

MANIFESTA
и ние / and us

С подкрепата на / Supported by



НАЦИОНАЛЕН ЦЕНТЪР
ЗА МУЗЕИ, ГАЛЕРИИ
И ИЗОБРАЗИТЕЛНИ ИЗКУСТВА



PRO HELVETIA
Arts Council of Switzerland

© Институт за съвременно изкуство – София и авторите
Institute of Contemporary Art – Sofia and the authors

ISBN 954-8334-72-0

Институт за съвременно изкуство – София
Institute of Contemporary Art – Sofia



и ние / and us

Съдържание

Яра Бубнова
МАНИФЕСТА и ние 5

*** Кирил Прашков 8

Мария Василева
ВНИМАНИЕ! FRAGILE! Или какво
се крие зад на едно биенале 18

Яра Бубнова, интервюирана
от Александър Кьосев 25

Стефани Муадон Трамбле,
интервюирана от Ерик Тронси 36

Разговор на Нурия Енгита Майо
със Сантяго Ерасо 46

Българските участници 57

ВЪПРОСИ И ДОПЪЛНЕНИЯ
Александър Кьосев 82

Лъчезар Бояджиев 94

Правдолюб Иванов 110

Иван Мудов 112

Калин Серапионов 116

Недко Солаков 118

БЕЗ ОТГОВОР. Д-р Галентин Гатев 130

Contents

Iara Boubnova
MANIFESTA and us 5

*** Kiril Prashkov 9

Maria Vassileva
FRAGILE! HANDLE WITH CARE!
Or what's behind a biennial 19

Iara Boubnova interviewed
by Alexander Kiossev 25

Stéphanie Moisdon Trembley interviewed
by Eric Troncy 36

Nuria Enguita Mayo in conversation with
Santiago Eraso 46

The Bulgarian Participants 57

QUESTIONS AND FOLLOW-UPS
Alexander Kiossev 83

Luchezar Boyadjiev 95

Pravdoliub Ivanov 111

Ivan Moudov 113

Kalin Serapionov 117

Nedko Solakov 118

NO ANSWER. Galentin Gatev M.D. 131

Яра Бубнова МАНИФЕСТА и ние

Вече почти десет години откакто Манифеста, Европейското биенале за съвременно изкуство, постоянно и периодически е предмет на нашите професионални разговори. Тя, едно от най-младите биеналета, заяви себе си в средата на 90-те като „ново“, „ориентирано към младото поколение“, „реагиращо на политическите промени“, „европейско“ събитие. Нея я правят „нови“, „млади“, „европейски“ куратори, сред които много жени и много източно-европейци. С всички тези неща искаме да се асоциираме без уговорки.

Независимо че от 1-то до 4-то издание на Манифеста политиката за обединяване на западно- и източно-европейското изкуство в обща художествена сцена почна да губи своята актуалност, биеналето все още се възприема като една от малкото писти с равен старт за художници от „там“ и от „тук“. За разлика от колегите в Любляна през 2000 година, не сме преживявали „Манифеста в задния ни двор“¹ и сблъсъкът с „чуждия“ характер на проекта никога не е бил директен. И въпреки че като член на кураторския екип на Манифеста 4 прекарах часове в разпалени дебати на тази тема, продължавам да твърдя, че Манифеста е най-нашето биенале. А под „нас“ имам предвид общностите, свързани със съвременното изкуство в страните на Източна Европа, или ако искате в пост-тоталитарните страни. Общности, в които езикът, инфраструктурата, самосъзнанието, героичните и успешни фигури в тази област се създават, оформят и дори институционализират през 90-те го-

Iara Boubnova MANIFESTA and us

Constantly and periodically for nearly ten years now Manifesta is the subject of our professional debates. Manifesta, as one of the youngest biennials declared itself in the middle of 1990ies as a “new”, “oriented towards the younger generation”, “reacting to the political changes”, “European” event. It is produced by “new”, “young”, “European” curators among whom there are a lot of women and a lot of Eastern Europeans. These are all things that we want to be unconditionally associated with.

In spite of the fact that from the 1st to the 4th edition of Manifesta the politics of uniting the Western and the Eastern European art into one common artistic scene started losing its urgency, the event is still one of the few tracks where there is an equal start for artists from “there” and “here”. Unlike our colleagues from Ljubljana in 2000 we did not experience “Manifesta in our Backyard”¹ and the encounter with the “foreign” character of the project was never direct. Although as a member of the curatorial team of Manifesta 4 I spent hours in heated debates over the subject, I am still maintaining that Manifesta is the most “ours” biennial. By “ours” I have in mind the communities of contemporary art in the countries of Eastern Europe, or the post-totalitarian states, if you wish. The ones where the language, the infrastructure, the self-consciousness, the heroic and successful figures in the field were built up, took shape and were even institutionalized in the 1990ies. In a way we are of the same generation as Manifesta. That’s why the expectations related to precisely this periodical event are so specific.

