of text on transparent paper, was inspired by the observation by St. Paul, written in the New Testament: on the ambivalent approach towards Christianity, in this case the utilitarian and hypocritical conversion towards the new religion. This conclusion by the Apostle creates a surprising analogy to the contemporary misuse of the original, apostolic Christianity in postcommunist Macedonia 20 centuries later, evident through a political, economical, even pop-artistic application of its sacral meanings, signs and symbols.

Žaneta Vangeli

It's strange that this is one of the few works that reflect to the last (actually) conflict of the ex-YU secession – the conflict between ethnic Albanians and Slavs in Macedonia in 2001. The WAGNER musical score of the video functions like a Post-Apocalypse Now (all these). "Is this the end of it?", one wonders...

Realkunst or Essential Harvest, 2003 (Stills)

Postkommunistische Plastik, 1996

Although written with pen/ink on tracing paper, in Macedonian, this work looks like the scripters (you, know these 1–3 stone plates that Moses got and then probably lost, so only the words remained.). I respect the obsession and the issue – is it worth/possible to truly believe in anything; the question occupied a lot of my works from the early 1990s.

Stop the world, I want to get off... (the planet)

VERSION – Künstler machen eine Zeitschrift

VERSION, die erste zweisprachige Zeitschrift ihrer Art in Rumänien, wurde 2001 in Cluj Napoca von Gabriela Vanga, Nicolae Baciu, Mircea Cantor und Ciprian Muresan gegründet. Die Zeitschrift bietet Spezialisten verschiedener Disziplinen ein offenes Feld und dient somit als ein strategisch wichtiges kreatives Werkzeug inmitten von Ideen.

Die Website beinhaltet Online-Projekte, einen Überblick über unsere Aktivitäten, den kompletten Download der früheren Ausgaben der Zeitschrift VERSION sowie ein interaktives Spiel mit der ***Map of the World*** (Karte der Welt), das Ganze wird ergänzt von einem offenen Forum.

Die nächste Ausgabe von VERSION (0.4, koordiniert von Gabriela Vanga, Mircea Cantor und Ciprian Muresan) geht von dem Projekt ***Map of the World*** aus und beinhaltet Beiträge von: Amy Cheung, Anna Daneri, Angela Detanico & Rafael Lain, Andreas Fagarasi, Yona Friedman, Ioan Godeanu, Amiel Grumberg, Dominic Hislop & Mikos Erhardt, Augustin Ioan, Nikola Jankovic, Martin Koepl, Adriana Lara, Laura Maritano, Hans Ulrich Obrist, Dan Perjovschi, Jean Yves Petiteau, Federico Rahola, Federica Rossi, Guy Rottier, Ovidiu Tichindeleanu und Roman Vasseur.

Wir haben die ***Map of the World*** zum ersten Mal in der FRAC Alsace in Séléstat im Rahmen einer Konferenz vorgestellt. Das Publikum kam und spielte mit ihr. Der spielerische Aspekt des Projekts hat für uns eine große Bedeutung, weil er einige wichtige kritische Standpunkte verdeutlicht, wodurch bestehende Meinungen und Reaktionen auf die von den Medien erzeugten „Klischees" betont werden. Jemand verschiebt Jerusalem an die Stelle von Washington – diese Art von Reaktion kann im Rahmen eines Spiels eine interessante Variante sein, kann allerdings in den Medien zu einem Problem werden. Indem sie die Hauptstädte verschieben, haben die Menschen ihre Meinung zum Ausdruck gebracht; jeder konnte sich seine eigene Landkarte mit neuen Einflussbereichen entwerfen und so die bestehende Weltordnung umstoßen.

Deutsch: Uli Nickel

see also: p. 85 – Vlado MARTEK

VERSION – Artist run magazine

offering versions of the world

The first bilingual magazine in Romania of this gender, VERSION was founded in 2001 in Cluj Napoca, by Gabriela Vanga, Nicolae Baciu, Mircea Cantor and Ciprian Muresan. The magazine offers an open field for specialists from different disciplines, cutting in as a strategical creative tool in the midst of ideas.

The website includes online projects, an overview of our activities as well as full download of the previous numbers of VERSION magazine, plus an interactive game with ***Map of the World*** enriched by an open forum.

The next number of Version (0.4, coordinated by Gabriela Vanga, Mircea Cantor and Ciprian Muresan) takes off from the project ***Map of the World***, enjoying contributions from: Amy Cheung, Anna Daneri, Angela Detanico & Rafael Lain, Andreas Fagarasi, Yona Friedman, Ioan Godeanu, Amiel Grumberg, Dominic Hislop & Mikos Erhardt, Augustin Ioan, Nikola Jankovic, Martin Koepl, Adriana Lara, Laura Maritano, Hans Ulrich Obrist, Dan Perjovschi, Jean Yves Petiteau, Federico Rahola, Federica Rossi, Guy Rottier, Ovidiu Tichindeleanu, Roman Vasseur.

Map of the World is a world map, printed and plastified, fixed on metal boards. In contrast to an ordinary map, we erased the names of the countries and capitals and we left only the administrative borders. The capitals are stuck on magnetic support and they can be moved on the map's surface. The idea took shape in 1999, when one of us lived in France and the others still in Romania, and in the middle of a chat we came up with this idea – what if Bucharest was in France? The main idea of this project was the desire of moving, of changing spaces, re-designing contexts, "areas of contact" as Deleuze said. We tried to create a tool for dialogue, an "auxiliary" for debates, interventions or workshops linked to different issues such as globalisation, cultural emigration, nomadism, tourist standardization, trajectory and different kinds of transgressions.

→ or Bulgaria in the USA? (I did such a collage in 1990 on the occasion of July 4th, the USA – independence day. We were supposed to give ourselves as a birth-day present to our new friends be relocating to not-used parts of USA such as the desert in New Mexico and so on.)

We presented ***Map of the World*** for the first time at FRAC Alsace, Séléstat, within the frame of a conference. The public came and played with it. The playful part of the project has an important meaning for us, because it shows some relevant critical attitudes, underlining obvious opinions and reactions to the "clichés" of the media. People moving Jerusalem as alternative to Washington - this type of reaction is permitted to appear more easily in the frame of a game, but can be(come) a problematic matter in the media. By moving the capitals, people expressed their opinions, everyone could make up his own map of influences and overturn the order of the world.

Let's play musical chairs, shall we?

What if all of a sudden there is a capital left without a country?

VERSION

www.versionmagazine.com

Map of the World, 2003

NOTE: One of the young guards in the show (BENJAMIN HARTMANN) liked to change the exact locations on the map of the capitals Baghdad (in the US) and Washington D.C. (in IRAQ). This made quite a few visitors quite angry...

MIHA VIPOTNIK

Dan I Panic, 1984 (Stills)

Wie heißt es doch so schön: „Eine Geschichte ohne Idee ist nur eine fixe Idee." Es gibt zwei Möglichkeiten: entweder hat der Autor bzw. der Videokünstler keine Vorstellung davon, was er will, oder aber er will, dass seine Geschichten ohne Logik existieren, ohne Zusammenhang, ohne zu sagen: „Pass auf, schau hier her!" Bei der erstgenannten Vorgehensweise entsteht entweder gar nichts oder nur unbrauchbarer Müll, bei der zweiten kommt trotz oder vielleicht gerade wegen seines Eingreifens bedeutsame Literatur bzw. Videokunst zustande. Vipotnik ist ein Vertreter der letztgenannten Methode. Er gruppiert Andraž Šalamuns Texte (über die Geschichte des menschlichen Ehrgeizes von Ikarus bis Gustav von Aschenbach) um und stellt so eine direkte Verbindung zwischen sich und der linguistischen Kraft des automatischen Schreibens, der Action Literatur und lyrischer Performances her, und zwar mittels einer großen Anzahl neu entstandener Impulse und Assoziationen.

Der visuelle Aspekt ist etwas weniger wichtig, er greift aber glücklicherweise nicht auf „videotischen" Unsinn zurück. Das Bild ist die logische Rückseite der Medaille, die dazu dient, das Faszination vom Sprechen und von der Liebe zur Sprache auszudrücken.

Wie heißt es doch so schön: „Wir Menschen benutzen nur 10% unseres Gehirns, und nur Gott und Vipotnik wissen, was sich in dem Rest befindet."

Auszug aus: Kijkhuis World Wide VIDEO Festival, Katalog, Den Haag 1984

Deutsch: Uli Nickel

As the man says: "A story without an idea that's an obsession." There are two possibilities; either the writer or videoart has no notion of what he wants, or he wants his stories to exist without logic, without continuity, without saying: "Pay attention, look here". The first produces nothing or worse rubbish, the second is despite himself and thus thanks to himself, meaningful literature/video. With Vipotnik we are dealing with the latter possibility. He regroups Andraž Šalamun's texts (on human ambition from Icarus to Gustav von Aschenbach) and thus aligns himself with the linguistic power of automatic writing, action writing and poetry performances, in a flood of newly created impulses and associations.

The visual side is somewhat less pregnant but fortunately does not revert to videotic nonsense. The image is the logical side of the coin serving infatuating with speaking and love of language.

As the man says we use only 10% of our brains, only God and Vipotnik know what's in the rest.

From the catalogue: *Kijkhuis World Wide VIDEO Festival*, 1984, The Hague

NATALIJA VUJOŠEVIĆ

Pink Confession, 2001

Interview mit Petar Ćuković

P.Ć.: Wem gegenüber machen Sie ein Geständnis in Ihrer Arbeit ***Pink Confession***? Wer soll dieses Geständnis, diese CONFESSION hören? Und setzt ein Geständnis nicht auch immer ein Bewusstsein von Schuld voraus sowie den Wunsch, dafür zu büßen?

N.V.: Ich würde es nicht als Eingeständnis von Schuld sehen, sondern eher als ein Amerikanisches Dilemma von Sünde und Lösung. Es ist für mich ein Weg, die Wahrheit zu sprechen. In vielen Fällen möchte ich eine Stellung von Ehrlichkeit und Ehrgeiz nicht mit dem Begriff Zeitgeist von Zeit und Raum verbinden, sondern eher in der Augenblicks, in dem mein Bewusstsein in die Nähe eines Konstrukts gerückt wird, bietet es mir wunderbarerweise eine Zeitlang Zeitgeist. Es ist eine Einladung. Ich bin diese unsichtbare Kraft, die mich dazu bringt, dass ich mich, damit über mich gesprochen wird und ich gesehen bin, ich etwas Unrechtes getan und bin auch fähig, Verantwortung zu übernehmen, damit man mich so akzeptiert. Wenn ich bin, bin ich offen für Kritik an einer Öffentlichkeit, die keine Schwächen akzeptiert, die mein Überdruss am „übermenschlichen" Druck, den die Zeit, in der wir leben, auf uns ausübt.

P.Ć.: Wurden die Sätze, die der Erzähler sagt, sorgfältig konstruiert, d. h. folgen sie einem bestimmten Ordnungsprinzip, oder entstanden sie nach der berühmten „Stream of Consciousness"-Methode? Oder handelt es sich eher um eine Kombinatorik beider Methoden?

N.V.: Für die textliche Seite meiner Arbeit suchte ich möglichst viele unterschiedliche Sätze. Sie bot mir Material und ich damit mich so akzeptiert. Wenn ich bin, bin ich offen für Kritik an einer Öffentlichkeit, die keine Schwächen akzeptiert, die mein Überdruss am „übermenschlichen" Druck, den die Zeit, in der wir leben, auf uns ausübt.

P.Ć.: Warum pink – zielt das auf die so genannte écriture féminine?

N.V.: Ehrlich gesagt weiß ich nicht einmal genau, was „écriture féminine" ist. Die Farbe Pink steht für mich für Utopie und Naivität und hat nichts mit dem Geschlecht zu tun.

P.Ć.: Warum haben Sie sich dafür entschieden, die Texte, die doch als Monologe gesprochen werden, mit einem Bild zu versehen, sondern von einem Erzähler sprechen zu lassen? Wohin führt eine solche Schaffung von Distanz letztendlich?

N.V.: Dies war die einzige Möglichkeit für mich, meine intimsten Gedanken der Öffentlichkeit zu präsentieren – ich musste sie zusammen mit der Form und der Stimme umsiedeln. Vielleicht gibt es noch einen anderen Grund, aber ... das wird ein Geheimnis bleiben.

P.Ć.: Wenn ich es richtig verstehe, ist das verwischte Bild Ihres Gesichts in Zeitlupe Teil der Verkörpertlichung Ihrer Arbeit. Können Sie dies näher erklären?

N.V.: Ich habe es noch nie so betrachtet – ich sehe mich selbst so wie hier gezeigt. Das ist einfach nur eines der Elemente, die meine Arbeit abrunden. Aber für sich allein genommen sagt es nicht viel aus.

Deutsch: Heiner Koop

Interview with Petar Ćuković

P.Ć.: To whom do you address the CONFESSION in your work ***Pink Confession***? Who is supposed to hear that confession? A confession, couldn't one say, always assumes awareness of guilt and desire to atone for it?

N.V.: I wouldn't call it a CONFESSION, but rather CONFIDING (releasing, purifying). It is a way of addressing the public. In this case I don't want to restrict the idea of public within frames of space and time because the moment when this statement is packed up in the form of artwork it becomes irreversibly given to insight; it starts to have its own life.
I offered this uncensored version of myself not in order to be judged (because I haven't done anything wrong, I haven't committed any thing), but to be accepted as I am. That is a criticism of a public that does not accept weaknesses, as well as weariness of the "superhuman" pressure, imposed by the time in which we live.

P.Ć.: Were the sentences uttered by the narrator carefully constructed, i. e. do they have some order, or were they created after the well-known method of so-called stream of consciousness? Or are they actually a combination of these two methods?

N.V.: While I was preparing the textual part of the work I needed as many different sentences as possible, so I asked a couple of friends to help; I made a selection from everything we had written. I chose those that fitted in and I put the text together. It has a tempo of its own. It starts with basic personal data (name, date of birth, nationality, etc.), continues with a series of entangled, more or less important statements and ends in "calmness", a type of recognition of faith.

P.Ć.: Why PINK? Does that point to the so-called female écriture?

N.V.: Actually I'm not sure that I know what the female écriture is. For me, pink is synonymous with utopia, naivité, and has nothing to do with gender.

P.Ć.: Why did you decide that the sentences which can be regarded as profoundly intimate should be spoken by the narrator instead of by yourself? What is the end point of creation of such distance?

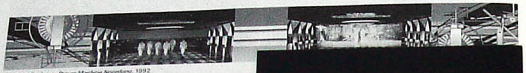
N.V.: That is the only way to express my intimate aspect towards the outside – to relocate it together with its form and voice. Maybe there's something else, but ... it will remain secret.

P.Ć.: The blurred image of your face in slow motion is, as I understand it, part of the artificialization of your work. Can you explain that further?

N.V.: I have never thought about it in that way. I really do see it as just that. That is just one of elements rendering the work complete, but it doesn't say much.

See also: p. 103 - Tobias Pietsch

DUNJA ZUPANČIČ & DRAGAN ŽIVADINOV



Żivadinof Sculpture Prayer Machine Noordung, 1992

Bioopeńaroka Noordung, 1999-2003

Wenn Choreografie das Schreiben mit Körpern im Raum ist, dann schafft er die größte Choreographie überhaupt: Dragan Živadinov aus Ljubljana, der erste Künstler in der Geschichte der Raumfahrt, der zum Kosmonauten ausgebildet wurde. In simulierter Schwerelosigkeit, so genannten Parabelflügen, entwickelte er Tänze fürs Weltall. Mit seiner bodennahen Inszenierung ***Praying Machine Noordung*** für das Ballett Ljubljana ist er ein Maximalist nicht nur in räumlicher, sondern auch in zeitlicher Hinsicht. Wann immer ein Ensemblemitglied stirbt, wird es als Satellit in einer suprematistisch geformten Urne um die Erde kreisen. Seine Choreographien will er fortsetzen, in der ewigen Weite des Orbits, weil nur in Schwerelosigkeit ihre Bewegung unendlich wird. Živadinov nimmt sein Stück alle paar Jahre wieder auf, bei unveränderter Besetzung, und möchte so über Jahrzehnte jeden dann zwangsläufig gestorbenen Darsteller durch eine Musikaufnahme ersetzen – bis eines Tages auf Erden nur ein Konzert bleibt. Der Tanz der Weltraumurnen währt dagegen ewig. Das glorreichste Denkmal, das der Tanz sich je selber setzte.

Aus: ballett-tanz, Jahrbuch 2001, Berlin 2001, S. 109

Deutsch: Heiner Koop

If choreography is writing with bodies in space, then his is the largest-scale choreography ever. Dragan Živadinov from Ljubljana is the first artist in the history of space travel to be trained as a cosmonaut. In conditions of simulated zero-gravity, so-called parabolic flights, he is working on dances to be performed in the cosmos. With ***Praying Machine Noordung*** his earth-bound production for the Ljubljana Ballet, he is also proving himself to be a maximalist, temporally as well as spatially. Živadinov plans to return to this pieces every few years with exactly the same troupe, replacing each member as he or she inevitably dies over the decades with a recording of music, until one day only concert remains on the earth. The cremated bodies of the departed will continue the choreography by orbiting the earth as satellite in suprematist-style urns. He has chosen the infinite vastness of space as an arena because only weightlessness can ensure eternal movement. The dance of the space urns will go on forever. This must be the most glorious monument ever created by dance in honour of itself.

Arnd Wesemann

Excerpt from: *ballett-tanz*, Yearbook 2001, Berlin 2002, p. 109

and vice versa!

0-gravity

Noordung was the pseudonym used by a Slovene physicist from the 1950's (I think) who researched outer space and the edge of "0-gravity", the edge of the gravitational field. That was when there were no spaceships yet. These performances are based on that. Also, Arthur Clarke, the sci-fi-fiction author, wrote his Ph.D. on Noordung. Also Stanley Kubrick based the space concept of filming his "Space Odessey 2001" on Noordung's research. Dragan Živadinov was trained as a cosmonaut at Baykonur, the former Soviet Space Center in Khazakhstan, central Asia.

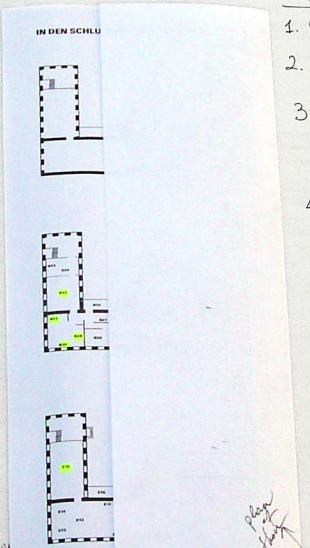
Lartia, Eric, Lovely, Tanny, Ljubljana, Slovenia

NOTE: ALL C.V.'s HERE ARE SELECTIONS - 10 SHOWS PER ARTIST!