¹ Manifesta in Our Backyard, Platforma SCCA, Ljubljana 2000

Манифеста 4 / Manifesta 4



Под ФПанкенщайне Хоф
In front of Frankenstein Hof



Антон Литвин инсталира работата си *Population Next*
Anton Litvin installing his work *Population Next*



Trespassing Space, място за презентации и дебати –
Работа на Даниел Гарсиа Андуха
Trespassing Space, venue for presentations and debate,
the work of Daniel García Andújar



Problemmarket.com на Давиде Грасси и Йогор Щромайер
в *Trespassing Space*
Problemmarket.com by Davide Grassi and Jgor Stromajer
in *Trespassing Space*



Алея Джей Майн с работата на Яспер ван ден Бринк
ПоПотокали
Mainufer with the work of Jasper van den Brink *Oranges*



Инсталиране на *Исландската армия* на Антал Лакнер
Installation of *The Icelandic Army* by Antal Lakner

дини. В определен смисъл ние с Манифеста сме от едно поколение. Вероятно затова очакванията именно към тази периодична изложба са особени.

Тук в България очакванията към Манифеста се появиха откакто през 1994 година един от нас – Лъчезар Бояджиев, бе поканен да предложи идеите си за концепция на нова международна изложба. Те се оказаха оправдани в момента, в който Недко Солаков реализира мащабен проект в първото ѝ издание в Ротердам през 1996 (независимо от безрезултатните ми опити да намеря местни пари за “voluntary annual contribution”). Срещата на Роберт Флек, един от кураторите на Манифеста 2, с повече от 20 художници от София и Пловдив, и участието в нея на д-р Галентин Гатев, за първи (и последен) път финансово подкрепено от Министерство на културата, затвърди представата ни за значението на биеналето. „Редовното“ присъствие на България в последвалите Манифести и възможността за инструментализация на техния, вече групов опит, породиха надежди за обратна връзка и очаквания за адекватни реакции у дома.

Това издание се занимава с изследването на някои от реакциите в контекста на българските успехи в Манифеста. И тъй като очакванията имат мощен потенциал, има смисъл да се предположи, че потърсените от нас отговори ще прехвърлят топката обратно към биеналето. Защото след почти десет години съществуване Манифеста започва да губи нещо от първоначалната си мотивация и смисъл, тъй като се променят както изкуството, така и светът, в който живеем. Моделът на Манифеста не само, че се променя в движение, но отчита факта на появата на нови форуми, някои от които, например биеналето Тирана/Прага, заемат доста от този модел. Манифеста сега е по-различна от това, което беше... „Обратната връзка“ обаче предполага промяна и в художествените контексти, искрено въвлечени и заинтересовани от нея. В това виждаме смисъла на книгата.

Here in Bulgaria the Manifesta related expectations were born when one of us (Luchezar Boyadjiev) was invited in 1994 to submit his ideas for the concept of a new international art event. The expectations turned out to be justified the moment when Nedko Solakov realized his ambitious project in the first event in Rotterdam in 1996 (in spite of my fruitless attempts to find local funding for the “voluntary annual contribution”). The meetings of Robert Fleck, one of the curators of Manifesta 2, in 1997 with more than 20 artists from Sofia and Plovdiv, as well as the participation of Galentin Gatev M.D. in the event supported financially for the first (and last) time by the Ministry of Culture, confirmed our ideas about the importance of this biennial. The “regular” presence of Bulgaria in the following Manifesta events and the opportunity to instrumentalize their by now group experiences, gave birth to the hope for a feedback as well as for adequate reactions back home. This publication is investigating some of these reactions in the context of Bulgarian success in Manifesta. In as much as the expectations have a powerful potential it makes sense to suppose that the answers we are looking for will roll the ball back to Manifesta. Because after nearly ten years of its existence Manifesta has started losing something of its initial motivation and meaning just like art and the world we live in are changing.

The Manifesta model is not only changing along the way but it takes into account the appearance of new forums some of which, like the Tirana/Prague Biennial, are borrowing a lot from Manifesta. Manifesta now is different from what it used to be... The feedback however, presupposes a change in the art scenes and context that are sincerely involved and interested by the event. This is what we see as the meaning of this book.

Идеята за тази книга от въпроси и отговори възникна в еуфоричната обстановка преди откриването на Манифеста 2002 – четвъртото издание на Европейското биенале за съвременно изкуство. За инициаторите на отпечатването ѝ биеналето във Франкфурт на Майн изглеждаше като съществен акцент върху движението на съвременната българска художествена сцена, дошъл да отбележи 10-годишнината от първата ѝ артикулирана поява на признат международен форум – Истанбулското биенале от 1992 г. Оспорвано или не, това движение доведе до постоянно присъствие на български автори на все по-глобализиращата се сцена, беляза София като пример в региона, подтикна изместването в местния говор на самото понятие „съвременно изкуство“. За тези десет години редица куратори и художници „забравят родния си художествен език“, забравят и търсената в началото на 90-те промяна; коментарът им престана да се интересува от рамката „България“; независимостта им подри влиянието на остатъчната инфраструктура в културата и инициира нови връзки. Знаците пред горното изреждане могат лесно да се сменят, части от него могат да се поставят под съмнение. Смесеното обаче е, че такива автори има и че те успяват да съществуват според правилата на съвременния художествен свят.

Манифеста 4 допълни участието на Недко Солаков, д-р Галентин Гатев и Правдолюб Иванов на предишните три биеналета с поканването в проекта на Лъчезар Бояджиев, Калин Серапионов и Иван Мудов. Кураторът Мария Василева бе поканена на работа по организацията на изложбата в напрегнатите месеци на продуцирането ѝ. И, основно, активността на сцената ни помогна за избирането на една от водещите ѝ участнички – Яра Бубнова, в екипа от трима куратори на изданието във Франкфурт, заедно с Нурия Енгита Майо от Барселона и Стефани Муадон Трамбле от Париж, поставяйки куратор от София в позиция отвъд представянето в и на страната.

Такова масивно присъствие/признание навън принудително поставя повече въпроси вътре в самата страна като шансът е в извеждането им отатък резките противоречия на 90-те, въртяли се около самото наличие на съвременно изкуство. Такава задача не изглежда лесна след като съизмерването с международната общност на художниците, четящо се и в тази книга, върви по коренно различаващи се скали. Дори изложба като Манифеста 4, със стабилното си място сред множество прояви, не сполучи с постигането на интерес от страна на български институции за разлика от тези на не по-благоденстващите Македония или Русия например.

Стана тривиално да се напомня, че територията на съвременното изкуство в България представляваше в началото на прехода *tabula rasa*. Пълната незаинтересованост и дори враждебност на разрушаващата се инфраструктура в културата избухна за добро и лошо немногото му проводници наистина в празнота. За добро, защото това подтикна към усвояването на празнотата от динамични групи куратори и художници, почувствали се необвързани с каквато и да е културна политика извън собствените си общности – нещо нечувано в страната от десетилетия. Лошо – защото оцеляването им в полето на визуалните изкуства се превърна в частно занимание, легитимиращо се единствено чрез форуми, подобни на Манифеста. Още по-лошо – защото достатъчно неинформираната публика на всички, включително официални и професионални нива, прочете заниманията със съвременно изкуство като мафиозна дейност, набирането на средства за финансирането ѝ – като таен сговор, дори когато средствата са „чужди“, а групите – като събрали се с неблагоприятна цел. Информацията и коментарът се придвижват или като сензация, или от уста на уста и спомогат за задържането на всяка подобна дейност на ръба на незаконността. Усеща-

The euphoric atmosphere before the opening days of Manifesta 2002, the 4th edition of the European Biennial for Contemporary Art, gave birth to the idea to publish this book of questions and answers. For its initiators the biennial in Frankfurt/Main looked like a major accent on the development of the Bulgarian contemporary art scene that came to mark the 10th anniversary from its first articulated appearance in a prominent international forum, the Istanbul Biennial of 1992. Contested or not, this development brought about the constant presence of Bulgarian artists on the ever more globalized scene. It marked Sofia as an example to be followed in the region and triggered a shift in the local jargon concerning the very concept of “contemporary art”. For these ten years a lot of curators and artists forgot their “mothers art tongue” as well as the change they searched for in the early 1990ies. Their statements stopped being restricted by the framework called “Bulgaria”, their independence subverted the influence of the remnants from the old cultural infrastructure and initiated new contacts. The list of the above-mentioned items could be interpreted in a negative way as well, just like parts of it could be put to doubt. However, the relevant aspect is that there are such artists and that they exist according to the rules of the contemporary art world.

Manifesta 4 reinforced the participations of Nedko Solakov, Galentin Gatev M.D. and Pravdoliub Ivanov in the first three biennials by inviting to the project Luchezar Boyadjiev, Kalin Serapionov and Ivan Moudov. Maria Vassileva, the curator, was invited to work on the organization of the event during the strenuous months of its production. Above all else, the vitality of our scene was a factor in the selection of one of its leading members, Iara Boubnova, for the team of three curators, together with Nuria Enguita Mayo from Barcelona and Stéphanie Moisdon Trembley from Paris, for the Frankfurt event. Thus, a curator from Sofia was positioned beyond and outside of the country representation.