MANUAL FOR HOW TO USE THIS SECTION:

1. GET A LARGE MAP OF THE WORLD;
2. READ CAREFULLY ALL ARTISTS'S C.V.'s - 88 IN ALL;
3. MAKE A LIST OF EACH CITY WHERE ALL THESE ARTISTS HAVE WORKED - EXHIBITED;
4. FIND THESE CITIES ON THE MAP AND PUT A RED DOT ON EACH CITY ANY OF US (88) ARTISTS HAS (HAVE) WORKED;
5. USING A 100cm RULER TRY TO CONNECT EACH RED DOT ON THE MAP WITH ALL OTHERS;
6. OBSERVE THE NET, THUS COMPLETED;
7. IF SUCCESSFULLY DONE, YOU SHOULD BE ABLE TO VISUALIZE A GORGE.

PS. IF YOU CAN'T - GO BACK TO THE PLAN OF THE SHOW! p. 129



VERZEICHNIS DER AUSGESTELLTEN ARBEITEN / LIST OF EXHIBITED WORKS

MARINA ABRAMOVIĆ

Balkan Baroque, 1997
Installation
Videoprojektion, Tierknochen, Kupferwannen, Bürste, Kittel, Eimer, Seife / video projection, animals bones, copper tanks, brush, white coat, bucket, soap
Größe variabel / dimensions variable

Hero, 2002
(Held)
DVD, s/w, Ton / b/w, sound

HÜSEYIN ALPTEKIN

Small Brother, 2003
(Kleiner Bruder)
BRG – Bunker Research Group: Ein albanischer Bunker für jedes Museum für Zeitgenössische Kunst / An Albanian bunker for each Contemporary Art Museum
Metall, Beton / metal, concrete

HALIL ALTINDERE

What are you looking at?, 2003
(Was schaust Du ?)
Video übertragen auf DVD, 3´10´´, Farbe, Ton / video transferred to DVD, colour, sound

FIKRET ATAY

Rebels, 2003
(Rebellen)
Video übertragen auf DVD, 10´10´´, Farbe, Ton / video transferred to DVD, colour, sound

MAJA BAJEVIĆ

Double Bubble, 2001
(Doppelte Blase)
DVD, 3´57´´, Farbe, Ton / colour, sound

Back to Black, 2003
(Zurück zu Schwarz)
Doppelprojektion / double projection
DVD, je / each 10´9´´, Farbe, Ton / colour, sound

SOKOL BEQIRI

Superman, 2002
DVD, 6´, Farbe, Ton / colour, sound

LUCHEZAR BOYADJIEV

Schadenfreude Guided Tours (1 + all ≠ all + 1), 2003
Projekt für „In den Schluchten des Balkan" / project for „In the Gorges of the Balkans"

ANDRÉ CADERE

Barre de bois ronde, 1976 (25. Januar 1976)
Holz, Lackfarbe / wood, lacquer
52-teilig / 52 parts
208 cm x Ø 3, 8 cm

Sammlung / Collection Ghislain Mollet-Viéville, Paris

A 10203000 – 25 = – 4 x 6 –
Holz, Lackfarbe / wood, laquer
12-teilig / 12 parts
28 cm x Ø 2 cm

Courtesy Satkia

MIRCEA CANTOR

Bancuri cu Ceauşescu / Romanian Jokes with Ceauşescu, 2003
(Rumänische Witze mit Ceauşescu)
Zeitungsprojekt / newspaper project
4 Seiten / 4 pages

CENGIZ ÇEKIL

Unwritten, März 1976
(Ungeschrieben)
Bearbeitete Zeitung / treated newspaper
7 Blätter / 7 sheets
je / each 57,5 x 42,5 cm

VUK ĆOSIĆ

History of Art for Airports, 1997
(Kunstgeschichte für Flughäfen)
5 Labels s/w / b/w, 10 Laserprints s/w / b/w, DVD
Labels: PVC / vinyl
je / each 19 x 19 cm

TANJA DABO

Maintenance: Fridericianum, 2003
(Wartung: Fridericianum)
Aktion, Installation
Interaktive DVD-Projektion / interactive DVD projection

DANICA DAKIĆ

Tauber Tanz, 2003
Installation
DVD-Projektion (Farbe, Ton), Leuchtkasten, Lautsprecher / DVD projection (colour, sound), light box, loud speakers
Leuchtkasten / light box: 60 x 60 cm

BRACO DIMITRIJEVIĆ

Balkan Waltz, 2003
(Balkan-Walzer)
Installation
Mixed media

UROŠ DJURIĆ

Populist Project, God Loves the Dreams of Serbian Artists: SK Sturm Graz, 2001
(Populistisches Projekt, Gott liebt die Träume Serbischer Künstler)
Tintenstrahldruck / ink jet print
175 x 233 cm

Populist Project
God Loves the Dreams of Serbian Artists
EC Kassel Huskies, 2003
Tintenstrahldruck / ink jet print
175 x 233 cm

Populist Project
God Loves the Dreams of Serbian Artists: SK Sturm Graz, 2001
Installation
T-Shirt, Farbdruck / C-print
Größe variabel / dimensions variable

Populist Project
God Loves the Dreams of Serbian Artists
EC Kassel Huskies, 2003
Installation
T-Shirt, Farbdruck / C print
Größe variabel / dimensions variable

MEMED ERDENER / EXTRASTRUGGLE

Migration Ways, 2000
(Migrationswege)
Digitaldruck auf Forex / digital print on forex
9 Karten / cards
je / each 26 x 40 cm

AYŞE ERKMEN

Emre & Dario, 1998
DVD, 16´, Farbe, Ton / colour, sound

Two Coffees Back to Back, 2003
(Zwei Kaffee, Rücken an Rücken)
DVD, 15´, Farbe, Ton / colour, sound

BALKANIK, 2003

ESRA ERSEN

Hamam, 2001
Videoinstallation
318 x 284 x 210 cm

ANDREA FACIU

Le Luxeux, 2003
Video übertragen auf DVD, 3´34´´, Farbe, Ton / video transferred to DVD, colour, sound

JAKUP FERRI

Three Virgins, 2003
(Drei Jungfrauen)
DVD, 6´20´´, Farbe, Ton / colour, sound

Turrejazë, 2003
(Heads for Tails)
Video, 1´10´´, Farbe, Ton / colour, sound

52 129, 2003
Video, 11´55´´, Farbe, Ton / colour, sound

Save Me, Help Me, 2003
(Rette mich, hilf mir)
Video, 10´, Farbe, Ton / colour, sound

Made in Kosova (For Love's Sake), 2003
(Hergestellt im Kosovo – Um der Liebe willen)
Tintenstrahldruck auf Toilettenpapier / ink jet print on toilet paper

VLATKO GILIĆ

In Continuo, 1971
35 mm Film übertragen auf DVD, 11´, Farbe, Ton / 35 mm film transferred to DVD, colour, sound

TOMISLAV GOTOVAC

The Forenoon of a Fawn, 1963
(Der Vormittag eines Rehkitz')
8 mm Film übertragen auf Video, 9´, s/w, Ton / 8 mm film transferred to video, b/w, sound

Direction (Stevens – Duke), 1964
[Richtung, Stevens – Duke)]
16 mm Film übertragen auf Video, 9´, s/w, Ton / 16 mm film transferred to video, b/w, sound

Blue Rider (Godard – Art), 1964
[Der Blaue Reiter, Godard – Art]
16 mm Film übertragen auf Video, 14´, s/w, Ton / 16 mm film transferred to video, b/w, sound

Circumference (Jutkević – Count),1964
[Umfang, Jutkević – Count)]
16 mm Film übertragen auf Video, 12´, s/w, Ton / 16 mm film transferred to video, b/w, sound

COSMIN GRADINARU

Ohne Titel, 2000
Farbfotografien / colour photographs
20-teilig / 20 parts
je / each 30 x 40 cm

ION GRIGORESCU

Boxing, 1977
(Boxen)
8 mm Film übertragen auf DVD, 7´30´´, s/w / 8 mm film transferred to DVD, b/w

Courtesy of the artist and Muzeul National de Arta Centomporana (MNAC), Bukarest / Bucharest

Dialogue with Comrade Ceauşescu, 1978
(Dialog mit Kamerad Ceausescu)
8 mm Film übertragen auf DVD, 7´30´´, s/w / 8 mm film transferred to DVD, b/w

Courtesy of the artist and MNAC, Bukarest / Bucharest

Wasteland, 1982
8 mm Film übertragen auf DVD, 10´, Farbe / 8 mm film transferred to DVD, colour

Courtesy of the artist and MNAC, Bukarest / Bucharest

NOTE: I have no special recommendations. It's up to you... But I can start the tour from any work and relate the whole show from there...

JUSUF HADŽIFEJZOVIĆ

Antwerp Depot, 1993
(Antwerpener Depot)
Installation
Mixed media

DRITON HAJREDINI

Who Killed the Painting?, 2003
(Wer tötete die Malerei?)
Installation
Mixed media

ALBERT HETA

Bang Bang!, 2003
DVD, 2´15´´ Farbe, Ton / colour, sound

EDI HILA

Hommage / Image (TV Grotesque), 2003
(Hommage / Bild, Fernsehgroteske)
Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas
4-teilig / 4 parts
je / each 75 x 90 cm

Hommage / Image, 2002
Acryl und Bleistift auf Papier / acrylic and pencil on paper
5-teilig / 5 parts
je / each 70 x 100 cm

Hommage / Image, 2002
Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas
4-teilig / 4 parts
je / each 50 x 70 cm

BORA ILJOVSKI

Odisejada, 1990
Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas
24-teilig / 24 parts
je / each 50 x 50 cm

IRWIN

Retroavantgarde, 2000

Theoretikerin / theoretician: Marina Gržinić
Werk beinhaltet folgende Arbeiten / includes following works:
Dimitrije Bašičević Mangelos, *Tabula Rasa*, m. 5, 1951-56
August Černigoj, *Construction*, 1924
Braco Dimitrijević, *Triptychos Post Historicus*, 1985 (Reproduktion)
IRWIN, *Was ist Kunst?*, 1984-98
Laibach, *Poster*, 1985
Kazimir Malevich (Belgrad), *Paintings from 1985*
Scipion Nasice Sisters Theatre, *Baptism Under the Triglav*, 1985
Jossip Seissel, *Wine-Pour*, 1924
Mladen Stilinović, *Exploitation of the Dead*, 1980
Mixed media
325 x 600 cm

Courtesy Galerie Grita Insam, Wien / Vienna

East Art Map, 2003
(Karte der Ost-Kunst)
Tintenstrahl in Teppich / ink jet in carpet
600 x 400 cm

PRAVDOLIUB IVANOV

Territories, 1995 / 2003
(Territorien)
Installation
10 Fahnen (mit Erde bedeckt), 10 Holzstangen, Metallhalterungen / 10 banners (covered with soil), 10 wooden sticks, metal holders
130 x 165 x 20 cm je Banner mit Stab und Halter / each banner with stick and holder

SANJA IVEKOVIĆ

Resnik, 1996
Installation
DVD-Projektion (14´, Farbe,Ton), Pflanzen / DVD-projection (colour, sound), plants

ŠEJLA KAMERIĆ

Basics, 2002
Farbfotografie / C-print on diasec
3-teilig / 3 parts
je / each 65 x 90 cm

Bosnian Girl, 2003
(Bosnisches Mädchen)
Digitaldruck auf Leinwand / digital print on canvas
300 x 210 cm

GÜLSÜN KARAMUSTAFA

Heimat ist, wo man isst, 1994
(Home is where you are fed)
Stoff, Silberlöffel / fabric, silver spoons

Sammlung / Collection Block, Men

Staircase, 2001
(Treppe)
DVD, 4´30´´, s/w, Ton / b/w, sound

The Hotel Room, 2002
(Das Hotelzimmer)
s/w Fotografie, Handabzüge / b/w photograph, printed by hand
72-teilig / 72 parts
je / each 18 x 24 cm

Le visage turc, 1998
s/w Fotografie / b/w photograph
3-teilig / 3 parts
je / each 139 x 100 cm

Sammlung / Collection Block, Men

ÖMER ALI KAZMA

What remains, 2003
(Was bleibt)
Digitales Video übertragen auf DVD, 17´36´´, Farbe, Ton / digital video transferred to DVD, colour, sound

IOSIF KIRÁLY

Reconstructions – Railway No. 4, 2000-2003
(Rekonstruktionen – Eisenbahn Nr. 4)
Farbfotografie / colour photograph
140 x 98 cm

Reconstructions – Băneasa Ancuta No. 2, 2000-2003
Farbfotografie / colour photograph
74 x 139 cm

Reconstructions – TV No. 4, 2000-2003
Farbfotografie / colour photograph
100 x 96 cm

Reconstructions – Supper No. 3, 2000-2003
(Rekonstruktionen – Abendessen Nr. 3)
Farbfotografie / colour photograph
56 x 140 cm

MERITA KOCI

Vote Merita Harxhi-Koci For President of Kosova, 2003
(Wählt Merita Harxhi-Koci zur Präsidentin des Kosovo)
DVD, 4´52´´, Farbe, Ton / colour sound

DANIELA KOSTOVA

I see, 2002
(Ich sehe)
Video übertragen auf DVD, 18´33´´, Farbe, Ton / video transferred to DVD, colour, sound

JANNIS KOUNELLIS

Ohne Titel, 2003
(Untitled)
Installation
Bleifenster / lead windows

LAIBACH

Laibach & RTV Slovenija
XY – Unsolved, 1983
(XY – Ungelöst)
Fernsehinterview
Video, 13´, Farbe, Ton / colour, sound

Laibach Einkauf, 2003
Video, 2´17´´,Farbe / colour
Courtesy Laibach und / and Sašo Podgoršek

Monumental Retroavantgarde, 2003
Farbfotografie, mixed media / colour photograph
260 x 260 cm

DREN MALIQI

Face to Face, 2003
Farbiger Tintenstrahldruck / colour ink jet print
2-teilig / 2 parts
je / each 200 x 400 cm

MANGELOS

Ausgewählt von / selected by Branka Stipančić

Gomit, 1970
(Sprache + Denken)
Bemaltes Heft: Tempera auf bedrucktem Papier und Plastikeinband / painted booklet: tempera on printed paper and plastic cover
98 Blätter / 98 sheets
7,2 x 5,3 cm

∑ um was handelt es sich eigentlich ..., m. 8 (1971-1977)
Tempera auf Zinnfolie / tempera on tin-foil
21 x 31 cm

Superego ..., m. 8 (1971-1977)
Tempera auf Karton / tempera on cardboard
26 x 28 cm

Theory of instinct, m. 8 (1971-1977)
Tempera auf Karton / tempera on cardboard
35 x 25 cm

Antifreud 1, m. 8 (1971-1977)
Tempera auf Karton / tempera on cardboard
24,5 x 18 cm

Kunst ist kein historischer Begriff ..., m. 8 (1971-1977)
Tempera auf Karton / tempera on cardboard
31,5 x 28 cm

Za revalorizaciju ..., m. 8 (1971-1977)
(Für die Neubewertung ...)
Tempera auf Karton / tempera on cardboard
39,8 x 28,6 cm

Civilisation no. 2, m. 8 (1971-1977)
Bemaltes Heft: Tempera auf bedrucktem Papier und Papiereinband / painted booklet: tempera on printed paper and paper cover
11 Blätter / 11 sheets
21,6 x 10,7 cm

Dictionnaire, m. 8 (1971-1977)
Bemaltes Heft : Tempera, Kugelschreiber, Graphit auf bedrucktem Papier, Ledereinband / painted booklet: tempera, ballpoint, graphite on printed paper, leather cover
208 Blätter / 208 sheets
16,9 x 12,7 cm

E, 1976
Bemaltes Heft: Kugelschreiber, Tempera auf bedrucktem Papier und Plastikeinband / painted booklet: ballpoint, tempera on printed paper and plastic cover
233 Blätter / 233 sheets
16,3 x 11,9 cm

Dokumenta, 1977
(Documenta)
Tempera auf Papier / tempera on paper
27,7 x 21,3 cm

Mehanika mišljenja, 1977
(Mechanismen des Denkens)
Bemaltes Heft: Tempera, Kugelschreiber auf bedrucktem Papier und Ledereinband / painted booklet: tempera, ballpoint on printed paper and leather cover
112 Blätter / 112 sheets
23,3 x 17,5 cm

Manifesto on the machine no. 2, ca. 1977-1978
Acryl auf Globus (Plastik, Metall) / acrylic on globe (plastic, metal)
37 x 26 cm

Hegel Kritik der Logik, ca. 1977-1978
Schlagmetall, Acryl auf Globus (Plastik, Metall) / treated metal, acrylic on globe (plastic, metal)
37 x 26 cm

d. = das einziges naturwesen ..., 1978
Tempera auf Papier (Der Spiegel) / tempera on paper (newspaper Der Spiegel)
27,8 x 43 cm

Manifesto on civilisation n. 2, 1978
Bemaltes Heft: Tempera auf bedrucktem Papier und Kartoneinband / painted booklet: tempera on printed paper and cardboard cover
20 Blätter / 20 sheets
21,7 x 16,3 cm

ATD Manifesti, 1978
(ATD Manifeste)
Bemaltes Heft: Collage, Tempera auf bedrucktem Papier und Kartoneinband / painted booklet: collage, tempera on printed paper and cardboard cover
12 Blätter / 12 sheets
21 x 15,1 cm

5 Tekon, 1978
Bemaltes Heft: Tempera, Kugelschreiber auf bedrucktem Papier, Plastikeinband / painted booklet: tempera, ballpoint on printed paper, plastic cover
238 Blätter / 238 sheets
20,5 x 14,7 cm

1978, 1978
Bemaltes Heft: Tempera auf bedrucktem Papier, Plastikeinband / painted booklet: tempera on printed paper, plastic cover
10 Blätter / 10 sheets
16,6 x 9 cm

Shit-theory (no art), 1978
Siebdruck auf Papier / silkscreen on paper
4 Blätter / 35 x 25 cm, 4 sheets
Künstlerausgabe / artist's edition

Manifesti, 1978
(Manifeste)
Siebdruck auf Papier / silkscreen on paper
52 Blätter, Kartoneinband / 52 sheets, cardboard covers
Künstlerausgabe / artist's edition

Energija (no. 9), 1979
(Energie (Nr. 9))
Siebdruck auf Papier / silkscreen on paper
14 Blätter, Papiereinband / 14 sheets, paper covers
17 x 12 cm

Funkcija obrazaca u umetničkom ponašanju ..., 1987
(Die Funktion von Mustern im künstlerischen Verhalten)
Tempera auf Karton / tempera on cardboard
28 x 20 cm

Courtesy Zdravka Bašičević, Zagreb

VLADO MARTEK

Picasso – Martek, 1985
Acryl, Papier / acrylic, paper
93 x 63 cm

Malević, 1985
(Malevitch)
Acryl, Papier / acrylic, paper
132 x 98 cm

Victims go to Schools, Academics Up, 1986
(Opfer gehen zur Schule, Akademiker nach oben)
Acryl, Tempera, Papier / acrylic, tempera, paper
123 x 96 cm

I don't, 1986
(Ich nicht)
Bleistift, Papier / pencil, paper
29 x 21 cm

Horror Heart, 1988
(Horror Herz)
Acryl, Tusche, Spiegel, Papier / acrylic, ink, mirror, paper
29 x 21 cm

Black-Glass Cross, 1988
(Kreuz aus schwarzem Glas)
Tusche, Glas, Papier / ink, glass, paper
29 x 21 cm

Red on a Mirror, 1988
(Rot auf einem Spiegel)
Bleistift, Tempera, Spiegel, Papier / pencil, tempera, mirror, paper
39 x 29,5 cm

Two Mirrors, 1988
(Zwei Spiegel)
Bleistift, Spiegel, Papier / pencil, mirror, paper
39 x 29,5 cm

Square and Mirrors, 1988
(Quadrat und Spiegel)
Bleistift, Spiegel, Papier / pencil, mirror, paper
39 x 29,5 cm

Colors and Mirrors, 1988
(Farben und Spiegel)
Tempera, Spiegel, Papier / tempera, mirror, paper
39 x 29,5 cm

Rimbaud, 1988
Tusche, Tempera, Papier / ink, tempera, paper
39 x 28,5 cm

Šet, 1988
Tempera, Tusche, Papier / tempera, ink, paper
39 x 28,5 cm

Home Appliances, 1991
(Häusliche Hilfsmittel)
Bleistift, Spiegel, Heiligenbilder, Papier / pencil, mirror, holy pictures, paper
8-teilig / 8 parts
je / each 40 x 27 cm (1x 28,5 x 31 cm)

Some Business in Poetry Must be Done, 1992
(In der Dichtung muss einige Arbeit getan werden)
Bleistift, Readymade, Papier / pencil, ready made, paper
29 x 21 cm

Drawing, 1992
(Zeichnung)
Bleistift, Readymade, Papier / pencil, ready made, paper
29 x 21 cm

Yes, No, 1992
(Ja, Nein)
Bleistift, Readymade, Papier / pencil, ready made, paper
29 x 21 cm

Nothing, 1992
(Nichts)
Bleistift, Schlüssel, Papier / pencil, key, paper
29 x 21 cm

The State Sleeps and Dreams only of a Criminal, 1992
(Der Staat schläft und träumt nur von einem Kriminellen)
Tusche, Acryl, Spiegel, Karton / ink, acrylic, mirror, cardboard
30 x 21,4 cm

Bebi, 1992
Bleistift, Readymade, Papier / pencil, ready made, paper
24 x 33 cm

The Waste of Sharpening, 1992
(Der Abfall vom Spitzen)
Bleistift, Holz, Papier / pencil, wood, paper
24 x 33 cm

Delay of Poetry, 1992
(Verspätung der Dichtung)
Bleistift, Radiergummi, Kugelschreiber, Holz, Papier / pencil, eraser, pen, wood, paper
41,5 x 29,5 cm

70ies, 1992
(Siebziger)
Bleistift, Holz, Papier / pencil, wood, paper
41 x 29 cm

Three Papers, 1992
(Drei Papiere)
Bleistift, Papier / pencil, paper
42 x 29,5 cm

Zagreb – New York, 1992
Bleistift, Papier / pencil, paper
41,5 x 29 cm

Text Chaos, 1992
Bleistift, Papier / pencil, paper
41 x 29 cm

Good Dad, Bad Subordinate, 1992 / 93
(Guter Papa, Schlechter Untergebener)
Tempera, Bleistift, Collage, Papier / tempera, pencil, collage, paper
29 x 21 cm

Family, 1992 / 93
(Familie)
Tempera, Bleistift, Collage, Papier / tempera, pencil, collage, paper
29 x 21 cm

Tschechov – Dostojevski, Mom, Dad, 1993
Acryl, Papier / acrylic, paper
128 x 88 cm

Bonanza, Color Croatia, 1993
(Bonanza, Farbe Kroatien)
Bleistift, Spitzer, Readymade, Papier / pencil, pencil sharpener, ready made, paper
29 x 21 cm

White Pencil, 1999
(Weißer Stift)
Stift, Readymade, Papier / pencil, ready made, paper
42 x 29,5 cm

Solution, 2001
(Lösung)
Acryl, Fotografie, Karton / acrylic, photography, cardboard
102 x 71 cm

America, 2002
Bleistift, Papier / pencil, paper
100 x 70 cm

Untitled (USA – Balkans), 2003
Wandgemälde / wall painting
428 x 628 cm

ANTONI MAZNEVSKI

Surface of the TV Landscape, 1991-93
(Oberfläche der TV-Landschaft)
Installation / installation
TV-Geräte, Öl auf Leinwand / TV boxes, oil on canvas
153 x 500 x 45 cm

The End, 1994
(Ende)
TV-Gerät, mixed media / TV set
52 x 54 x 60 cm

MIHAEL MILUNOVIĆ

Mobile (War, Plague, Hunger, Hate, Death), 1999
(Mobil (Krieg, Seuche, Hunger, Hass, Tod))
Farbdruck auf Aluminium / colour print on aluminium
5-teilig / 5 parts
je / each 125 x 155 cm

Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig (MUMOK), Wien / Vienna

MISSIRKOV / BOGDANOV

Veterans of Culture, 2002
(Veteranen der Kultur)
Farbfotografie auf Aluminium / colour photograph on aluminium
10-teilig / 10 parts
je / each 60 x 60 cm

IVAN MOUDOV

1 hour Priority, 2002
(1 Stunde Vorfahrt)
Video übertragen auf DVD, 60', Farbe, Ton / video transferred to DVD, colour, sound

AYDAN MURTEZAOĞLU

Untitled, 1999
Video (Loop), Farbe / video (loop), colour

Untitled, 2000
Farbfotografie / colour photograph
120 x 150 cm

The Pilot, 2003
Farbfotografie / colour photograph
110 x 150 cm

OLIVER MUSOVIK

Hypsiphobia, 1999
Installation
5 Holzleitern, 5 farbige Tintenstrahldrucke / 5 wooden ladders, 5 colour prints

Museum of Contemporary Art, Skopje

VLADIMIR NIKOLIĆ

Great Serbian Artist in Late XX Century, 2001
(Ein großer Serbischer Künstler im späten 20. Jhd.)
Kreuzworträtsel / crossword

ŞENER ÖZMEN / ERKAN ÖZGEN

Road to Tate Modern, 2003
(Weg zur Tate Modern)
Video übertragen auf DVD, 6'30", Farbe, Ton / video transferred to DVD, colour, sound

EBRU ÖZSEÇEN

Präsentation, 1998
Installation
s/w Fotografie / b/w pearl print (40 x 60 cm)
Text / text (21 x 29,4 cm), reflektierende Oberfläche / mirror simulation

Sammlung / Collection Block, Man

ADRIAN PACI

Vajtojca, 2002
DVD, 10', Farbe, Ton / colour, sound

Courtesy Galleria Francesca Kaufmann, Mailand / Milan

CRISTINA PANAITESCU

Markenshare, 2003
(Markteilung)
Aktion mit 3 Handwerkern aus Rumänien / action with 3 craftsmen from Romania

MARIA PAPADIMITRIOU

Untitled (T.A.M.A., 1998 – 2003...), 1999
Farbfotografie / colour photograph
180 x 126 cm

Prodromos Emfietzoglou Collection, Athen / Athens

Untitled (T.A.M.A., 1998 – 2003...), 1999
Farbfotografie / colour photograph
126 x 180 cm

Sammlung / Collection K. Papageorgiou, Athen / Athens

Untitled (T.A.M.A., 1998 – 2003...), 1999
Farbfotografie / colour photograph
180 x 126 cm

The Dakis Joannou Collection, Athen / Athens

DAN PERJOVSCHI

If you wanna know, free speech is everywhere!, 2003
(Wenn Sie es wissen wollen, freie Rede ist überall!)
Fortlaufende Arbeit im öffentlichen Raum / work in progress in public space

PERSONAL CINEMA

The Making of Balkan Wars: The Game
(Die Entstehung von Balkan-Kriegen: Das Spiel)
Fortlaufendes Projekt / work in progress

GORAN PETERCOL

Mould, 2003
(Form)
Licht-Installation / light installation
410 x 160 cm

ZORAN POPOVIĆ

Head / Circle, 1968
(Kopf / Kreis)
s/w Fotografie / b/w photograph
8-teilig / 8 parts
je / each 40 x 30 cm

Objects and Projects, 1971
(Objekte und Projekte)
8 mm Film übertragen auf Video, 10'14", s/w / 8 mm film transferred to video, b/w
Kommentare des Künstlers aus dem Jahr 2003 / commentaries of the artist from 2003

Der Tanz, 1997
(Dance)
Tusche auf Pergamentpapier / ink on greaseproof paper
70 x 100 cm

Das Mittelmeer, 1997
(Mediterranean)
Tusche auf Pergamentpapier / ink on greaseproof paper
70 x 100 cm

Das Rätsel, 1997
(Riddle)
Tusche auf Pergamentpapier / ink on greaseproof paper
70 x 100 cm

Der Zenit des Geflügels, 1997
(Zenith of Poultry)
Tusche auf Pergamentpapier / ink on greaseproof paper
70 x 100 cm

Drei Sanktuarien, 1998
(Three Sanctuaries)
Tusche auf Pergamentpapier / ink on greaseproof paper
70 x 100 cm

MARJETICA POTRČ

Urban, 2001
13 farbige Tintenstrahldrucke, 2 Objekte / 13 colour ink jet prints, 2 objects
Drucke / prints: je / each 75 x 50 cm

Courtesy die Künstlerin / the artist
und / and Max Protetch Gallery, New York

KIRIL PRASHKOV

Speaking Cobble Stones, 1997-2003
(Sprechende Pflastersteine)
Installation
15 Pflastersteine, Ölfarbe / 15 cobble stones, oil paint
je / each 12 x 12 x 12 cm

TOBIAS PUTRIH

Blue Print of a Camp Base on Remote Territory, 2002
(Blaupause eines Basiscamps auf fernem Gelände)
Holzstäbe, Gummi, Klammern, Karton, Klebeband, MDF / wooden sticks, rubber, clamps, cardboard, tape, MDF
170 x 114 x 214 cm

Courtesy Max Protetch Gallery, New York
und / and Gallery Gregor Podnar, Kranj/Ljubljana

IGOR RAKČEVIĆ

Without title, 1999
(Ohne Titel)
Siebdruck auf Karton / silkscreen print on cardboard
6-teilig / 6 parts
je / each 70 x 50 cm

ANRI SALA

Missing Landscape, 2001
(Fehlende Landschaft)
DVD, 14'55", Farbe, Ton / colour, sound

Sammlung Hauser & Wirth, St. Gallen

Naturalmystic (Tomahawk # 2), 2002
Installation
DVD (2'8", Farbe, Ton / colour, sound),
Plasma Screen, Metallständer / metal support

Courtesy Galerie Hauser & Wirth, Zürich

No Barragán, No Cry, 2002 / 2003
Farbfotografie / colour photograph
60 x 80 cm

Flick Collection

BÜLENT SANGAR

Feast of Sacrifice, 1997-1999
Farbfotografie / colour photograph
6-teilig / 6 parts
je /each 70 x 100 cm
Gesamtbreite / total width 570 cm

Courtesy Galerie Serge Ziegler, Zürich

Hidden Faces, 2002-2003
(Versteckte Gesichter)
Farbfotografie / colour photograph
9-teilig / 9 parts
je / each 70 x 1000 cm
gesamt / total 210 x 300 cm

SARKIS

From Ankara to Today, 1992-2003
(Von Ankara bis Heute)
Aquarell auf Papier, 30 Macheten / watercolour on paper, 30 machetes
60-teilig / 60 parts
je / each 40 x 60 cm

Kentbe 2 étangs, 1986
Blaue und goldene Schrift auf Messern, Holzbalken, Magnetband / blue and golden writing on knifes, beam, magnetic tape
Länge ca. / length approx. 250 cm

Leitschatz (la caisse), 1992
Neonröhren, Magnetband, Holz / neons, magnetic tape, wood
50 x 250 x 50 cm

Kriegsschatz en rouge à lèvre (le bateau), 1987
Lippenstiftfarbe auf Spiegel / lipstick colour on mirror
96 x 46 x 12 cm

KALIN SERAPIONOV

The Museum – Cause of Meeting and Acquaintance, 1997
(Das Museum – Ursache für Treffen und Vertrautheit)
Video übertragen auf DVD, 21'30", Farbe, Ton / video transferred to DVD, colour, sound

Nearly Beautiful, 2003
(Fast schön)
Video-Installation
Video übertragen auf DVD, 9'55", (Loop), Farbe, Ton / video transferred to DVD, (Loop), colour, sound

ERZEN SHKOLOLLI

Bed, 1999
(Bett)
Installation
Handgearbeitete Bettdecken / handmade blankets
90 x 190 cm

Hey You, 2002
DVD, 4'31", Farbe, Ton / colour, sound

GENTIAN SHKURTI

Go West, 2001
Computerspiel / computer game

NEDKO SOLAKOV

Insolent Art #2, 2003
(Freche Kunst Nr. 2)
Wandzeichnung / wall drawing

SERGE SPITZER

Istanbul Prop Piece, 1995
(Istanbuler Ausstattungsstück)
Teppich, gerollt / carpet, rolled
600 x 400 cm

Courtesy der Künstler / the artist
und / and Istanbul Biennial Foundation

SANDRA STERLE

Round Around, 1997
(Rund herum)
DVD, 8'10", Farbe, Ton / colour, sound

MLADEN STILINOVIĆ

To be put up for a public debate, 1980
(Aufzustellen für eine öffentliche Debatte)
Installation
68 Kartons mit Texten, 20 Stühle, Lautsprecher / 68 cardboard sheets with written texts, 20 chairs, loudspeakers
Kartons je ca. / cardboard sheets each approx. 30 x 50 cm

An Artist Who Doesn't Speak English Is No Artist, 1992
Siebdruck auf Leinwand / silkscreen print on canvas
130 x 240 cm

ALMA SULJEVIĆ

The Fourth Entity, 2003
(Die Vierte Entität)
Performance-Aktion / performance action
Dokumentation / documentation : 20 Farbfotografien / 20 colour photographs (je / each 21 x 29 cm), DVD
(Loop, Farbe, Ton / loop, colour, sound)

MARKO TADIĆ

Saints, 2002
(Heilige)
Acryl und Sprühfarbe auf Leinwand / acrylic and spray paint on canvas
100 x 50 cm

Untitled, 2002
Acryl und Sprühfarbe auf Leinwand / acrylic and spray paint on canvas
70 x 50 cm

Vulkano 1, 2002
Acryl und Sprühfarbe auf Spanplatte / acrylic and spray paint on board
80 x 30 cm

Vulkano 2, 2002
Acryl und Sprühfarbe auf Spanplatte / acrylic and spray paint on board
92 x 68 cm

Untitled, 2002
Acryl, Sprühfarbe, Aufkleber auf Spanplatte / acrylic, spray paint, stickers on board
21 x 11 cm

The Tempest, 2002
Acryl, Sprühfarbe, Aufkleber auf Plastik / acrylic, spray paint, stickers on plastic
22 x 13 cm

Untitled, 2002
Sprühfarbe, Aufkleber auf Plastik / spray paint, stickers on plastic
Ø 11 cm

Untitled, 2002
Filzstift, Sprühfarbe, Aufkleber auf Plastik / felt pen, spray paint, stickers on plastic
Ø 11 cm

Untitled, 2002
Filzstift, Acryl, Sprühfarbe, auf Plastik / felt pen, acrylic, spray paint on plastic
Ø 12.5 cm

Untitled, 2002
Filzstift, Aufkleber auf Plastik / felt pen, stickers on plastic
Ø 10.5 cm

Untitled, 2002
Filzstift, Aufkleber auf Plastik / felt pen, stickers on plastic
26 x 17 cm

Untitled, 2003
Filzstift, Acryl, Sprühfarbe, Aufkleber auf Plastik / felt pen, acrylic, spray paint, stickers on plastic
Ø 9.5 cm

Untitled, 2003
Filzstift, Acryl, Sprühfarbe, Aufkleber auf Plastik / felt pen, acrylic, spray paint, stickers on plastic
Ø 9.5 cm

Untitled, 2003
Filzstift, Acryl, Sprühfarbe, Aufkleber auf Plastik / felt pen, acrylic, spray paint, stickers on plastic
Ø 9.5 cm

Untitled, 2003
Filzstift, Acryl, Sprühfarbe, Aufkleber auf Plastik / felt pen, acrylic, spray paint, stickers on plastic
Ø 9.5 cm

Untitled, 2003
Filzstift, Acryl, Sprühfarbe, Aufkleber auf Plastik / felt pen, acrylic, spray paint, stickers on plastic
Ø 9.5 cm

Untitled, 2003
Filzstift, Acryl, Sprühfarbe, Aufkleber auf Plastik / felt pen, acrylic, spray paint, stickers on plastic
Ø 12 cm

Untitled, 2003
Filzstift, Acryl, Sprühfarbe, Aufkleber auf Plastik / felt pen, acrylic, spray paint, stickers on plastic
Ø 12 cm

Untitled, 2003
Filzstift, Acryl, Sprühfarbe, Aufkleber auf Plastik / felt pen, acrylic, spray paint, stickers on plastic
Ø 10 cm

Untitled, 2003
Filzstift, Acryl, Sprühfarbe, Aufkleber auf Plastik / felt pen, acrylic, spray paint, stickers on plastic
Ø 10 cm

Untitled, 2003
Filzstift, Acryl, Sprühfarbe, Aufkleber auf Plastik / felt pen, acrylic, spray paint, stickers on plastic
24 x 26 cm

Untitled, 2003
Filzstift, Acryl, Sprühfarbe, Aufkleber auf Plastik / felt pen, acrylic, spray paint, stickers on plastic
24 x 23 cm

Untitled, 2003
Filzstift, Acryl, Sprühfarbe, Aufkleber auf Plastik / felt pen, acrylic, spray paint, stickers on plastic
26 x 22.5 cm

CENGIZ TEKIN

Untitled, 2003
Farbfotografie / colour photograph
7-teilig / 7 parts
125 x 55 cm, 125 x 43 cm, 93 x 60 cm, 81 x 60 cm, 76 x 60 cm, 69 x 60 cm, 60 x 60 cm

HALE TENGER

I Know People Like This II, 1992
(Ich kenne solche Leute)
Installation
Priapusstatuetten in Messingguss, Affenstatuetten (Nichts Böses hören – Nichts Böses sagen – Nichts Böses sehen) / brass cast Priapus and hear-no-evil – speak-no-evil – see-no-evil monkey statuettes
700 x 9 x 140 cm

The School of 'Sikimden Ajja Kasimpasa', 1990
Installation
Galvanisiertes Eisenblech, Blei, Schwerter, Wasserhahn, Wasser, Färbemittel / galvanized sheet iron, lead, sword, tap, water, dye
Ø 250 cm

Sammlung / Collection Block, Man

LINA THEODOROU

The Right Arm of the Free World, 2001/2002
(Der rechte Arm der freien Welt)
Installation
3-teilig / 3 parts
Einkaufswagen: Objekte aus Eisen, Plastik und Metall, Plastikpistolen / shopping cart: objects of iron, plastic and metall, plastic guns
Höhe / height 80 cm
Sockel: Plexiglas, Neonröhren, Holz / base: plexiglass, neons, wood
68 x 68 x 40 cm
Bleed: Regal, Eisen, Druck, Plastik, Holzkästen, Plastikpistolen / shelf, iron, printout, plastic, wooden boxes, plastic guns