Such massive presence/recognition outside the country however, necessarily leads to more questions inside and the chance to have answers is in taking them beyond the heated controversies from the 1990ies, which were centered on the very existence of contemporary art. The task is not an easy one because the scaling up to the international community of artists, which is visible in this book too, follows fundamentally different routes and criteria. Even an event like Manifesta 4 with its prestigious status among many other, did not succeed in raising the interest of the Bulgarian institutions unlike it did with those of the not more prosperous countries like Macedonia or Russia, for instance.

It's trivial to keep on reminding that at the beginning of the transformation after 1989 the territory of contemporary art in Bulgaria was a tabula rasa. For good and bad the few proponents of contemporary art were pushed into a real void by the total lack of interest and even hostility from the collapsing infrastructure for culture. It was for good because this motivated some dynamic groups of curators and artists to fill up the void. They did not feel restricted by any other policies of culture outside of those of their own community, something unheard of for decades; for bad because their survival within the context of visual arts was transformed into a private enterprise, which is legitimized only through events like Manifesta. Still worse, because the generally uninformed audience on all levels, including official and professional ones, interpreted the involvement with contemporary art as a mafia activity, the fundraising as a secret agreement even when funding came from “foreign” sources, and the groups as having improper goals. The information and the commentary are either sensationalistic, or worth of mouth, thus contributing to keeping any such work on the verge of illegality. The feeling of “illegality” comes also from the necessity to constantly brake down some rules that are totally unfit for the present situation as well as from the refusal to listen to explanations about something, which is officially always bypassed while being unofficially treated as useless.

нето за „незаконност“ идва и от необходимостта непрекъснато да се нарушават абсолютно непригодни за съвременната ситуация правила, и от отказа да се изслуша обяснението за нещо, официално винаги заобикаляно, а неофициално – третирано като ненужно.

Разбирам, че съм влязъл в затворен кръг с приемането за положително на съществуването на съвременното изкуство сред независими групи куратори и художници, и че описаното по-горе може да се види като резултат от порочността на тази независимост. От друга страна съм убеден, че независимостта е задължително качество, при липсата на което съвременното изкуство просто не е такова. Още, както писа неотдавна московският колега Дмитрий Пригов, „... тъй като съвременното изкуство – “contemporary art” – е все пак феномен на западното гражданско общество, нека го подчертаем, и на пазара.“ – неща, които сме приели като цел.

Струва ми се, че такова изясняване на стартовата точка е наложително, когато се говори за участието в Манифеста 4 на български автори – тяхната реакция както на изложбата, така и на въпросите в тази книга, стъпва на парадоксалния за страната ни „чужд“ интерес към работата им, на нежеланието им, а може би вече и неспособността, да виждат дистанция между „там“ и „тук“, включително и на усещането, че колкото и да ни е предначертана промяна, променят се и предначерталите я. И така се „варим“ наравно.

Предложението да се търсят хора, които да зададат въпроси на кураторите тръгна от Яра Бубнова още при оформянето на идеята за съпътстващия изложбата във Франкфурт каталог. Вероятността между питащите и отговарящите да се появи дисонанс засегна в различна степен и трите отпечатани тук интервюта/разговора. У нас, където отношенията между академичните и художествените общности трудно присъпват отвъд границата на взаимно недоверие, тя предизвиква желанието въпросите на Александър Кьосев да бъдат разгърнати във вида си, изискващ реакцията и на българските художници, участвали във всички изложби на Манифеста. Отсъствието на съвременното изкуство (и изобщо на това от втората половина на 20 век) от всички видове информационни и образователни програми довежда до трудности при започването на всеки диалог, поставя и „двете страни“ в неравноправно положение. Нарастващият, поне засега, интерес спрямо създаваното на Балканите като пореден къс европеизираща се Европа, сварва тукашните художници извън обсега на артикулация от страна на „близките“ им и така поставя теоретичите в позицията на „невярващи“ в размаха на съвременното визуално изкуство. Това допринася още повече за усещането на незаконност, споменато по-горе, или най-малкото свежда едно логично движение към игра и временност. Може би само поводи като Манифеста могат да доведат до вдигане на летвата на самия разговор, до признаване на разширяването на „затворените кръгове“ в посоки, надхвърлящи използвания досега речник.

Паралелност в „говоренето“ на теоретичи и художници се предполага. Вероятно това е подтикнало Александър Кьосев да иска от приятелите си изясняване на концептуалната рамка на представяното от тях. Скриването им зад фактологията на доказуемо активното им „западно“ съществуване или зад иронията на несъгласието свежда паралелността единствено до желана. Дали имам право да настоявам, че в текущите промени в съвременното изкуство (отново – не само тук) се осъществява оправдана некоректност спрямо един действащ все още инструментариум?

Не бих искал да прозвучи, че художниците се оказват водещи в една „надпревара“. Но пред тях непрекъснато и фактически неизбежно стои предизвикателството да се вписват във възможностите, доставяни от съвременния художествен свят. В София

I am aware that I have cornered myself by accepting as a positive fact the existence of contemporary art in Bulgaria in the context of independent groups of curators and artists.

I know that what I have written so far might be seen as the result of a wicked independence. On the other hand, I am convinced that independence is a mandatory quality without which contemporary art is not itself. Furthermore, as Dmitrii Prigov, our colleague from Moscow, wrote recently, "...because contemporary art is after all a phenomenon of the Western civil society, and let's make it clear, of the market", all these things we seemed to have accepted as a goal of our society.



I think that this clarification of the starting position is necessary when discussing the participation in Manifesta 4 of Bulgarian artists. Their reaction to the exhibition as much as to the questions in the book, are based on the paradoxical in our country "foreign" interest for their works. Their reaction is also based on their unwillingness or by now maybe also inability, to see the distance between "here" and "there" including the feeling that no matter how much our transformation has been pre-designed for us, the designers are also transforming. Thus we are "boiling" in our own juices side by side.

While working on the idea for the catalogue of Manifesta 4 in Frankfurt Iara Boubnova authored the suggestion to look for people who will put questions to the curators. In different ways and to a different extent all three interviews/talks reprinted here are affected by the possibility that there will be dissonance between the asking and responding sides. The relationships between the academic and the artistic communities in Bulgaria are hard to take across the border of mutual mistrust. That is why it seemed natural to develop Alexander Kiossev's questions so these would demand a reaction from all Bulgarian artists who have participated in all Manifesta events. The absence of contemporary art (and art from the second half of the 20th century) from all informational and educational programs makes it difficult to start any debate and puts the "two sides" in unequal positions. The growing, at least for the time being, interest towards art produced in the Balkans (as the next on line fragment of Europe becoming itself) finds the artists here to be outside the sphere of articulation by their natural "relatives" thus placing the theoreticians in the position of "disbelief" vis-à-vis the scope of contemporary visual arts. The already mentioned feeling of illegality is reinforced or at least the logical development is reduced to being a game and a transitory affair. Maybe only occasions such as Manifesta could lead to raising the stakes in the debate, to widening the "closed off circles" in ways that reach beyond the terminology used until now.

A certain parallelism in the "speech" of theoreticians and artists is to be expected. That's probably why Alexander Kiossev wants his friends, the artists, to clarify the conceptual framework for what they are showing. The fact that the artists are hiding behind the data of their proven record of "Western" existence or behind the ironical disagreement transforms the possible parallel into a wished for dream. I wonder if I can insist here that the ongoing developments in contemporary art (again, not only here) are manifesting certain justified lack of correctness for terminology that is still in use?

I do not mean to say that the artists turn out to lead the "race". However, they are actually and unavoidably faced with the constant necessity to integrate themselves into the possibilities offered by the contemporary art world. The views of the late Pierre Restani who in the mid 1990ies visited several massive art events in Sofia are still remembered here. He saw in

се помни мнението на вече покойния Пиер Рестани, посетил няколко мащабни местни прояви в средата на 90-те – изложба от 30-те години в НХГ с живопис, закъснявала според него с половин век спрямо европейското развитие; съвременна живопис в Съюза на българските художници – закъсняваща с 3 десетилетия; и една от първите годишни изложби на Центъра за изкуства „Сорос“ – по думите му вече на 10 години отстояние. Скъсяването на дистанцията в последния случай идва, обаче, единствено чрез самообразование и на базата на болезнени и често непродуктивни опарвания.

Отговор поне на някои от зададените въпроси би трябвало да се открива в самата франкфуртска изложба. Макар извън България, изложби като нея са „наши“, говорят на по-близък, отколкото често си представяме, език.