Dimitri Gigourtakis Collection, Athen / Athens

Video, 3'30", Farbe, Ton / colour, sound

RAŠA TODOSIJEVIĆ

Was ist Kunst, Patricia Hennings?, 1991
8 mm Film übertragen auf DVD, (Loop), s/w, Ton / 8 mm film transferred to DVD, (loop), b/w, sound

Gott liebt die Serben, 1991
Acryl auf Papier / acrylic on paper
ca. / approx. 70 x 70 cm (gerahmt / framed)

Gott liebt die Serben, 1997
Installation
8 Koffer, Tonne, Stuhl, Ventilator, Wachs, Blei Stofffahne / 8 suitcases, barrel, chair, fan, wax, lead, fabric flag
ca. / approx. 400 x 350 cm

JELENA TOMAŠEVIĆ

Untitled, 2003
Digitaldruck / digital print
2-teilig / 2 parts
je / each70 x 150

MILICA TOMIĆ

Alone, 2001
(Allein)
Doppelprojektion
DVD, (Loop), 9' und / and 36', Farbe, Ton / DVD, (loop), colour, sound

VERONIKA TZEKOVA

Sweetshirt, 2002
T-shirts

ŽANETA VANGELI

Postkommunistische Plastik, 1996
Kugelschreiber auf Transparentpapier / pen on transparent paper
210 x 90 cm

Realkunst, or Essential Harvest, 2003
DVD, 11', Farbe, Ton / colour, sound

VERSION

Map of the World, 2003
(Weltkarte)
Tintenstrahlausdruck, Magnete, Metalltafel / ink jet prints, magnets, metal board
137 x 232 cm

McDonalds featuring Brancusi, 2001
Tintenstrahldruck / ink jet print
300 x 60 cm

MIHA VIPOTNIK

Don't Panic, 1984
(Keine Panik)
DVD, 7', Farbe, Ton / colour, sound

NATALIJA VUJOŠEVIĆ

Pink Confession, 2001
(Rosa Bekenntnis)
DVD, 4'20", Farbe, Ton / colour, sound

DUNJA ZUPANČIĆ / DRAGAN ŽIVADINOV

Biomehanika Noordung, 1999-2003
Lichtbox / light box
160 x 120 cm

BIOGRAPHIEN / BIOGRAPHIES

E = Einzelausstellung / solo exhibition
K = Katalog / Catalogue

MARINA ABRAMOVIĆ
* 1946 in Belgrad, Jugoslawien / Belgrade, Yugoslavia
lebt und arbeitet / lives and works in Amsterdam und / and New York

2003 *Art*, James Cohan Gallery, New York
Warm reflection ..., Sean Kelly Gallery, New York
2002 Galleria Lia Rumma, Mailand / Milan (E)
Moving Pictures, Solomon R. Guggenheim Museum, New York (K)
Building Structures, P.S. 1, Museum of Modern Art, New York
2001 *Marina Abramović: The Hero*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC (E)
Marking the Territory, The Irish Museum of Modern Art, Dublin (E)
The Hunt, Project Gallery at Center for Contemporary Art, Kitakyushu, Japan (E)
Body and the East: From the 1960's to the Present, Exit Art, New York (K)
Echoes of the Scream, ARKEN Museum of Modern Art, Ishoj, Danemark / Denmark (K)

HÜSEYIN ALPTEKIN
* 1957 in Ankara
lebt und arbeitet / lives and works in Istanbul

2003 *U-topos*, 2. Tirana Biennale, National Gallery of Art Tirana (K)
Where? Here?, The Museum of Modern Art, Saitama, Japan (K)
When Latitudes Become Forms, Walker Art Center, Minneapolis (K)
Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
2002 *Fundamentalisms of the New Order*, Charlottenburg, Dänemark (K)
2001 *Conversation*, Museum of Contemporary Art, Belgrad / Belgrade (K)
2000 *Total Global*, Museum für Gegenwartskunst, Basel (E, K)
Sur les Traces de Jules Verne: A Propos de Kéraban, Institut Français, Istanbul (E)
1999 *Over the Treshold*, Museum Ksiazki Artystycznej, Lodz, Polen / Poland (E)
Kriz: Visa Vaia, Gallery Dulcinea, Istanbul (E, K)

HALIL ALTINDERE
* 1971 in Mardin, Turkei / Turkey
lebt und arbeitet / lives and works in Istanbul

2003 *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
2002 *In Search of Balkania*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (K)
2002 *40 Jahre: Fluxus und die Folgen*, Kunstsommer, Wiesbaden (K)
Talk with a Man on the Street in Reconstructions, 4. Cetinje Biennial, National Museum of Montenegro, Cetinje (K)
Manifesta 4, Frankfurt am Main (K)
Oh, it's a Curator!, <rotor> association for contemporary art, Graz
Pause, 4. Kwangju Biennale, Kwangju, Süd-Korea / South Korea (K)
2001 *Becoming a Place*, Proje4L, Istanbul Museum of Contemporary Art, Istanbul (K)
Blanches Neiges, Centre National de la Photographie, Paris

FIKRET ATAY
* 1976 in Batman, Türkei / Turkey
lebt und arbeitet / lives and works in Batman

2003 *Poetic Justice*, 8. International Istanbul Biennial (K)
I am too Sad To Kill You, Proje4L, Istanbul Contemporary Art Museum (K)
udesie, apexart Gallery, New York
2002 *Under the Beach: The Pavements*, Proje4L, Istanbul Contemporary Art Museum

MAJA BAJEVIĆ
* 1967 in Sarajewo
lebt und arbeitet / lives and works in Paris and Sarajevo

2003 *Chambre avec vue*, Aussillon, Frankreich/France (E)
U-topos, 2. Tirana Biennale, National Gallery of Art Tirana (K)
50. Biennale di Venezia, Bosnischer Pavilion / Bosnien Pavilion, Venedig / Venice (K)
Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
2002 *Maja Bajević*, Plug in, Basel (E)
Avanti popolo, Viafarini, Mailand / Milan (E, K)
40 Jahre: Fluxus und die Folgen, Kunstsommer, Wiesbaden (K)
The big social game, Turin Biennale (K)
2001 *La vie est belle*, Sarajevska Zima, Sarajevo (E)
EGOFUGAL, 7. International Istanbul Biennial (K)
El mundo nuevo, 1. Biennal de Valencia (K)

SOKOL BEQIRI
* 1964 in Peja, Kosovo / Kosova
lebt und arbeitet / lives and works in Peja

2003 *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
Bitter/Sweet Harmony, Digital ArtLab, Holon, Israel
2002 *Small Brother*, National Gallery of Art, Tirana (K)
Talk with a Man on the Street in Reconstructions, 4. Cetinje Biennial, National Museum of Montenegro, Cetinje (K)
2001 *Escape*, 1. Tirana Biennale, Tirana (K)
Our World Today, Printing House, London (K)
Beautiful Strangers, ifa Galerie, Berlin (K)
El mundo nuevo, Biennal de Valencia, Valencia (K)
2000 *L'autre moitié de l'Europe*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris (K)

LUCHEZAR BOYADJIEV b. 1957
* in Sofia
lebt und arbeitet / lives and works in Sofia

2003 *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
Export – Import, Contemporary Art from Bulgaria, Municipal Art Gallery, Sofia (K)
2002 *In Search of Balkania*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (K)
Bound / Less Borders, Goethe Institute Inter Nationes/Student's Cultural Center, Belgrad / Belgrade (K)
Manifesta 4, Frankfurt am Main (K)
Talk with a Man on the Street in Reconstructions, 4. Cetinje Biennial, National Museum of Montenegro, Cetinje (K)
Das kollektive Unbewusste, MIGROS Museum für Gegenwartskunst, Zürich
2001 *E-Face 2000*, Halle_für_Kunst, Lüneburg (E)
Luchezar Boyadjiev, Knoll Gallery, Wien / Vienna (E, K)
Korrespondenzen, ifa Galerie, Berlin / Stuttgart / Bonn (K)
2000 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Ludwig Museum, Budapest; Hamburger Bahnhof, Berlin
1999 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm (K)

ANDRÉ CADERE
* 1934 in Warschau / Warsaw
starb / died 1978 in Paris
Rumänischer Staatsbürger / Romanian citizen

1996 *André Cadere. Unordnung herstellen*, Kunstverein München, Neue Galerie am Landesmuseum Johanneum, Graz (E, K)
1995 *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, MOCA, Los Angeles (K)
1993 *Real*, Wiener Secession, Wien (K)
1992 *André Cadere. All Walks of Life*, The Institute of Contemporary Art, P.S. 1 Museum, New York (E, K)
André Cadere, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris (E)
1989 *L'art conceptuel*, une perspective, ARC Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, ARC, Paris (K)
1988 *Cadere, Köpcke, Palermo*, Galerie des Beaux-Arts, Brüssel (K)
1984 *L'architecte est absent. Works form the collection of Annck and Anton Herbert. Répertoire*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (K)
1975 *André Cadere*, Galerie Folker Skulima, Berlin (E)
1974 *André Cadere*, Palais de Beaux-Arts, Brüssel (E)

MIRCEA CANTOR
* 1977 in Transylvanien, Rumänien / Transylvania, Romania
lebt und arbeitet zur Zeit / currently lives and works in Nantes

2003 *Corporate Identity*, FRAC des Pays de la Loire, Carquefou, Frankreich / France (E)
In front of my eyes, Trans> Area, New York (E)
U-topos, 2. Tirana Biennale, National Gallery of Art, Tirana (K)
Elsewhere, Ucla Hammer Museum, Los Angeles (K)

2003 *50. Biennale di Venezia*, Venedig (K)
2002 *The Right Man at the Right Place*, Galerie Yvon Lambert, Paris (E)
A9 Forum Transeuropa, Museum Quartier, Wien / Vienna (E)
Bound / Less Borders, Goethe Institute Inter Nationes/Student's Cultural Center, Belgrad / Belgrade (K)
2001 *Headlines*, Gad Photogallery, Bukarest / Bucharest (E)
Traversées, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris (K)

CENGIZ ÇEKIL
* 1945 in Bor, Türkei / Turkey
lebt und arbeitet in Izmir / lives and works in Izmir

2002 *40 Jahre: Fluxus und die Folgen*, Kunstsommer, Wiesbaden (K)
2001 *Look Again*, Proje4L, Istanbul Contemporary Art Museum, Istanbul
1999 *Mummification*, Iletişim Sanat Galerisi, Izmir (E, K)
Modern Turk: Turkish Art in the Second Half of the 20th Century, Istanbul Sanat Vakfı, Istanbul
1998 *Things*, Mahzar Zorlu Sanat Galerisi, Izmir (E)
Stepping Beyond the Borders, Yıldaş Sanat Galerisi, Izmir (K)

IVAN ČIVIĆ
* 1979 in Sarajewo
lebt und arbeitet / lives and works in Berlin

2003 *Performance in der Kunsthalle*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel
As soon as possible, PAC, Mailand / Milan
2002 *Body Power, Power Play*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
Pret-à-Perform, Viafarini, Mailand / Milan
Cleaning the house, Centro Gallego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela
2001 *A little bit of history repeated*, Kunst Werke, Berlin
Marking the Territory, The Irish Museum of Modern Art, Dublin

VUK ĆOSIĆ
* 1966 in Belgrad / Belgrade
lebt und arbeitet / lives and works in Ljubljana

2003 *Vectors*, WFC, New York
Sinnlos, Kulturhauptstadt Europa 2003, Graz
2002 *Written in Stone*, National Museum of Contemporary Art, Oslo
2001 *History of Art for the Intelligence Community*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (E)
Net art per me, 49. Biennale di Venezia, Venedig / Venice (K)
2000 *This is the Real Matrix*, Baltic, Newcastle, England (E)
ASCII Architecture, Liverpool (E)
Contemporary ASCII, Gallery Kapelica, Ljubljana (E)
1999 *Net_condition*, ZKM Karlsruhe (K)

TANJA DABO
* 1970 in Rijeka, Kroatien / Croatia
lebt und arbeitet / lives and works in Zagreb

2003 *Meeting point: You and I*, Miroslav Kraljević Gallery / Kršić Roban Gallery, Zagreb (E, K)
2002 *Intermuros Project*, (Projekt in der Stadt / urban project), Zadar, Kroatien / Croatia
The Misfits, Künstlerhaus Bethanien, Berlin (K)
2001 *26. Salon of Young Artists*, Zagreb City Fair, Zagreb (K)
36. Zagreb Salon, The House of Croatian Association of Artists, Zagreb
1999 *Resting*, OK Gallery, Rijeka (K)
1998 *Installation with Blue Copperas*, Klub Otok, Dubrovnik (E)

DANICA DAKIĆ
* 1962 in Sarajevo
lebt und arbeitet / lives and works in Sarajevo und / and Düsseldorf

2003 *Poetic Justice*, 8. International Istanbul Biennial (K)
A Capella, National Gallery of Bosnia-Herzegovina, Sarajevo (K)
La Ciudad ideal, Bienal de Valencia, Projekt im öffentlichen Raum / project in public space (K)
2002 *Prayer*, Kunstverein Ulm (K)
Der globale Komplex, OK Centrum für Gegenwartskunst, Linz (K)
Home, Sarajevo Center for Contemporary Art, Collegium Artisticum Gallery, Sarajevo, Projekt im öffentlichen Raum / project in public space
2000 *Ich ist etwas anderes*, Kunstsammlung NRW, Düsseldorf (K)

2000 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Ludwig Museum, Budapest; Hamburger Bahnhof, Berlin
1999 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm (K)
La Casa, Il Corpo, Il Cuore, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien / Vienna (K)

BRACO DIMITRIJEVIĆ
* 1948 in Sarajevo
lebt und arbeitet / lives and works in Paris und / and New York

2003 *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
2001 *El mundo nuevo*, Biennal de Valencia, Valencia (K)
Ikon Gallery, Birmingham (E)
2000 *L'autre moitié de l'Europe*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris (K)
Porin Taidemuseo, Finnland / Finland (E)
Museo Nacional de Colombia, Bogota (E)
1999 *Zeitwenden: Rückblick und Ausblick*, Kunstmuseum Bonn (K)
Les Champs de la sculpture 2000, Champs-Elysées, Paris
Global Conceptualism, Queens Museum, New York (K)
1998 Galerie Michael Janssen, Köln / Cologne (E)
Musée National d'Histoire Naturelle – Ménageries du Jardin des Plantes, Paris (E)

UROŠ DJURIĆ
* 1964 in Belgrad / Belgrade
lebt und arbeitet in Belgrad / lives and works in Belgrade

2003 *Attack! Kunst und Krieg in Zeiten der Medien*, Kunsthalle, Wien / Vienna (K)
Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
2002 *God Loves the Dreams of Serbian Artists*, 2META Gallery, Bukarest / Bucharest
Balkan Konsulat proudly presents: Belgrade, <rotor> association for contemporary art, Graz
2001 *Personal – Political*, Cankarjev Dom, Ljubljana
2000 *Inside / Outside*, Zacheta Gallery, Warschau / Warsaw
L'autre moitié de l'Europe, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris (K)
Marcel Duchamp & After Duchamp, Galleria 1900-2000, Art/31, Basel
1999 *Populist Project*, ATA Centre for Contemporary Art, Sofia (E)

MEMED ERDENER / EXTRASTRUGGLE
* 1970 in Istanbul
lebt und arbeitet / lives and works in Istanbul

2003 *Istanbul, Daydreaming in Carantine*, <rotor> association for contemporary art, Graz (K)
Families Only, Karşi Sanat, Istanbul
80th Anniversary 60 Artists, Eczacibaşi, Beylikdüzü Tüyap, Istanbul
2001 *Art Against War*, Karşi Sanat, Istanbul
Voices from the Homeland, Karşi Sanat, Istanbul (K)
Re-Duchamp (unabhängige Ausstellung / independent exhibition), Istanbul
Treacherous Nights (unabhängige Ausstellung der / independent exhibition of the Hafriyat group) Istanbul (K)
2000 *Young Art in Ankara 3*, Ankara (K)
Domestic Goods, Elhamra Art Gallery, Istanbul

AYŞE ERKMEN
* 1949 in Istanbul
lebt und arbeitet / lives and works in Istanbul und / and Berlin

2003 *Kuckuck*, Kunstmuseum, St. Gallen (E, K)
2002 *Kein Gutes Zeichen (Not a Good Sign)*, Secession, Wien / Vienna (E)
Free Times, Galerist, Istanbul (E)
40 Jahre. Fluxus und die Folgen, Kunstsommer, Wiesbaden (K)
2001 *Shipped Ships*, Main (Main River), Frankfurt am Main (E, K)
Berlin Biennale, Postfuhramt, Berlin (K)
Looking at You, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (K)
2000 *Half of. Gallery Deux*, Tokio / Tokyo (E)
Man muss ganz schön viel lernen um hier zu funktionieren, Frankfurter Kunstverein, (K)
Man + Space, 3. Kwangju Biennale, Kwangju, Süd-Korea / South Korea (K)

ESRA ERSEN
* 1970 in Ankara
lebt und arbeitet / lives and works in Istanbul

2003 *Poetic Justice*, 8. International Istanbul Biennale (K)
Where? Here?, The Museum of Modern Art, Saitama, Japan (K)
Totally Motivated, Kunstverein München, München / Munich
When Latitudes Become Forms, Walker Art Center, Minneapolis (K)
2002 *Manifesta 4*, Frankfurt am Main (K)
Pause, 4. Kwangju Biennale, Kwangju, Süd-Korea / South Korea(K)
Im Zeichen der Stadt, Kunstmuseum Bonn (K)
2001 *If You Could Speak Swedish*, Moderna Museet, Stockholm (E, K)
Becoming a Place, Proje4L, Istanbul Contemporary Art Museum, Istanbul (K)
2000 *Spring Time*, Nicolaj Contemporary Art Center, Kopenhagen / Copenhagen (K)

ANDREA FACIU
* 1977 in Bukarest / Bucharest
lebt und arbeitet in München / lives and works in Munich

2003 Jahresausstellung der Akademie der Bildenden Künste München / Munich
2002 *LOG IN*, Lissabon / Lisbon
Jahresausstellung der Akademie der Bildenden Künste München / Munich
2000 Gemeinschaftsausstellung der Klasse Olaf Metzel im Kunstbüro Hasenbergl, München / Munich

JAKUP FERRI
* 1981 in Priština / Prishtina
lebt und arbeitet in Priština / lives and works in Prishtina

2003 *The fish doesn't think, cause the fish knows everything*, National Gallery of Art, Priština / Prishtina
YOU, National Gallery of Art, Priština / Prishtina
2002 *Artists of tomorrow*, Gallery of Art of Kosova, Priština / Prishtina
Shiny and elegance, No name Gallery, Priština / Prishtina
2001 *Exhibition of 5 students*, Department of Culture Gallery, Priština / Prishtina