През четирите си издания Манифеста неизменно се разглежда като биенале на „младото“ европейско изкуство. Единствено третото, в Любляна, имаше отделно заглавие – Borderline Syndrome. Energies of Defense, но като начална остава първата идея за обединението на „още и още“ художници от Източна и Западна Европа (или, оттам, непълнотата на това обединение). Така изглежда логично, че кураторските групи се отправяха на Изток в разглеждане на скритите му доскоро сцени и така направиха Манифеста много по-известна там, отколкото на Запад. И макар 3/4 от досегашните изложби – в Ротердам, Люксембург и Франкфурт (ако приемем Любляна за източен град), а сега и петата – за 2004 в Сан Себастиан, да се проведеха „там“, значението им за „новата част“ на Европа стана решаващо. Тук отново искам да подчертая убеждението си, че промените, които изживяваме, не се отнасят само за Изтока. Чрез примера на Манифеста може да се види интересът на общности, на цели градове да се придвижат към новата реалност.

Разлика с други биеналета дава и въртенето на екипи на млади, ненатоварени с предварителни очаквания куратори. Колкото и да е динамично показването през последното десетилетие изкуство, затваряне в набор от коректни, разчитащи на привидно успокояване теми, особено на станали именити места, има. За Манифеста може да се каже, че всяко от изданията ѝ е носило риск, че той се е превърнал в знак на проекта.

За Франкфурт пред сменящите се куратори всеки път – четвърти за едва осем години – застана изкушението/задължението да назовават нови имена, адекватни на утвърждаващ се международен форум. Оттук „търсенето“ може да се определи като основна тема/проблем на цялата изложба. Търсенето – изследване, research – като процес с толкова много неизвестни, който никога не може да се насити с намиране. На място се прочете – намирането спира търсенето, не е задължително търсенето да се увенчава с намиране. Рискът влезе като необходимост, като съставна част на изложбата. Но справянето с него не може, не бива да е императивно. Пространството за движение, за преговори, ако искате, бе подчертано видимо. И ако търсим ефекта от изложбата, то разпростирането на такова пространство е може би най-важно.

Кураторската група влезе в противоречие с досегашната практика да работи със съгласувана/несъгласувана вътре в нея предварителна концепция (обикновено афиширана достатъчно гърмо), за да остане „чиста“ и от често превръщащата се във водеща воля за конструиране от страна на убеден куратор, и от нагласянето, сполиращо не малко развиващи се сцени при възможност да се проявят. Парадоксалността на ситуацията да си нает за независим куратор, изтъкната от Яра Бубнова (вероятно защото на Изток никой не наема „просто така“ куратори), логично води до разрез с мечтата за явен, действителен и оттук предвидим резултат на всеки организатор/наемател. За Манифеста 4 решението на кураторите сведе „новите имена“ до „автори преди пазарната им реализация“, колкото и да е условно подобно опреде-

the National Art Gallery exhibition of Bulgarian art from the 1930ies and said that in his view this art was 50 years late in comparison to the synchronous developments in Europe. He saw a show of contemporary painting in the Union of Bulgarian Artists and said that it was 30 years late. While one of the first annual shows of contemporary art organized by the Soros Center for the Arts that he saw in the Sofia Art Gallery stroke him as being only ten years late. However, the shortening of the distance in the last case is due only to self-education and to painful and often non-constructive experiences of try-and-fail.

The answers to at least some of the questions should be possible to find in the Frankfurt Manifesta. Although outside of Bulgaria, such events are in a way “ours” and they speak a language, which is closer to us, then we can often imagine.

All four Manifesta events are always seen as biennials of the “young” European art. Only the third one in Ljubljana in 2000 had a title - “Borderline Syndrome. Energies of Defense”. Regardless, the basic initial idea to unify still “more and more” artists from Eastern and Western Europe persisted (and because of that, the incompleteness of this unification). So, it seemed logical that the curatorial teams should go East in research of its so far hidden scenes and thus made Manifesta a lot more popular there then in the West. Although 3/4 of the past events in Rotterdam, Luxembourg and Frankfurt (if we consider Ljubljana an Eastern city), and now the fifth one in San Sebastian, took place “there”, the importance of Manifesta for the “new part” of Europe became decisive. I would like to stress here once again my conviction that the changes we are living through do not apply only to the East. Based on the Manifesta example, one can see how communities and cities are striving to move on to the new realities.

Another difference from other biennials is provided in the case of Manifesta by the rotation of teams of younger curators who are not burdened by a priory expectation. No matter how dynamic the art exhibited during the last ten years is there is a degree of closing up within a set of correct themes that count on claming down the situation, especially in places that have high reputation. One can say about Manifesta that each one of its editions was marked by risk and this has become a trademark of the project.

The always-changing curators, fourth team in only eight years, in Frankfurt were faced with the temptation/obligation to find new names that would be adequate to this ever gaining prestige international event. Thus, the “search” could be defined as the main theme/problem of the whole exhibition. The search, the research is a process full of unknowns that could never have an end or satisfaction. The finding stops the search; it is not necessary that the search culminate in finding, that’s what one could read in the venues of Manifesta 4. The risk was accepted as a necessity and as an organic part of the exhibition. However, dealing with risk could not be and should not be an imperative. So the space left free and open for shifts and negotiations, if you want, was explicitly visible. If one should look for the effects caused by the show the overflow of this space is maybe its most important aspect.