VLATKO GILIĆ
* 1935 in Podgorica, Jugoslawien / Yugoslavia
lebt und arbeitet in Belgrad und / lives and works in Belgrade and Podgorica

Filmographie / Filmography
1980 *Days of Dreams* (Spielfilm / feature film), Offizieller Beitrag bei den Filmfestspielen Cannes / official selection at Cannes Film Festival
1977 *Gasp* (Spielfilm / feature film), Offizieller Beitrag bei den Filmfestspielen Cannes / official selection at Cannes Film Festival
1973 *Love* (Kurzfilm / short film), 1. Preis beim Filmfestival Oberhausen / First prize at European Filmfestival Oberhausen; nominiert für den Golden Globe bei / nomination Golden Globe by the Union of Foreign Film Critics in Hollywood
1972 *Judas* (Kurzfilm / short film), 1. Preis beim Filmfestival Oberhausen / First prize at European Filmfestival Oberhausen
One Day More, 1. Preis beim Filmfestival Oberhausen / First prize at European Filmfestival Oberhausen nominiert für den Oscar / nominated for Oscar Award in Hollywood
1971 *In Continuo* (Kurzfilm / short film), Silberner Bär beim Filmfestival Berlin / Silver Bear at Berlin Film Festival; nominiert für den Oscar / nominated for Oscar Award in Hollywood (1972)

TOMISLAV GOTOVAC
* 1937 in Sombor, Jugoslawien / Yugoslavia
lebt und arbeitet / lives and works in Zagreb

2003 *50. Biennale di Venezia*, Venedig / Venice (K)
Slowness, Kyoto Biennial, Kyoto, Japan
2002 *The Misfits*, Art Moscow, Moskau / Moscow, Kunstraum Kreuzberg / Bethanien, Berlin
Helle Nächte, Kino-Performance-Event / cinema-performance-event, Stadtkino, Kunsthalle Basel
Here Tomorrow, Museum of Contemporary Art, Zagreb
2001 *Kazamat*, Performance Festival, HDLU Osijek, Kroatien / Croatia
Marking the Territory, The Irish Museum of Modern Art, Dublin
Project Broadcasting, The Technical Museum, Zagreb

2000 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Ludwig Museum, Budapest, Hamburger Bahnhof, Berlin
1999 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm (K)
1998 *Body and the East, From the 1960's to the Present*, Moderna Galerija, Ljubljana (K)

COSMIN GRADINARU
* 1974 in Bukarest / Bucharest
lebt und arbeitet in Bukarest / lives and works in Bucharest

2002 *Global Priority*, Jamaican Cultural Center, New York
2001 *11 young photo artists in the Balkans*, The New Gallery, Bukarest / Bucharest
2000 *Part of the System*, <rotor> association for contemporary art Graz
Psychedelic, Skuc Gallery, Ljubljana
After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe, Ludwig Museum, Budapest, Hamburger Bahnhof, Berlin
1999 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm (K)
1998 *Intermediart Biennale*, Oradea
Multimedia Art Festival, Poznan, Polen / Poland

ION GRIGORESCU
* 1945 in Bukarest / Bucharest
lebt und arbeitet Bukarest / lives and works in Bucharest

2003 *Prophetic Remix*, Muzeul National de Arta, Bukarest / Bucharest
2002 *In Search of Balkania*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (K)
2001 *Double Life*, Generali Foundation, Wien / Vienna (K)
2000 *Arteast Collection 2000+*, Museum of Modern Art, Ljubljana (K)
1998 *Body and the East, From the 1960's to the Present*, Moderna Galerija, Ljubljana (K)
Out of Action, Museum of Contemporary Art, Los Angeles (K)
Grigorescu Ion. Documents 1967-1997, National Museum of Art, Bukarest / Bucharest (E, K)
1997 *47. Biennale di Venezia*, Rumänischer Pavillon / Romanian Pavilion, Venedig / Venice (K)
1996 *Le Corps dans la photographie*, FRAC Alsace (K)
1991 *Wanderlieder*, Stedelijk Museum, Amsterdam (K)
1981 *16. Bienal de São Paulo* (K)

JUSUF HADŽIFEJZOVIĆ
* 1956 in Prijepolje, Jugoslawien / Yugoslavia)
lebt und arbeitet in Antwerpen und / lives and works in Antwerp und / and Sarajevo

2003 *50. Biennale di Venezia*, Pavillon von / of Bosnien-Herzegowina, Venedig / Venice (E, K)
Scaregrows Depography, Collegium Artisticum, Sarajevo (E)
2002 *Home*, Center for Contemporary Art, Collegium Artisticum Gallery, Sarajevo
In Search of Balkania, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (K)
Arteast Collection 2000+, ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (K)
Brügge Depot. Depotgraphy 1993-2000, Memling Museum, Brügge / Brugge, Belgien / Belgium (E)
2001 *New Croatian Tourism*, Goli Otok, Kroatien / Croatia
2000 *Aspekte / Positionen – 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien / Vienna (K)
After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe, Ludwig Museum, Budapest; Hamburger Bahnhof, Berlin
1999 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europa*, Moderna Museet, Stockholm (K)
Tremendum and Fascinosum, Kultural Centrum Berchem, Antwerpen / Antwerp

DRITON HAJREDINI
* 1970
lebt und arbeitet Priština / lives and works in Prishtina

2003 *The fish doesn't think, cause the fish knows everything*, National Gallery of Art, Priština / Prishtina
125 Anniversary of ANL, National Gallery of Art, Priština / Prishtina
YOU, National Gallery of Art, Priština / Prishtina
2002 *The Portrait*, National Gallery of Art, Priština / Prishtina
Shiny and elegance, No name Gallery, Priština / Prishtina

2000 *Annual Students Exhibition*, Academy of Art, Priština / Prishtina

ALBERT HETA
* 1974 in Priština / Prishtina
lebt und arbeitet / lives and works in Priština / Prishtina

2002 *Now: Prishtina – Berlin*, Tacheles Kunsthaus, Berlin
2001 *Chaos & Communication*, 10. Biennial of Young Artists from Europe and Mediterranean, Sarajevo
our world today, London
2000 *Turn – Post War Art in Kosova*, Istanbul
Carnival in the Eye of the Storm – Kosova, Art, New Technologies, Portland
1999 *Pea Old Market Happening*, Peja, Kosovo / Kosova

EDI HILA
* 1944 in Shkoder, Albanien / Albania
lebt und arbeitet / lives and works in Tirana

2003 *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
2002 *Beautiful Strangers*, ifa Galerie, Bonn (K)
Small Brother, National Gallery, Tirana (K)
2001 *Escape*, 1. Tirana Biennale, Tirana (K)
The Art of Balkan Countries, Thessaloniki / Thessalonica
2000 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Ludwig Museum, Budapest, Hamburger Bahnhof, Berlin
1999 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm (K)
1998 *Komfort*, National Gallery, Tirana (E)
1996 Galerie de Vergeres, Sion, Schweiz / Switzerland (E)

BORA ILJOVSKI
* 1942 in Drenova, Griechenland / Greece
lebt und arbeitet in Belgrad / lives and works in Belgrade

2002 *Iljovski-Ben-Crnčević*, Salon of the Museum of Contemporary Art, Belgrad / Belgrade (E, K)
2001 *Do you like the 1980es?*, Salon of the Museum of Contemporary Art, Belgrad / Belgrade
2000 *41st October Salon*, Cvijeta Zuzorić Pavilion, Belgrad / Belgrade
1992 *Paintings*, Gallery ULUS, Belgrad / Belgrade (E)
1990 *Paintings*, Moderna Galerija, Ljubljana (E, K)
1989 *Jugoslovenska dokumenta*, Skenderija, Sarajevo
1982 *40. Biennale di Venezia*, Jugoslawischer Pavillon / Yugoslavian Pavilion, Venedig / Venice (K)
1979 *Paintings*, Salon of the Museum of Contemporary Art, Belgrad / Belgrade (E, K)
1972 *Paintings*, Dom Omladine Gallery, Belgrad / Belgrade (E, K)
1971 *Drangularium*, Student Cultural Centre, Belgrad / Belgrade (K)

IRWIN
Dušan Mandič * 1954 in Ljubljana; Miran Mohar * 1958 in Novo Mesto, Slowenien / Slovenia; Andrej Savski * 1961 in Ljubljana; Roman Uranjek * 1961 in Trbovlje, Slowenien / Slovenia; Borut Vogelnik * 1959 in Kranj, Slowenien / Slovenia.
Die Gruppe Irwin wurde 1983 gegründet / The group Irwin was founded in 1983.

2003 Künstlerhaus Bethanien, Berlin (E)
Personal Systems, 50. Biennale di Venezia, Venedig / Venice (K)
Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
2002 *Museutopia*, Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen
In Search of Balkania, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (K)
2001 *El mundo nuevo*, Biennal de Valencia, Valencia (K)
2000 *Irwin Live*, Museum of Modern Art, Ljubljana (E)
Berlin-Moskau / Moskau-Berlin, Martin Gropius-Bau, Berlin (K)
After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe, Ludwig Museum, Budapest, Hamburger Bahnhof, Berlin
1999 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm (K)

PRAVDOLIUB IVANOV
* 1964 in Plovdiv, Bulgarien / Bulgaria
lebt und arbeitet / lives and works in Sofia

2003 *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
Export – Import, Contemporary Art from Bulgaria, Municipal Art Gallery, Sofia (K)
2002 *Passimism No More*, Museé des Beaux Arts, La Chaux-de-Fonds, Schweiz / Switzerland (E)
Double Bind, ATA Center, Irida Gallery, XXL Gallery, Sofia

2002 *Radiodurch*, Zero Arte Contemporanea Gallery, Piacenza
Bound / Less Borders, Goethe Institute Inter Nationes / Student's Cultural Center, Belgrad / Belgrade (E)
2001 *Escape*, 1. Tirana Biennale, Tirana (K)
Borderline Syndrome, Manifesta 3, Ljubljana (K)
1999 *Negligible Incidents*, TED Gallery, Varna, Bulgarien / Bulgaria (E)
1998 *Velecles Dream*, Longwood Arts Project, New York (E)

SANJA IVEKOVIĆ
* 1949 in Zagreb
lebt und arbeitet / lives and works in Zagreb

2003 *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
2002 *documenta 11*, Kassel (K)
Personal Cuts, NGBK, Berlin (E, K)
2001 *Personal Cuts*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck (E, K)
Works of Heart, Gallery Josip Račić, Zagreb (E, K)
Luxembourg-Luxembourger, Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg, Luxembourg
Double Life, Generali Foundation, Wien / Vienna (K)
2000 *S.O.S. Nada Dimić*, Karas Gallery, Zagreb (E)
After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe, Ludwig Museum, Budapest, Hamburger Bahnhof, Berlin
1999 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm (K)
Aspekte / Positionen – 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien / Vienna (K)
Delivering Facts, Producing Tears, ROOT 98, Hull, England (E)

ŠEJLA KAMERIĆ
* 1976 in Sarajevo
lebt und arbeitet / lives and works in Sarajevo

2003 *Peripheries Become the Center*, Prag Biennale, Prag / Prague (K)
Tender Touch, Centro d'arte e documentazione contemporanea, Palazzo Roccella, Neapel / Napoli (G)
2002 *Kunstexpeditionen 2002 / Osteuropa*, Sony Center und Art Forum, Berlin
2001 *The Real, the Desperate, the Absolute*, Forum Stadtpark, Steirischer Herbst, Graz
Fortune Teller (Sretno!), Installation im öffentlichen Raum / public installation; Sarajevo
2000 *Borderline Syndrome – Energies of Defence*, Manifesta 3, Ljubljana (K)
1999 *Under Construction*, Third Annual Exhibition, SCCA, Sarajevo

GÜLSÜN KARAMUSTAFA
* 1946 in Ankara
lebt und arbeitet / lives and works in Istanbul

2003 *Utopia Station*, 50. Biennale di Venezia, Venedig / Venice (K)
Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
When Latitudes Become Forms, Walker Art Center, Minneapolis (K)
2002 *40 Jahre: Fluxus und die Folgen*, Kunstsommer Wiesbaden (K)
2001 *MUTATIONS Rumor City*, TN Probe, Tokio / Tokyo (K)
To Become a Place, Proje4L, Istanbul Museum of Contemporary Art, Istanbul (K)
Lost and Found, apexart Gallery, New York
2000 *Man + Space*, 3. Kwangju Biennale, Kwangju, Süd-Korea / South Korea (K)
Dream City, Kunstverein München, Kunstraum München, Villa Stuck, München / Munich (K)
1999 Musée d'art et d'histoire, Genf / Geneva (E)

ÖMER ALI KAZMA
* 1971 in Istanbul
lebt und arbeitet / lives and works in Istanbul

2003 *Where? Here?*, The Museum of Modern Art, Saitama, Japan (K)
Days + Performance Days 3, Bilgi Atölye, Babylon und / and K-V, Istanbul
2002 *Between the Waterfronts*, Ram Gallery, Rotterdam
Biennale Mediterraneenne des Art de Tunis, Tunis (K)
Inge Baecker Galerie, Köln / Cologne (E)
Limerick Biennial, Limerick Irland / Ireland (K)
2001 *Im Zeichen der Stadt*, Kunstmuseum, Bonn (K)
9e Biennale de l'Image en Mouvement, Saint Gervais, Schweiz / Switzerland (K)
EGOFUGAL, 7. International Istanbul Biennial (K)

IOSIF KIRÁLY
* 1957 in Rumänien / Romania
lebt und arbeitet / lives and works in Bukarest / Bucharest

2003 *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
2002 *In Search of Balkania*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (K)
Rest in Space, Kunstnernes Hus, Oslo (K)
2001 *Interviewing the Cities*, Fotogalerie, Wien / Vienna (K)
2000 *Unlimited.NL-3*, Stichting De Appel, Amsterdam (K)
L'autre moitié de l'Europe, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris (K)
Transitionland, Muzeul National de Arta, Bukarest / Bucharest (K)
After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe, Ludwig Museum, Budapest, Hamburger Bahnhof, Berlin
1999 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm (K)
1998 *1. Berlin Biennale*, Postfuhramt, Berlin (K)
1997 *TRUCE*, 2. SITE Santa Fé (K)
1994 *22. Bienal de São Paulo* (K)

MERITA KOCI
* 1969 in Peje, Kosovo / Kosova
lebt und arbeitet in Priština / lives and works in Prishtina

2003 *Video Festival Ahmodubud*, Mumbai, Puno, Indien / India
Museums Quartier Wien / Vienna
My changes, National Gallery, Tirana
2002 *Loves & Hates*, Tirana
Video Art Festival, Priština / Prishtina
Maruta, National Gallery, Tirana
Misfits, Art Moscow, Moskau / Moscow (K)
2001 *Escape*, 1. Tirana Biennale, Tirana (G, K)
Dare to be different, Fier

DANIELA KOSTOVA
* 1974 in Sofia
lebt und arbeitet / lives and works in Sofia

2003 *Film Series*, Kölnischer Kunstverein, Köln
Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
Introducing Sites, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig
Export-Import, Sofia Municipal Art Gallery, Sofia (K)
2002 *I See – You See*, SPACES Gallery, SPACElab, Cleveland, Ohio (E)
Twice Upon a Time ... Balkan Video, Instituto Svizzero, Rom / Rome
2001 *Looming Up*, Kunsthalle Wien / Vienna;
Aspekte Galerie, München / Munich (K)
Escape, 1. Tirana Biennale, Tirana (K)
Frame, Placentia Arte Gallery, Piacenza (E)
2000 *In & Out*, Onufri 2000, National Gallery of Art, Tirana

JANNIS KOUNELLIS
* 1936 in Piraeus / Athen
lebt und arbeitet in Rom / lives and works in Roma

2003 *The Mekhitarian Monastery on the Island of San Lazarro degli Armeni*, Venedig / Venice (E, K)
Senza titolo ..., Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen, Schweiz / Switzerland (E)
2002 S.M.A.K., Gent (E, K)
2001 Museo Nacional des Artes Visuales, Montevideo, Uruguay (E)
Centro per L'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Italien / Italy (E, K)
2000 Kunstmuseum Winterthur (E)
Akropolis. Catarsi dell 'arte contemporanea, Teatro Communale Fraschini, Pavia, Italien / Italy (K)
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (E)
Jannis Kounellis. Ein Saal für die Sammlung, Kunstmuseum Winterthur

LAIBACH
Die Gruppe Laibach wurde 1980 in Trbovlje, Slowenien gegründet / The group Laibach was founded in 1980 in Trbovlje, Slovenia

2003 *Einkauf im City Park*, Aktion / action, Ljubljana
2001 *NSK: RETRO-SPECTION*, Thorne-Sagendorph Art Gallery, Keene State College, Keene, USA
1997 *EMK Ljubljana 1997*, Konzert mit den Slowenischen Philharmonikern zur Eröffnung des Europäischen Monats der Kultur / concert with the Slovene Philharmonic Orchestra at the opening of the European Month of Culture, Ljubljana
1995 *NSK State Sarajevo*, Zwei Konzerte, am letzten offiziellen Tag des Krieges und am ersten offiziellen

Tag des Friedens / two concerts, on the last official day of war and on the first day of official peace, Narodno pozorište, Sarajevo
1987 *Macbeth*. Musik, Bühnenbild und Choreographie für die Theateraufführung / music, scene, choreography for the theatre performance, Zusammenarbeit mit / collaboration with Deutsches Schauspielhaus in Hamburg
1988 *No Fire Escape From Hell*. Zusammenarbeit mit dem britischen Tänzer und Choreographen Michael Clark / collaboration with British dancer and choreographer Michael Clark, Manchester Polly (Manchester) und / and Sadler Wells Theatre (London)
Baptism Under Triglav. Musik für eine Theateraufführung / music for theatre performance, Cankarjev dom, Ljubljana
1983 *XY – Unsolved*. Laibach wird vom nationalen Fernsehen interviewt (das Auftrittsverbot für die Gruppe in Slowenien und Jugoslawien wurde nach dem Interview erlassen) / Laibach is interviewed on the national TV (the ban of the group performances in Slovenia and Yugoslavia occurred after the interview)
Occupied Europe Tour 1983. Konzerttournee durch Ost- und Westeuropa / concert tour through East and West Europe
1982 *Ausstellung Laibach Kunst*, Gallery ŠKUC, Ljubljana (E)

DREN MALIQI
* 1981 in Priština / Prishtina
lebt und arbeitet / lives and works in Priština / Prishtina

2003 *The fish doesn't think, cause the fish knows everything*, National Gallery of Art, Priština / Prishtina
YOU, National Gallery of Art, Priština / Prishtina
2002 *Shiny and elegance*, No name Gallery, Priština / Prishtina
We, National Gallery of Art, Priština / Prishtina
2001 *Exhibition of 5 students*, Priština / Prishtina
2000 *Journeys to memory*, National Gallery of Art, Priština / Prishtina

DIMITRIJE BAŠIČEVIĆ MANGELOS
* 1921 in Šid, Serbien / Serbia
lebte und arbeitete / lived and worked in Zagreb
starb / died 1987 in Zagreb