The curatorial team contradicted the established practice to work with a pre-designed coordinated or uncoordinated concept (usually manifested quite loudly). The team wanted to stay “clear” from both the “will” to construct the show that often becomes the leading motivation in the work of strong-minded curators, as much as from the danger of adaptation to the concept which developing scenes often demonstrate when there is a chance for them to show off. The paradoxical situation to be contracted as an independent curator, which Iara Boubnova is pointing out (maybe because in the East no one hires curators “just like that”), leads logically to braking up with the dream to have a clear, functional and thus predictable result that every organizer/employer wants to have. The choice of the curators for Manifesta 4 reduced the “new names” to “artists before their market realization” in spite of how arbitrary such a definition might be. The main selection criteria turned

ление. Способността за сливане на художника със „случайния“ град и неговите жители, възможността работата му да се осъществи като нормално и така неотменимо събираемо по пътя им, стана основен критерий при избора. Участваше и едно трудно за превод понятие – non-spectacular art (бих казал – не-зрелищно, не-демонстративно изкуство), въведено в разговора от Нурия Енгита, което добре илюстрира задачата, поставена си от кураторите. И ако отворим дума по нерядко срещания коментар на съвременното изкуство като криещо се в елитарност, то в Манифеста 4 можехме да видим по-скоро прикрита елитарност.

„Продуктът“, изложен във Франкфурт, бе строен в повечето случаи на място, при директна връзка между автор и ситуация. Наслаждането на независимост върху независимост (тази на художниците с тази на кураторите), опитът за стриване на очертанията на работите, въведе в изложбата нещо, което намирам за изключително важно – независимостта на зрителя. Той също се занимаваше с търсене и намиране, с определяне на границите на „появилото“ се непрекъснато изкуство. Изкуството се случва, нужно е да се огледаш и да отбележиш често условните му, понякога подвижни ръбове, с ясното усещане, че друг може да ги промени. С тази нагласа към „случайност“ кураторите на Манифеста 4 излязоха извън очакванията на кръговете на критиката (впрочем, печеливши от това се оказаха най-вече художниците). Всъщност, превърнатата в концепция „липса на концепция“, отсъствието на „манифест“, осигуриха свобода на работите, задържайки ги в рамките на преднамерена ненадрапчивост. Ако не друго, Манифеста 4 успя да избегне намекнатото във въпросите към Стефани Муадон Трамбле превръщане на немалко биеналета за съвременно изкуство в полета на кураторски експерименти.

Няма, а и няма как да има текст, коментиращ тази изложба, който да не я поставя във връзка с провелата се по същото време в Касел, едва на стотина километра от Франкфурт, Документа 11. Веднъж на пет години в Касел за най-мощната проява на съвременно изкуство се събира целият художествен свят. Манифеста разчиташе, а и се страхуваше, на това. Пристрастен съм към независимостта на куратора/художника/зрителя, към собствената си независимост в крайна сметка, към свободата да видя или не, да приема или да откажа. И ако имах проблем с последната Документа той бе именно във „връзването“ на тази ми свобода, в сякаш принудата към участие, изсипваща се качествено върху ми в ролята на макар и трениран зрител. Разбира се, началната идея на двете изложби е съвършено различна. Прецедентите им – също. Документа е грандиозно (включително и като обем), политическо събитие. Съзнанието за сила, натрупано за над 50 години съществуване, се отля през 2002 в претенция за непоклатима перфектност. Оквуи Енвезор, нигерийско/американският куратор на последното издание, прокара с уверена ръка концепцията си за креолизацията – сваряването в общ котел заради „нов майчин език“. Зад борда останаха тези, които не са имали „време“ да скочат вътре – изложбата, петата, последна платформа от концепцията на проекта, прехвърлящ се от точка на точка по света, се концентрира около приемащите/претопяващите централни места, този котел на езика. Източна Европа – неспособна да се идентифицира нито с отдаване, нито с приемане – почти не предоставя храна на такъв проект. На Документа 11 не се боравеше с колебание, дори и да е плодотворно – грандиозността, перфектността на концепцията и осъществяване на нейния свят (имаше го, без съмнение) го изискват.