2003 *Mangelos nos. 1 to 9 1/2*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Portugal (E, K)
2002 *In Search of Balkania*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (K)
Misfits, Art Moscow, Moskau / Moscow (K)
2001 *Les paysages des mots*, Berlin (E)
2000 *Beyond Preconceptions – The Sixties Experiment*, National Gallery, Prag / Prague (K)
Das fünfte Element – Geld oder Kunst, Kunsthalle Dusseldorf (K)
1999 *Theses or Manifestos*, Mala galerija (Moderna Galerija), Ljubljana (E, K)
Aspekte / Positionen – 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien / Vienna (K)
1998 A/D Gallery, New York; Anthony d'Offay Gallery, London (E)
1997 *Abc*, Galerie Rainer Borgemeister, Berlin (E)
1996 *Dessines*. Galerie d'art graphique: acquisitions
1992-1996 Musée national d'art moderne, Paris
1990 *Mangelos*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb (E, K)

VLADO MARTEK
* 1951 in Zagreb
lebt und arbeitet / lives and works in Zagreb

2002 *Misfits*, Art Moscow, Moskau/ Moscow (K)
L'appuntamento sull'arte contemporanea Croata, Museo dell'arredo contemporaneo, Ravenna
Imaginary Balkans, Site Gallery, Sheffield; Cornerhouse Gallery, Manchester
2001 *Retrospective of the Group of Six Artists*, Museum of Modern Art, Ljubljana
PM – 20 Years, The House of Croatian Association of Artists, Zagreb
2000 *What, How and for Whom*, The House of Croatian Association of Artists, Zagreb
Parallels, Karas Gallery, Zagreb (E)
1999 *Aspekte / Positionen – 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien / Vienna (K)
Fluxus, Museum of Contemporary Art, Zagreb
1998 *Troubles with Aesthetics*, Gallery of SCCA, Prag / Prague (E)

ANTONI MAZNEVSKI
* 1963 in Skopje
lebt und arbeitet / lives and works in Skopje

2003 E.M.Sandsto & M David-Weill Gallery, Paris (E)
Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
Wandering Library: International Artists' Museum, *50. Biennale di Venezia*, Venedig / Venice
2002 Museum of the City of Skopje, Skopje (E)
40 Jahre: Fluxus und die Folgen, Kunstsommer Wiesbaden (K)
Dangerous Liaisons, Museum of Contemporary Art, Skopje
2000 *Radiations*, Japan Foundation Forum, Tokio / Tokyo
1999 CIX Gallery, Skopje (E)

MIHAEL MILUNOVIĆ
* 1967 in Belgrad / Belgrade
lebt und arbeitet Belgrad / lives and works in Belgrade

2003 Cornerhouse Manchester, in Zusammenarbeit mit / in cooperation with Stevan Vuković
Biennal de Valencia, Valencia (K)
2002 Centre Culturel Yougoslave, Paris (E)
Balkan Konsulat, <rotor> association for contemporary art, Graz
2001 *Die Sammlung*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien / Vienna
2000 *L'autre moitié de l'Europe*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris (K)
1999 *The Living Art Museum*, Reykjavik, Island / Iceland
1998 Galerie Nikki Diana Marquardt, Paris (E)
1996 Galerie Bernanos, Paris (E)

BORIS MISSIRKOV / GEORGI BOGDANOV
Boris Missirkov * 1971 in Sofia
lebt und arbeitet / lives and works in Sofia
Georgi Bogdanov * 1971 in Varna, Bulgarien / Bulgaria
lebt und arbeitet / lives and works in Sofia

2003 *Portraits*, House of Photography, Prag / Prague (E)
Radar Living. Plakatausstellung / billboard exhibition, Venedig / Venice (E)
Discoveries of the Meeting Place, Stephen Cohen Gallery, Los Angeles
Export – Import, Contemporary Art from Bulgaria, Municipal Art Gallery, Sofia
2002 *43°32' N / 28°30' E*, Beyond the alleY in the attiC art space, Sofia (E)
The Bulgarian Connection, 101 Gallery, Houston (E)
In Search of Balkania, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (K)
Yalta Beach Portraits, Manej, Moskau / Moscow
Looming Up Munich, Aspekte Galerie, München / Munich
2001 *ID 2000*, Dom Fotografie, Poprad, Slowakei / Slovakia (E)

IVAN MOUDOV
* 1975 in Sofia
lebt und arbeitet / lives and works in Sofia

2003 *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
Export – Import, Contemporary Art from Bulgaria, Municipal Art Gallery, Sofia (K)
Windows Licking, Olivier Houg Galerie, Lyon
2002 *Double Bind*, ATA Center, Irida Gallery, XXL Gallery, Sofia
In Search of Balkania, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (K)
Circulation, Zoo Gallery, Nantes
Talk with a Man on the Street in Reconstructions, 4. Cetinje Biennial, National Museum of Montenegro, Cetinje (K)
Manifesta 4, Frankfurt am Main (K)
2001 *Never Stop the Action*; <rotor> association for contemporary art, 3 Tage Aktionskunst / 3 days of Actionist Art in Graz
Looming up, Kunsthalle Wien / Vienna; Aspekte Galerie, München / Munich (K)

AYDAN MURTEZAOĞLU
* 1961 in Istanbul
lebt und arbeitet / lives and works in Istanbul

2003 *Intuition / Signification*, Lunds Konsthall, Lund, Schweden / Sweden (K)
Prophetic Corners, 6. Periferic Biennial, Iasi, Rumänien / Romania (K)
Istanbul, Daydreaming in Quarantine, rotor association for contemporary art, Graz (K)
Universal Strangers, Borusan Galeri, Istanbul (K)
2002 *In Search of Balkania*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (K)

2001 *Becoming a Place*, Proje4L, Istanbul Museum of Contemporary Art, Istanbul (K)
Regrets, Reveries, Changing Skies, Karşı Sanat, Istanbul (K)
2000 *Confession d'Un Voyeur*, Dulcinea, Istanbul
1999 *Stills, Cuts and Fragments*, ifa Galerie Stuttgart (K)
The Passion and The Wave, 6. International Istanbul Biennial (K)

OLIVER MUSOVIK
* 1971 in Skopje
lebt und arbeitet / lives and works in Skopje

2003 *Para > Sites / Who is moving the global city?*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe (K)
Writing Identities. Autobiographie in der Kunst, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig (K)
2002 *Neighbours - New Acquisition for the 2000+ Arteast collection*, Mala Galerija, Ljubljana (E)
Neighbours 2: The Yard, Museum of Contemporary Art, Skopje (E)
2001 *Manifesta 4*, Frankfurt am Main (K)
Korrespondenzen, ifa Galerie, Berlin
1999 *Hypsiphobia*, Artists' House Foundation, Bossel, Schweiz / Switzerland (E)
Taking shoes off, CIX Gallery, Skopje (E)
The Passion and The Wave, 6. International Istanbul Biennial (K)

VLADIMIR NIKOLIĆ
* 1974 in Belgrad / Belgrade
lebt und arbeitet in Belgrad / lives and works in Belgrade

2003 *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
The Last East European Show, Museum of Contemporary Art, Belgrad / Belgrade (K)
2002 *Rhythm*, Galeria 2META, Bukarest / Bucharest (E)
Imaginary Balkan, Cornerhouse Gallery, Manchester; Site Gallery, Sheffield
Small Brother, National Gallery of Art, Tirana
Upside down, Galeria Priestor, Bratislava, Slowakei / Slovakia
Little Red Elephants, UKS Gallery, Oslo (K)
2001 *Video works*, Remont gallery, Belgrad / Belgrade (E)
Selfportrait, Gallery Dom omladine, Belgrad / Belgrade (E, K)
Konverzacija, Museum of Contemporary Art, Belgrad / Belgrade

ŞENER ÖZMEN / ERKAN ÖZGEN

Şener Özmen * 1971 in Şırnak, Türkei / Turkey
lebt und arbeitet / lives and works in Diyarbakır
2003 *Dags+ Performance Days 3*, Bilgi Atölye, Babylon und / and K-V, Istanbul
2001 *Look Again*, Proje4L, Istanbul Contemporary Art Museum, Istanbul
Short Stories, La Fabrica Del Vapore, Mailand / Milan (K)
2000 *Young Art in Ankara 3*, Ankara (K)
1999 *A Special Day*, Istanbul Contemporary Art Project, Istanbul
1998 *Concepts and Forms*, Anadolu Fine Art Center, Adana (E)

Erkan Özgen
* 1971 in Mardin, Türkei / Turkey
lebt und arbeitet / lives and works in Diyarbakır
2003 *I'm Too Sad to Kill You*, Proje4L, Istanbul Contemporary Art Museum, Istanbul (K)
2002 *Under the Beach: The Pavements*, Proje4L, Istanbul Contemporary Art Museum, Istanbul
2001 *Art and the City*, State Gallery of Fine Art, Diyarbakyr, Türkei / Turkey
1998 *Youth Action*, Tüyap, Istanbul (K)

EBRU ÖZSEÇEN
* 1971 in Izmir, Türkei / Turkey
lebt und arbeitet in München / lives and works in Munich

2002 *Iconografias Metropolitanas*, 25. Bienal de São Paulo (K)
2001 *Locus Focus*, Sonsbeek 9, Arnhem, Niederlande / Netherlands
Unlimited. NL – 4, De Appel Foundation, Amsterdam (K)
2000 *Das Lied von der Erde*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (K)
1999 *The Passion and the Wave*, 6. International Istanbul Biennial (K)

ADRIAN PACI
* 1969 in Shkodër, Albanien / Albania
lebt und arbeitet in Mailand / lives and works in Milan

2003 Baltic Art Center, Gotland (E)

2003 *Draft*, Kunsthalle Zürich
Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
2002 Galleria Francesca Kaufmann, Mailand / Milan (E)
In Search of Balkania, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (K)
2001 *Escape*, 1. Tirana Biennale, Tirana (K)
Beautiful Strangers, ifa Galerie, Berlin (K)
2000 *Manifesta 3*, Ljubljana (K)
Arteast Collection 2000+, Museum of Modern Art, Ljubljana (K)
1999 *48. Biennale di Venezia*, Venedig / Venice (K)

CRISTINA PANAITESCU
* 1972 in Ploiesti, Rumänien / Romania
lebt und arbeitet in Bukarest / lives and works in Bucharest

2002 *TransEuropa-Public Art*, Museum Quartier, Wien / Vienna
2000 *The Factory of Memory*, Water Castle, Kishinow, Rumänien / Romania
1999 *Studio 498*, Atelier 35, Bukarest / Bucharest
1997 *Media Wave*, International Festival of Visual Arts, Ungarn / Hungary
1996 *Crossing Borders*, Amsterdam
1995 *MEA CULPA*, Soros Centre for Contemporary Art, Bukarest / Bucharest

MARIA PAPADIMITRIOU
* 1957 in Athen / Athens
lebt und arbeitet in Volos und Athen / lives and works in Volos and Athens

2003 *Dubrovnik – Here and Elsewhere*, Umjetnicka galerija Dubrovnik, Museum of Modern Art, Dubrovnik
Deste Prize, Deste Foundation, Athen / Athens
2002 *Manifesta 4*, Frankfurt am Main (K)
T.A.M.A. (Temporary Autonomous Museum for All), 25th Bienal de São Paulo (K)
In Search of Balkania, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (K)
Talk with a Man on the Street in Reconstructions, 4. Cetinje Biennial, National Museum of Montenegro, Cetinje (K)
2001 *Escape*, 1. Tirana Biennial, Tirana (K)
Playgrounds and Toys for Refugee Children, Art For The World, Museo Hendrik Christian Andersen, Rom / Rome
2000 *Kiss from Greece [3]*, Galeria Wohnmaschine, Berlin
1996 *Living Spaces I*, Studio Bartsen, Venedig / Venice (E)

DAN PERJOVSCHI
* 1961 in Sibiu, Rumänien / Romania
lebt und arbeitet / lives and works in Bukarest / Bucharest

2003 *Ich habe keinen Zeitraum*, Brukenthal Museum, Sibiu (E)
Open City Models for Use, Kokerei Zollverein, Zeitgenössische Kunst und Kritik, Essen (K)
Undesire, apexart, New York
2002 *3 (6)*, Ibid Projects, London (mit / with Nathaniel Mellors)
Position: Rumänien, Forum A9 Transeuropa, Museumsquartier Wien / Vienna
2001 *Goteborg First International Biennial*, Kunsthalle, Goteborg / Goteborg
2000 *Arteast Collection 2000+*, Museum of Modern Art, Ljubljana
After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe, Ludwig Museum, Budapest; Hamburger Bahnhof, Berlin
1999 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm (K)
rEST, 48. Biennale di Venezia, Rumänischer Pavillon / Romanian Pavillion (with SubReal)
Piece & Piece, Norrtalje Konsthall, Schweden / Sweden (E)
1995 *Anthroprogramming*, Franklin Furnace, New York (E)

PERSONAL CINEMA

Personal Cinema calls for the emergence of both representation and distribution systems that are responsive to the local, the individual, and even the unprofitable. Personal Cinema is concerned with the presentation of multimedia works such as films, videos, documentaries, video games, CD-ROMs, software, etc., within the framework of independent production and practices that are different from those that are applied by the film industry and the commercial media in general.
Personal Cinema organizes projects and events that engage the critical mind of the public, suggesting alternatives to the new global homogeneity. It focuses attention on problems that concern the local territories and tries to explore the different cultural characteristics that constitute the social identity of the individual. Moreover, it works to develop public contexts for minority groups to express and represent themselves.
Personal Cinema expands in both physical and virtual space using new methods for distribution of personal media works and strategies of public address, because technological innovations have established new rules for an engagement with a public that has become accustomed to increasingly frenetic and effortless media. Personal Cinema anticipates cooperation with other social and artistic groups which share the same concerns, and which are likewise dedicated to opening a visible space for debate on social, cultural and political issues.

GORAN PETERCOL
* 1949 in Pula, Kroatien / Croatia
lebt und arbeitet / lives and works in Zagreb

2003 *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
2002 *Flashes*, Museum of Contemporary Art, Zagreb (E, K)
Lux Europa, Kopenhagen / Copenhagen (K)
Modesty, Pavelhaus, Laafeld, Österreich / Austria; Gallery Škuc, Ljubljana
2000 *Arteast Collection 2000+*, Museum of Modern Art, Ljubljana
1999 *Aspekte / Positionen – 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien / Vienna (K)
Contemporary Art Centre Spazio Umano, Mailand / Milano (E)
1998 *Sensitivities*, Contemporary Art from Central Europe, European Academy for the Arts, London (K)
spatiale malerei, Grita Insam Gallerie, Wien / Vienna
ifa Galerie, Bonn (E, K)

ZORAN POPOVIĆ
* 1944 in Belgrad / Belgrade
lebt und arbeitet in Belgrad / lives and works in Belgrade

2002 *The New Display of the Collection of Museum of Contemporary Art*, Museum of Contemporary Art, Belgrad / Belgrade
Echo, Gallery Stara Kapetanija, Zemun, Serbien und Montenegro / Serbia and Montenegro
1998 *Fall Exhibition*, Art Pavilion Cvijeta Zuzorić, Belgrad / Belgrade
1997 *Homage to Nikola Tesla*, Yugoslav Cultural Center, Paris
Drawings, Galerie Bruno Delarue, Paris (E)
Drawings, Gallery Zvono, Belgrad / Belgrade (E)

MARJETICA POTRČ
* 1953 in Ljubljana
lebt und arbeitet / lives and works in Ljubljana

2003 *The Structure of Survival*, 50. Biennale di Venezia, Venedig / Venice (K)
GNS, Palais de Tokyo, Paris
Para>sites / Who is moving the global city?, Badischer Kunstverein, Karlsruhe (K)
2001 *Hugo Boss Prize 2000*, Guggenheim Museum, New York (E, K)
Marjetica Potrč, Max Protetch Gallery, New York (E)
Pursuit of Happiness, Künstlerhaus Bethanien, Berlin (E)
Audit, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, Luxembourg
2000 *Borderline Syndrome – Energies of Defence*, Manifesta 3, Ljubljana (K)
She burnt her bridges, when she walked out angrily, ŠKUC Gallery, Ljubljana (E, K)
1999 *Aspekte / Positionen – 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien / Vienna (K)

KIRIL PRASHKOV
* 1956, Sofia
lebt und arbeitet / lives and works in Sofia

2003 Inauguration of the new building of the Goethe Institute, Sofia (E)
Export – Import, Contemporary Art from Bulgaria, Municipal Art Gallery, Sofia (K)
Bound / Less Borders, Goethe Institute Inter Nationes / Student's Cultural Center, Belgrad / Belgrade (K)
2002 *Reading & Eating Ink, Grass, Ants, Wood*, Remont Gallery, Belgrad / Belgrade (E)
In Search of Balkania, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (K)
Talk with a Man on the Street in Reconstructions, 4. Cetinje Biennial, National Museum of Montenegro, Cetinje (K)
2000 *The Most Wooden piece of Beethoven's*, Municipal Art Gallery, Varna, Bulgarien / Bulgaria

2000 (Performance mit / with Krassimir Jeliazkov und / and Plamen Mirchev)
Quotation, Goethe Institute, Sofia (E)
Hommage a Pouchkine. Le texte comme nature morte, French Institute, Sofia (E)
1999 Spaces Gallery, Cleveland, Ohio (E)

TOBIAS PUTRIH
* 1972 in Kranj, Slowenien / Slovenia
lebt und arbeitet / lives and works in New York und / and Ljubljana

2003 Max Protetch Gallery, New York (E)
Mala galerija, Museum of Modern Art, Ljubljana (E)
Art Unlimited, Basel
2002 *Urban Spaces*, Liste 02, Basel (with Marjetica Potrč)
Manifesta 4, Frankfurt am Main (K)
September Horse, Künstlerhaus Bethanien, Berlin
Škuc Gallery Project, Art Moscow, Moskau / Moscow
2001 *Shall I or shall I not?*, Pavel-Haus, Laafeld, Österreich / Austria
Becomings, Museum of Contemporary Art, Tirana (K)

IGOR RAKČEVIĆ
* 1971 in Titograd, Montenegro
lebt und arbeitet / lives and works in Podgorica

2003 *Montenegro Beauty*, City Theatre Festival, Budva, Montenegro
2002 *Bound / Less Borders*, Goethe Institute Inter Nationes/Student's Cultural Center, Belgrad / Belgrade (K)
International Biennial of young artists, Vršac
Talk with a Man on the Street in Reconstructions, 4. Cetinje Biennial, National Museum of Montenegro, Cetinje (K)
2001 *Days of the Montenegrin Culture*, Barcelona
2000 *Bouf's Art Festival*, Lille
1999 *Club of Art Lovers Atanasije Popović*, Trebinje, Montenegro (E)
1998 Gallery Sye Ryder, Herceg Novi, Montenegro (E)
Gallery of the Academy of Fine Arts, Belgrad / Belgrade (E)

ANRI SALA
* 1974 in Tirana
lebt und arbeitet / lives and works in Paris

2003 Castello di Rivoli, Turin (E)
Kunsthalle Wien / Vienna (E, K)
Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
2002 *25. Bienal de São Paulo* (K)
Ikon Gallery, Birmingham, England (E)
Haunted by Detail, De Appel, Amsterdam (K)
2001 *49. Biennale di Venezia*, Venedig / Venice (K)
Beautiful Strangers, ifa Galerie, Berlin (K)
2000 *Voilà – Le Monde dans la tête*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (K)
Borderline Syndrome – Energies of Defence, Manifesta 3, Ljubljana (K)

BÜLENT ŞANGAR
* 1965 in Eskişehir, Türkei / Turkey
lebt und arbeitet / lives and works in Istanbul

2002 Serge Ziegler Gallery, Zürich / Zurich (E)
Pause, 4. Kwangju Biennale, Kwangju, Süd-Korea / South Korea (K)
2001 The Project Gallery, New York (E)
Short Stories, La Fabrica del Vapore, Mailand / Milano (K)
in the meantime..., De Appel, Amsterdam (K)
Becoming a Place, Proje4L, Istanbul Contemporary Art Museum, Istanbul (K)
2000 *Living and Working in Vienna*, Kunsthalle Wien / Vienna (K)
Borderline Syndrome – Energies of Defence, Manifesta 3, Ljubljana (K)
Das Lied von der Erde, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (K)
1999 *Looking for a Place*, 3. SITE Santa Fé (K)

SARKIS
* 1938 in Istanbul
lebt und arbeitet / lives and works in Paris

2003 *L'atterrissage, adagio et l'atelier d'aquarelle dans l'eau*, Museé Picasso, Antibes (E)
Two, Galerie de Zaal, Delft, Niederlande / Netherlands (E)
Voyages en acquarelles, Galerie de France, Paris (E)

2002 *Ruines dans la Chapelle*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, Paris (E, K)
2003 *Films Sarkis*, Le Grand Auditorium Musée du Louvre (E)
Electric Body. Le corps en scène, Musée de la Musique, Paris (O, K)
Les années 70: L'art en cause, CAPC Musée de Bordeaux (O, K)
Le voyage. Le soleil. L'obscurité. Musée d'Art Moderne de Céret (E, K)
Der Besuch. Das Gespräch. Die Erwartung. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Germany (E, K)
Le monde est étouble, mon cœur st. 1ère scène La Brûlure. 2ème scène: L'Espace de musique. 3ème scène: L'Ouverture, Musée d'Art Contemporain, Lyon (E, K)

KALIN SERAPIONOV
* 1967 in Vratza, Bulgarien / Bulgaria
lebt und arbeitet / lives and works in Sofia

2003 *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
Export – Import. Contemporary Art from Bulgaria, Municipal Art Gallery, Sofia (K)
2002 *In Search of Balkania*, Neue Galerie am Landesmuseum Johanneum, Graz (K)
Talk with a Man on the Street in Reconstructions, 4. Cetinje Biennial, National Museum of Montenegro, Cetinje (K)
Manifesta 4, Frankfurt am Main (K)
2001 *Unrendered*, Collegium Helveticum, Zürich / Zurich (E)
Trendification. Contemporary Art from Bulgaria, <rotor> association for contemporary art, Graz
2000 *Negociations*, CRAC, Sète, Frankreich / France
After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe, Ludwig Museum, Budapest; Hamburger Bahnhof, Berlin
1999 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm (K)
1997 *Video Works*, Ata Center for Contemporary Arts, Sofia (E)

ERZEN SHKOLOLLI
* 1976 in Peja, Kosovo / Kosova
lebt und arbeitet / lives and works in Peja

2003 *U-topos*, 2. Tirana Biennial, Tirana
Überlebensstrategien für Untrainierte / Survival Strategies for Untrained Ones, Kunst- und Medienzentrum Adlershof, Berlin
Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
2002 *Small Brother*, National Gallery of Art, Tirana
Speculations, Istanbul
In Search of Balkania, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (K)
Manifesta 4, Frankfurt am Main (K)
2001 *Beautiful Strangers*, ifa-Galerie, Berlin (K)
El mundo nuevo, 1. Bienal de Valencia (K)

GENTIAN SHKURTI
* 1977 in Mamurras, Albanien / Albania
lebt und arbeitet / lives and works in Tirana

2003 *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
Loading – Videogiocchi geneticamente modificati, Galleria Civica d'Arte Contemporanea Montevergini, Siracusa, Italien / Italy
2002 *digital-is-not-analog 2002*, DINA Festival, Campobasso, Italien / Italy
2001 *Escape*, 1. Tirana Biennial, Tirana (K)
2000 *We Love Italy, Italy Loves Us*, Museo Civico d'Arte Contemporanea, Ortona, Italien / Italy
Part of the System, <rotor> association for contemporary art, Graz
1999 *In & Out*, National Gallery of Art, Tirana
Welcome to Wonderland, National Gallery of Art, Tirana

NEDKO SOLAKOV
* 1957 in Cherven Briag, Bulgarien / Bulgaria
lebt und arbeitet / lives and works in Sofia

2003 *A 12 1/3 (and even more) Year Survey*, Casino, Luxembourg; Rooseum, Malmö, O.K. Centrum für Gegenwartskunst, Linz, Österreich / Austria (E, K)
The Israel Museum, Jerusalem (E, K)
Paisajes romanticos con elementos ausentes, Espacio Uno, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (E, K)
2002 *A High Level Show with a Catalogue*, Center for Contemporary Art, Kitakyushu, Japan (E, K)
Mess, Stichting De Appel, Amsterdam (E, K)

2002 *Nature People*, Museu do Chiado, Lissabon / Lisbon (E, K)
Romantic Landscapes with Missing Parts, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin
Ulmer Museum, Ulm (E, K)
2001 *Chat*, The Royal Academy Sculpture Hall / IASPIS Gallery, Stockholm (E, K)
A (not so) White Cube, P.S.1 Special Projects Program, P.S.1 Contemporary Art Center, New York
2000 *Squared Baroque – Baroqued Square*, Ikonen-Museum / Portikus, Frankfurt am Main (E, K)

SERGE SPITZER
* 1951 Bukarest / Bucharest
lebt und arbeitet / lives and works in New York

2003 *Serge Spitzer. Breathing Light*, Kunsthalle Bern (E, K)
Serge Spitzer Berlin, Galerie Nordenhake, Berlin (E)
2002 *40 Jahre: Fluxus und die Folgen*, Kunstsommer Wiesbaden (K)
Minimal, Gemeentemuseum, Den Haag / The Hague (K)
Geld und Wert. Das letzte Tabu, Expo02, Arteplage, Biel (K)
2001 *Looking at you: Kunst, Provokation, Unterhaltung, Video*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (K)
Lost and found, apexart New York (K)
1999 *D'APERTutto*, 48. Biennale di Venezia, Venedig / Venice (K)
1996 *Serge Spitzer. Essen. Food For Thought*, Essen (E, K)
1995 *Serge Spitzer. Reality Models*, Westfälischer Kunstverein Münster (E, K)

SANDRA STERLE
* 1965 in Zadar, Kroatien / Croatia
lebt und arbeitet / lives and works in Amsterdam und / and Split, Kroatien / Croatia

2003 *On the dune*, Modern Gallery/Studio Josip Račić, Zagreb (E)
2002 *Here Tomorrow*, Museum of Contemporary Art, Zagreb (K)
A short history of dutch video art, Gate Foundation, Amsterdam; Museo de Arte & Diseno Contemporaneo, Costa Rica; Museo National Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
2001 *Souffle/Breathing*, Optica Gallery, Montreal (mit / with Heike Mutter, K)
GO_HOME, ArtsLink Special Project: Location 1 New York; Franklin Furnace, New York (mit / with Danica Dakić)
Capital & Gender, Museum of the City of Skopje (K)
Night Vision Filmbar, Museum Ludwig, Aachen
Bewegend beeld, Museum Gorinchem, Leiden, Niederlande / The Netherlands
1999 *Exercises*, Lokaal 21, Venlo, Niederlande / The Netherlands (E)
1998 *Round Around*, Miroslav Kraljević Gallery, Zagreb (E, K)

MLADEN STILINOVIĆ
* 1947 in Belgrad / Belgrade
lebt und arbeitet / lives and works in Zagreb

2003 *Individual Systems*, 50. Biennale di Venezia, Venedig / Venice (K)
Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
Be Creative!, Museum für Gestaltung, Zürich (K)
2002 *In Search of Balkania*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (K)
Misfits, Art Moscow, Moskau / Moscow (K)
2001 *The Cynicism of the Poor*, Museum of Contemporary Art, Zagreb (E, K)
Glasstreet Gallery, Melbourne (E)
White Absence, The Gusa Fisher Gallery, University of Auckland (E, K)
Ausgeträumt..., Secession, Wien / Vienna (K)
2000 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Ludwig Museum, Budapest; Hamburger Bahnhof, Berlin
1999 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm (K)
Aspekte / Positionen – 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien / Vienna (K)

ALMA SULJEVIĆ
* 1963 in Kakanj, Bosnien-Herzegowina / Bosnia-Herzegovina
lebt und arbeitet / lives and works in Sarajevo

2001 *D399*, (Minenräumung / demining action in minefield, performance and video), Sarajevo (E)
El mundo nuevo, 1. Bienal di Valencia (K)
Freedom and Violence, Królikarnia Gallery, Warschau / Warsawa
2000 *Fourth Entity*, Sarajevo (E)
1998 *Minimum*, Sarajevo Center for Contemporary Art in the Collegium Artisticum Gallery, Sarajevo
1997 *The Edge of Awareness*, UN-WHO Building, Genf / Geneva; P.S.1, New York; São Paulo; New Delhi
Zones of Disturbance, Marieninstitut, Graz

MARKO TADIĆ
* 1979 in Sisak, Kroatien / Croatia
studiert zur Zeit an der / studies at Accademia di Belle Arti in Florenz / Florence

2003 *Household*, Gallery Nova, Zagreb (E)
START, Galerija Karas, Zagreb
2002 *START*, Mestna galerija, Ljubljana
Kontakt, Veliki Kaptol, Sisak, Kroatien / Croatia
2001 Youth Salon, Center for Culture, Sisak

CENGIZ TEKIN
* 1977 in Diyarbakir, Türkei / Turkey
lebt und arbeitet / lives and works in Diyarbakir

2003 *Dago+ Performance Days 3*, Bilgi Atolye, Babylon and K-V, Istanbul
I am too Sad to Kill You, Proje4L, Istanbul Contemporary Art Museum, Istanbul
2002 *I'm Bad and I'm Proud of it*, Refika Lokantasy, Istanbul
2001 *Under the Beach. The Pavements*, Proje4L, Istanbul Contemporary Art Museum
Art and the City, State Gallery of Fine Art, Diyarbakir

HALE TENGER
* 1960 in Izmir, Türkei / Turkey
lebt und arbeitet / lives and works in Istanbul

2003 *8. Bienal de La Habana*, Havana (K)
Lund Konsthallen, Lund, Schweden / Sweden (K)
2002 *Being a Turk*, Galeri Nev, Istanbul (E)
40 Jahre: Fluxus und die Folgen, Kunstsommer Wiesbaden (K)
Im Zeichen der Stadt, Kunstmuseum Bonn (K)
2001 *Never Never Land*, Mannheimer Kunstverein (E)
Silhouettes & Shadows, Fundament Foundation, Tilburg, Niederlande / Netherlands
2000 *Das Lied von der Erde*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel (K)
Man + Space, 3. Kwangju Biennial, Kwangju, Süd-Korea / South Korea (K)
1999 *Arguments*, Centre d'Art Contemporain Genève, Genf / Geneva (K)

LINA THEODOROU
* 1970 in Athen / Athens
lebt und arbeitet in Athen / lives and works in Athens

2003 *Spiritual & Land*, Private House, Athen / Athens (E)
Poetic Justice, 8. International Istanbul Biennial (K)
Blurring Boundaries, Borusan Art Gallery, Istanbul
M-ARS. Kunst und Krieg, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (K)
2002 *Fusion Cuisine*, Deste Foundation, Athen / Athens
Big Social Game, International Biennial of Young Art, Turin
2001 *Hippodrome*, Culture Center Epi Colono, Athen / Athens (E)
Escape, 1. Tirana Biennial, Tirana (K)
2000 *Helping Dr. Boom*, Will Lutz Gallery, Delft, Niederlande / The Netherlands (E)
1999 *Metro*, New Trends in Contemporary Greek Art, Deste Foundation, Athen / Athens

RAŠA TODOSIJEVIĆ
* 1945 in Belgrad / Belgrade
lebt und arbeitet in Belgrad / lives and works in Belgrade

2003 *Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan*, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
2002 Museum of Contemporary Art, Belgrad / Belgrade (E)
2001 *Body and the East. From the 1960's to the Present*, Exit Art, New York (K)
2000 *Arteast Collection 2000+*, Museum of Modern Art, Ljubljana
After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe, Ludwig Museum, Budapest; Hamburger Bahnhof, Berlin
1999 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm (K)

1999 *Aspekte / Positionen – 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien / Vienna (K)
1998 *Out of action: Between performance and the object. 1949-1979*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (K)
1997 *Aeropagitica. 28 freie Seiten*, G.A.M.E.S of Art, Mönchengladbach
1995 *Who killed Walter Benjamin or 50 years of peace?*, Galerie Nikki Diana Marquadt, Paris
1993 *Europäer*, Grazer Kunstverein im Stadtmuseum, Steirischer Herbst, Graz

JELENA TOMAŠEVIĆ
* 1974 in Podgorica, Montenegro
lebt und arbeitet / lives and works in Podgorica

2003 *Montenegro Beauty*, City Theatre Festival, Budva
2002 *Board / Less Borders*, Goethe Institute Inter Nationes/Student's Cultural Center, Belgrad / Belgrade (K)
Studio Dado, Cetinje (E)
International Biennial of young artists, Vršac
Talk with a Man on the Street in Reconstructions, 4. Cetinje Biennial, National Museum of Montenegro, Cetinje (K)
2001 *Days of the Montenegrin Culture*, Barcelona
International Biennial of Drawings, Rijeka
1999 *Santa Maria*, Budva (E)

MILICA TOMIĆ
* 1960 in Belgrad / Belgrade
lebt und arbeitet in Belgrad / lives and works in Belgrade

2003 *50. Biennale di Venezia*, Pavilion Serbien-Montenegro / Pavilion of Serbia-Montenegro, Venedig / Venice (K)
2001 *ARS 01*, KIASMA Museum of Contemporary Art, Helsinki (K)
Du bist die Welt, Künstlerhaus Wien, Wiener Festwochen, Wien / Vienna
2002 *XY ungelöst – The reconstruction of the crime*, Bild Museet, Umea, Schweden / Sweden (E)
2000 Museum of Modern Art, Arnhem, Niederlande / Netherlands (E)
Kunsthalle Wien, Project Space, Wien / Vienna (E)
Galerie im Taxispalais, Innsbruck (E)
After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe, Ludwig Museum, Budapest; Hamburger Bahnhof, Berlin
1999 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm (K)
1998 *24. Bienal de São Paulo* (K)
1997 *Zones of Disturbance*, Steirischer Herbst, Graz

VERONIKA TZEKOVA
* in Vratza, Bulgarien / Bulgaria
lebt und arbeitet / lives and works in Sofia

2003 *Biennial PHODAR salon-2003*, Ilia Beshkov Gallery, Pleven, Bulgarien / Bulgaria
Coming Out – Introducing United Net-Works, SAM-forum for contemporary culture, Kulturhuset, Galleri K 1, Stockholm
2002 *Sweetshirt*, Sofia (fortlaufendes Projekt / ongoing project, E)
2001 *Foreign Affairs*, Euro-Bulgarian Cultural Center, Sofia
Open Scenarios, Exposorium VU Amsterdam
Mimicry, DAI, Enschede, Niederlande / The Netherlands (E)
2000 *TO DIE FOR*, Villa Weiner, Ochtrup, Germany
Like the cheese to the burger, the burger to the bun, MEG Gallery, Toronto (G)
1999 Kunstvlaai 3, Amsterdam
1998 Atelier 19, Bulgarian Artists Union Gallery, Sofia
1997 Smirnoff Fashion Awards nominees show, Sofia

ŽANETA VANGELI
* 1963 in Bitola, Mazedonien / Macedonia
lebt und arbeitet / lives and work in Skopje

2003 *Integralism*, 50. Biennale di Venezia, Mazedonischer Pavillon / Macedonian Pavilion, Venedig / Venice (K)
Blut und Honig. Zukunft ist am Balkan, Sammlung Essl, Wien / Vienna (K)
2002 *59. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Uraufführung des Experimentalfilms / World Premiere of the experimental feature *The Judge*, Section: New Territories, Venedig / Venice
European Contemporary Art, The Art of the Balkan Countries, State Museum of Contemporary Art, Costakis Collection, Thessaloniki
2001 *Video Projections*, Moderna Museet, Stockholm (E)
2000 *Radiations - Macedonian Contemporary Art*, The Japan Foundation Forum, Tokio / Tokyo

2000 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Ludwig Museum, Budapest; Hamburger Bahnhof, Berlin
1999 *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm (K)
Aspekte / Positionen – 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien / Vienna
1997 *Texts*, La MaMa Galeria, New York (mit / with S. Paslaski)

VERSION
Künstlermagazin / Artist Run Magazine
http://www.versionmagazine.com

Gegründet 2000 in / founded in 2000 in Cluj Napoca, Rumänien / Romania
Herausgeber / Editors: Gabriela Vanga, Mircea Cantor, Ciprian Muresan
Die Herausgeber von „Version" arbeiteten als Künstlergruppe unter dem Namen „Super Us" bis Januar 2003 zusammen / The editors of "Version" were acting as artist group until January 2003, under the name of "Super Us"

2003 Stickers, anläßlich der / during the GNS exhibition, Palais de Tokyo, Paris
The Map of the World, 1. Prag Biennale, Prag / Prague
Super Us conference, FRAC Alsace, Sélestat, Frankreich / France
2002 VERSION 0.3 September/November (Sonderausgabe, Farbposter / special edition, color poster)
VERSION 0.2 September (Präsentation des neuen Heftes / presentation of the new issue), Espace En Cours, Paris
VERSION 0.2, Juli / July
Festival-RDV Roumain, Espace en cours, Paris (kuratiert von / curated by Gabriela Vanga und / and Mircea Cantor)
2001 *Free Show 2001*, Centrul Cultural Sindan, Cluj Napoca, Rumänien / Romania
Brancusi feat. MC Donalds, Peripheric 5 Biennial, Iassy, Rumänien / Romania (Gabriela Vanga, Ciprian Muresan und / and Nicolae Baciu)
Artistpoly, La Biennale di Venezia, Rumänischer Pavilion / Romanian pavilion
VERSION 0.1, September 2001

MIHA VIPOTNIK
* 1954 in Ljubljana
lebt und arbeitet / lives and works in Ljubljana und / and Los Angeles

2003 *Mercury Falling*, ŠKUC Gallery, Ljubljana (E)
Haunted by Detail, Filmmuseum, Amsterdam (K)
2002 *The Power of Destiny*, Sendung in / Broadcast on TV Slovenia
Conundrum of Time: Clepsydra, USEK Gallery, Kaslik, Beirut (E)
2001 *Gazelle*, Sendung in / Broadcast on TV Slovenia
2000 *Journey to the End of the Ends*, Mestna Galerija Ljubljana (E)
1999 Europäisches Medienfestival, Osnabrück / Germany
1998 *LA Freewaves, 6th Celebration of Independent Video & New Media*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles

NATALIJA VUJOŠEVIĆ
* 1976 in Podgorica, Montenegro
lebt und arbeitet / lives and works in Podgorica

2003 *Montenegro Beauty*, City Theatre Festival, Budva, Montenegro
2002 Gallery of the Youth Center, Belgrad / Belgrade (E)
Video Festival SKC, Belgrad / Belgrade
2001 *T.C.C.E.V.A.P.*, Triest / Trieste
Balkan Youth Festival, Griechenland / Greece
The Fire, St Paul de Vence, Frankreich / France
Art Me, Sarajevo

DUNJA ZUPANČIĆ / DRAGAN ŽIVADINOV

Dragan Živadinov
* 1960 in Birska Bistrica, Slowenien / Slovenia
lebt und arbeitet / lives and works in Ljubljana

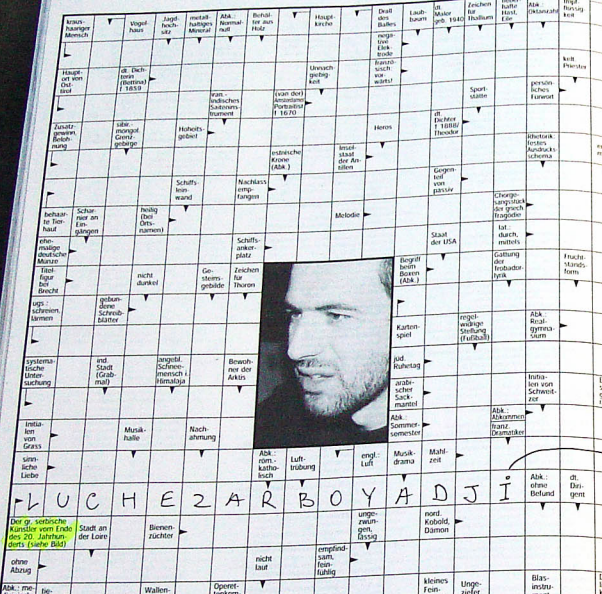
Retrogarde
Scipion Nasice Theatre, 1983-1987:
Regal phase: Retrogardist event Hinkemann, 1983
Exorcist phase: Retrogardist event Marija Nablocka, 1985
Retroclassic phase: Retrogardist Event Baptism Under Triglav, 1986
Self Destruction, 1987

Red Pilot Cosmokinetic Theatre, 1987-1990

Cosmokinetic Cabinet Noordung, 1990 – 1995 – 2045:
Inhabited Sculpture Prayer Machine Noordung, 1992

Telekozmistic Station Mehatron, 1995-2045:
Inhabited Sculpture 50 year project Noordung, 1995
Lavdatura Atraktor, 1998
Thousand Years of Film, 1999
Biomehanika Noordung, 1999
Three Products Noordung, 2000
OHOrganizem, 2001
Supremat, 2002

See also p. 62 - Jakup Ferri



p. 142 HINT: TO SOLVE THE CROSSWORD PUZLE FASTER - TAKE A LOOK AT THE LAST PAGE OF THIS BOOK (BOTTOM, right corner, just before the cover...)

AUTOREN UND PARTNER / AUTHORS AND PARTNERS

RUXANDRA BALACI

Kunstkritikerin und Kuratorin. Graduiertenstipendiat und Forschungsassistentin der Abteilung Zeitgenössische Kunst im Nationalmuseum, Bukarest. Ko-Direktorin des Magazins „Artelier", Veröffentlichungen unter ICCA Bukarest und der Akademie für Bildende Wissenschaften in Bukarest. Gründerin und Direktorin des Museum für Zeitgenössische Kunst, Bukarest. Kommissarin des Rumänischen Pavillons bei der 49. Biennale di Venezia.

Art critic and curator. Former founder and Head of the Contemporary Art Department at the National Museum of Art, Bucharest. Co-director of "Artelier" magazine, editor-in-chief for Publishing Artelier Foundation. Appointed Director of the recently founded Museum of Contemporary Art, Bucharest. Commissioner of the Romanian pavilion at the 49th Biennale di Venezia.

SUNJA BLAŽEVIĆ

Direktorin des SCCA, Sarajevo.

Director of SCCA, Sarajevo.

IARA BOUBNOVA

Kuratorin bei der Catania Biennale 2002 und bei der Manifesta 4, 2002. Gründungsdirektorin des Institutes for Contemporary Art, Sofia.

Curator of Catania Biennale 2002 and Manifesta 4, 2002. Founding Director of the Institute for Contemporary Art, Sofia.

PETAR ĆUKOVIĆ

Kunstkritiker und Kunsthistoriker. Direktor des montenegrinischen Nationalmuseums in Cetinje.

Art critic and art historian. Director of the National Museum of Montenegro in Cetinje.

BRANISLAV DIMITRIJEVIĆ

Kurator im Museum of Contemporary Art Belgrad.

Curator in the Museum of Contemporary Art Belgrade.

KATERINA GREGOS

Freischaffende Kuratorin aus Athen. Von 1999 bis 2002 Direktorin der Onassis Foundation, Centre for Contemporary Art, Athens. Schreibt für „Contemporary", London und „Time Out", Athen. Zur Zeit Kommissarin des griechischen Beitrags zur ARCO 2004, Madrid.

Independent curator based in Athens. From 1998 to mid-2002 Director of the Greek Foundation, Centre for Contemporary Art, Athens. Regular contributor to "Contemporary", London and "Time Out", Athens. Currently she is commissioner for Greece at ARCO Madrid, 2004.

NATAŠA ILIĆ

Freischaffende Kuratorin und Kritikerin. Mitglied des Kuratorenkollektivs „What, How & for Whom" (WHW), welches zur Zeit die Gallery Nova in Zagreb leitet.

Free lance curator and critic. Member of curators' collective "What, How & for Whom" (WHW), which is currently running Gallery Nova in Zagreb.

VASIF KORTUN

Direktor des Platform Garanti Contemporary Art Center, Istanbul.

Director of Platform Garanti Contemporary Art Center, Istanbul.

ERDEN KOSOVA

Kunstkritiker und Kurator.

Art critic and curator.

SHKËLZEN MALIQI

Philosoph, politischer Kommentator und Kunstkritiker. Direktor des „Gani Bobi" Zentrums für humanistische Studien in Priština, das auch Kurse in moderner Kunst organisiert.

Philosopher, political analyst and art critic. Director of the "Gani Bobi" Centre for Humanistic Studies in Priština, which also organizes contemporary art courses.

EDI MUKA

Kurator in der Nationalgalerie in Tirana. Direktor der 2. Tirana Biennale.
Curator at the National Gallery, Tirana. Director of the 2nd Tirana Biennal.

NATAŠA PETREŠIN

Freischaffende Kuratorin und Kunstkritikerin. Derzeit arbeitet sie als Assistent Curator an der Kunsthalle Fridericianum, Kassel und bereitet eine Ausstellung im Rahmen des Steirischen Herbst in Graz vor.

Independent curator and art critic. Currently working as an assistant curator at Kunsthalle Fridericianum in Kassel, and preparing an exhibition within the frame of Steirischer Herbst festival in Graz.

ZORAN PETROVSKI

Direktor des Museum of Contemporary Art, Skopje. Kunstkritiker und Autor.

Director of the Museum of Contemporary Art, Skopje. Critic and author.

The family names of the three most famous Bulgarian born contemporary artists today have all Turkish ethimology: a/ Christo (and Jeanne-Claude) — (the artists who wrapped things around) FAMILY NAME → JVASHEFF → in Turkish "javash, javash" means to take it slowly, leisurely, the max. acceptable attitude to everyday life. For instance: "do not do anything today that you can do tomorrow..."

b/ Vedko SOLAKOV (the artist who offends the audience - some times...) → "SOLAK" → in Turkish means a "left-handed person."

c/ Luchezar BOYADJIEV → "BOYADJI" → in Turkish means a "wallpainter". (the artist who is your humble GUIDE-VARSAVA here.) P.S. It means the same thing in Bulgarian.

VORSCHAU / PREVIEW

IN DEN STÄDTEN DES BALKAN

Ausstellungen, Publikationen, Diskussionsforen organisiert von Kooperationspartnern in **Belgrad, Bukarest, Cetinje, Istanbul, Ljubljana, Priština, Sarajevo, Skopje, Sofia, Tirana und Zagreb**

November 2003 – Mai 2004

IN THE CITIES OF THE BALKANS

Exhibitions, publications, discussions organised by cooperation partners in **Belgrade, Bucharest, Cetinje, Istanbul, Ljubljana, Prishtina, Sarajevo, Skopje, Sofia, Tirana and Zagreb**

November 2003 – May 2004

which is merely the same → in Kassel between 9.11 and 9.12. Partly because there are so many exhibitions from the Balkans either in Kassel, the second most spoken language in Kassel is either Turkish or Serbo-Croatian ... (ah, sorry, that language-)

the name comes from the Greek word "sophia" = wisdom
compare to "philosophia" (philosophy) = "love of wisdom"

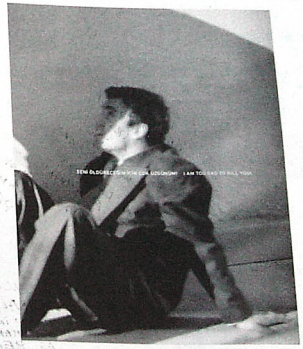
The most important defining factors for the Balkans are (in order of priority):
a/ the Ottoman (Turkish) Empire;
b/ the Yugoslav Mini-Empire;
c/ the Byzantine Empire;
d/ the Soviet Empire
And the processes of their disintegration and continuous lingering heritage ...

Cover der Sonderausgabe des türkischen Kunstmagazins **art-ist** (Herausgeber: Halil Altindere, mit Texten von Vasif Kortun, Şener Özmen und Özlem Özyurt).

Die Sonderausgabe erscheint anlässlich der Ausstellung ***ICH BIN SEHR TRAURIG DARÜBER, DASS ICH DICH TÖTEN MUSS!***
SENY ÖLDÜRECEĞİM İÇIN ÇOK ÜZGÜNÜM!
im Juli 2003
im Proje4L Museum für Moderne Kunst Istanbul als Teil der Balkan-Trilogie **In den Städten des Balkan.**

Cover of the special edition of the Turkish art magazine **art-ist** (Editor: Halil Altindere, texts by Vasif Kortun, Şener Özmen und Özlem Özyurt).

The special edition appears on the occasion of the exhibition ***I'M TOO SAD TO KILL YOU!*** → SO SAD, TOO BAD, DAD
SENY ÖLDÜRECEĞİM İÇIN ÇOK ÜZGÜNÜM!
in July 2003
at Proje4L Istanbul Museum of Contemporary Art and is part of the Balkan trilogy **In the Cities of the Balkans.**



PROJEKTE / PROJECTS

ALBANIEN / ALBANIA

NN
Organisiert von / organized by Edi Muka, Tirana

BOSNIEN-HERZEGOWINA / BOSNIA-HERZEGOVINA

Wer singt dort drüben? / Who is singing over there?
Dunja Blažević
SCCA, Sarajewo / Sarajevo

BULGARIEN / BULGARIA

Die Wiedervereinigung des Balkans / Balkan Reunion
Iara Boubnova
Institute of Contemporary Art, Sofia

KOSOVO / KOSOVA

Wiederkehr: Die Autoren warten auf eine Wiederkehr des Ereignisses / Reappearance: The Authors Look for a Reappearance of the Event
Sokol Beqiri, Shkelzen Maliqi, Erzen Shkololli
EXIT, Contemporary Art Institute, Peja

KROATIEN / CROATIA

Kosov@ Res Publica
What, How & for Whom / Nataša Ilić
Gallery Nova, Zagreb

MAZEDONIEN / MACEDONIA

NN
Zoran Petrovski
Museum of Contemporary Art, Skopje

MONTENEGRO

Orchideja (Orchidee, Orchid)
Petar Ćuković
State Museum of Montenegro, Cetinje

RUMÄNIEN / ROMANIA

Balkan und die Herkunft vom Balkan: Pro und Contra / Balkans and Balkaness pros & cons
Ruxandra Balaci
Museum of Contemporary Art, Bukarest / Bucharest

SERBIEN / SERBIA

Konverzacija 2: Die Gastarbeiter-Ausstellung / The Gastarbeiter Show
Branislav Dimitrijević
Museum of Contemporary Art (MNAC) Belgrad / Belgrade

SLOWENIEN / SLOVENIA

Interdisziplinäres Symposium / Interdisciplinary Symposium
Nataša Petrešin
Ljubljana

TÜRKEI / TURKEY

Diskussionen, Seminare, Ausstellung / Discussions, Seminars, Exhibition
Vasif Kortun
Platform Garanti Contemporary Art Center, Istanbul

featuring an overnight bus trip to the "real BALKANS", the BALKAN MOUNTAIN RANGE, THAT GAVE THE NAME TO THE PENINSULA.

→ 1. RED OUTLINE = BULGARIA
2. YELLOW = THE BALKAN MOUNTAIN RANGE (KNOWN IN TIMES BEFORE THE OTTOMAN-TURKISH CONQUEST AS HEMUS MOUNTAINS)
3. LITTLE RED DOT IN THE MIDDLE = VILLAGE OF MLECHEVO ↗

JENSEITS DES BALKAN / BEYOND THE BALKANS

Kunsthalle Fridericianum Kassel

Mangelos № 1-9 ½
Kuratiert von / curated by
Branka Stipančić

Marjetica Potrč: Kassel Proje

Juni – September 2004
June – September 2004

I personally don't like it...

Luchezar Boyadjiev, "A Place in Time", 2002
©LUCHEZAR BOJAJIEV 2002

This photograph is of my son in the village of Mlechevo where my father was born and where we spend summers. This village is located in the midst of the Balkan Mountain Range, appr. 200 km away from Sofia, right in the geographical center of Bulgaria, which is the same place as "in the middle of nowhere", or "at the end of the world". Time stops here.

IN BULGARIAN NATIONAL IDENTITY + MYTHOLOGY (WHATEVER THAT MEANS!...) THE BALKAN IS A NAME FOR ANY MOUNTAIN TOO. THE BALKAN IN BULGARIAN HISTORY, LITERATURE, FOLKLORE IS IDENTIFIED AS A SPACE OF FREEDOM, SHELTER FROM OPRESSION, A SPACE WHERE ONE IS IN COMMAND OF ONE'S LIFE. THIS IS WHERE THE REBELS, THE FREEDOM FIGHTERS, THE HERETICS, THE FREE AND THE BRAVE AT HEART LIVED... THE BALKAN IS SOMETHING EQUAL TO HOME, SOMETHING FRIENDLY AND HOSPITABLE, SOMETHING DEAR + DEAR, SOMETHING KNOWN AND CHERISHED. THE BALKAN IS A SYMBOL OF AND A PILLAR OF BG INDEPENDENCE AND IDENTITY. THE BALKAN MOUNTAIN RANGE FOR BG PEOPLE IS A SYMBOL OF DIGNITY, FREEDOM AND DEMOCRACY.

IMPRESSUM / IMPRINT

Ausstellung / Exhibition

Konzeption / Concept
René Block

Organisation / Organization
Nikola Dietrich, Birgit Eusterschulte
Nataša Ilić, Nataša Petrešin

Pressearbeit / Press
Regina Bärthel

Sekretariat
Barbara Tourjewskiff

Technische Leitung / Technical Direction
Montage/Installation

Haustechnik / Caretaker
Klaus Dunkel, Hansjörg Weiser

Koordination des Aufbaus / Coordination of installation
H. R. Sawitz

Aufbauteam / Installation Team
Peter Anders, Dennis Fuchs, Ulrike Grötz, Jutta Herrmann, Andreas Jüngst, Paul Kirschner, Kristiane Krüger, Peter Langanke, Dragan Lovrenović, Ralf Mafa, Milen Mitchev, Patrick Muße, Heinrich Schmidt, Beate Tarbitz, Mark Wamsler

Praktikanten / Probationer
Doris Meyer

Katalog / Catalogue

Konzeption / Conception
René Block

Redaktion / Editing
Barbara Heinrich

Lektorat / Proof Reading
Englisch: Stefanie Rose, Kassel
Deutsch: Regina Bärthel, Nikola Dietrich, Birgit Eusterschulte

Übersetzung / Translation
Birgit Herbst, John Rayner und Sebastian Viebahn, Köln;
Uli Nickel, Münster; Astrid Philippsen, Berlin

Gestaltung / Design
atelier grotesk, Kassel

Druck / Printer
Druckerei Hesse, Kassel

Fotonachweis / Photo Credits
Iva Matija Bitanga & Leo (S. 116), Boris Cvjetanović (S. 54, S. 84/85), Robert Fleischanderl (S. 74), Adf Hodović (S. 67), Ferdi Jaklin (S. 124 m.), Milan Jozić (S. 100 oben), Armun Muraši (S. 114), Werner Maschmann, Kassel (S. 21), Alberto Nerduzzi (S. 94), Lazar Pejović (S. 104, S. 128), Hans F. Purui (GEFAI) (S. 57 m.), Siska Reljić (S. 71), Tarik Samarah / Grazia Neri, Mailand (S. 75), Ingo Strotta, Kassel (S. 57 l.), Branko Tasev (S. 124 l.), Egbert Trogemann (S. 55 oben), Almin Zimo (S. 115 m.)

© Kunsthalle Fridericianum Kassel, die Künstler, Autoren und Fotografen

ISBN 3-927015-35-0

Auflage 3000

Veranstalter / Organizer

Documenta und Museum Fridericianum
Veranstaltungs-GmbH
Friedrichsplatz 18
34117 Kassel
Telefon 05 61/70 72 70, Telefax 05 61/7 07 27 39
Internet http://www.documenta.de
e-mail: info@documenta.de
Geschäftsführer / Managing Director: Bernd Leifeld
Prokurist / Authorized Signatory: Franz Petri

Titel / Front
Aydan Murtezaoğlu, *Unitled* 2000 (Detail)

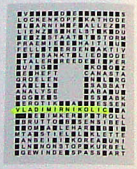
Seiten / pages 2 und 3
Aus / Excerpt from: Karl May, „In den Schluchten des Balkan", Karl-May-Verlag, Bamberg 1949

kunst halle fridericianum

Press-conferences always make me nervous. I expect the press will ask questions of artists and curators. They never do. All they need is a few eye-catcher phrases they can quote later. That's why at press-conferences it's better to look around...

the lanyards of this book have left this page blank for lack of over-exploiting the BOLLARDS. (3 times)

go back to p. 142!



© LEHZR BOJU 2003