Вероятно, живеейки в периферията, ни е трудно да повярваме в демонстративната сигурност на създателите на такава изложба. Тя обяснява до голяма степен и нежеланието зрителят да бъде оставен сам да се оправя в несвършващата редица от „бели кубове“ и „черни кутии“. Още нещо, което сигурно също върви ръка за ръка с известността и перфектността, бе налагането на красотата, от която аз поне трудно намирах изход. Тя обира обаче елитарността, прехвърля зрителя от чудене в учудва-

out to be the ability of the artist to merge with the “accidental” city and its inhabitants, as well as to incorporate his/her work as a natural and unavoidable point in their daily lives. There was another hard to translate into Bulgarian concept, non-spectacular art, which Nuria Enguita Mayo introduced and it illustrates well the task that the curatorial team defined for itself. If we start discussing the quite common commentary that contemporary art is hiding in elitism then we should point out that in Manifesta 4 we could see rather some hidden elitism.

The “product” on display in Frankfurt was in most cases constructed on location in direct relation between artist and situation. The layering of independence on top of another independence (of artists and curators), the attempt to dissolve the frames of the works, introduced into the show something that I think is quite important – the independence of the viewer. The viewer was also involved in searching and finding, in defining the limits of the “emerging” undigested art. Art happens, you just need to look around and to detect its often arbitrary and sometime shifting edges while being conscious that somebody else can re-arrange these. This attitude of “chance” placed the curators of Manifesta 4 outside of the expectations of the art critics (by the way, artists actually benefited the most from this). The concept of “having no concept” and the absence of a “curatorial manifesto” actually secured free space for the works while positioning them within the context of intentional unobtrusiveness. If nothing else Manifesta 4 succeeded in avoiding turning itself into a space for curatorial experimentation, which happens with a lot of biennials and which is hinted in the questions to Stéphanie Moisdon Trembley.

There couldn't be and there isn't a text discussing this event that is not at the same time placing it in relation to the simultaneously taking place Documenta 11 in Kassel, only a 100 kilometers away from Frankfurt. The international art world is gathering together every five years in Kassel for the most massive event of contemporary art. Manifesta was both counting on this and was afraid of this. I am partial to the independence of the curator/artist/viewer, to my own independence, and finally to the freedom to see or not to see, to accept or to reject. If I had a problem with the last Documenta it was precisely the way my freedom was “tied up” and I seemed to be forced to take part while the constraint was pouring down in great quality over my role as a viewer, albeit trained one. Of course, the initial idea behind the two shows is completely different; their precedents too. Documenta is a grandiose (in scale too), political event. The awareness of the power of this event, which has accumulated over the more than 50 years of its existence, materialized in 2002 into the claim to unfaltering perfection. Okwui Enwezor, the Nigerian/American curator of the last edition materialized with a strong hand his concept of creolization – the melting up in the common pot in favor of the “new mothers tongue”. All those who did not have “time” to jump in were left out. The exhibition was the fifth and the final platform of the whole project, which had been moving around the world from a point to a point where there is concentration of accepting/melting places for this language pot. Eastern Europe, which is incapable of identifying with either accepting or giving, offers little material for such a project. Documenta 11 did not deal with hesitation even when it might be productive. The grandeur, the perfection of the concept and the realization of its world (which was there beyond doubt) demanded it.

Living on the periphery it might be hard for us to believe in the demonstrative self-confidence of the creators of such a show. It largely explains the unwillingness to leave the viewer navigate by him/herself in the never-ending succession of “white cubes” and “black boxes”. Another aspect, which probably goes hand in hand with the fame and the perfection of the event, was the imposition of beauty that at least I found hard to escape. However, the beauty takes over elitism and transfers the viewer from wondering to astonishment. It is pulling him/her into the exclusivity of the unique display, which while orchestrating the reading of the works may deviate from the intended meaning. It looks like this is also part of creolization. I was however left mainly with the feeling of being forced. It's my

не, издърпва го в специалността на показ, в неговата уникалност, дирижиращи прочит на работите, понякога различен от първоначалния им – изглежда и това е част от креолизацията. За мен като основно усещане, все пак, остана натискът. Проблемът, естествено си е мой, може би като на идващ от Източна Европа, изживяваща различната си действителност.

Оттук мога лесно да се върна към Манифеста – този проект се интересува от „нас“, заменя увереността с любопитство. Надали някой би заявил, че Източна Европа е готова със своя собствена програма и вече е изчислила бъдещето си. По-скоро продължава да тече процесът на появяване, „изникване“ на съвременно изкуство. „Простото любопитство“ го подхранва, освобождава го от задължителност, разширява пространството му. Стремешът изложбата да продължи в публиката, любопитството да се предаде на зрителя се оказва най-съществен момент в построяването на експозицията във Франкфурт. Затова към Манифеста 4 съм склонен да приложа още едно определение – естественост. Може би защото то съвпада с мечтата ми работи да се появяват „сами“, като от „нищото“, само понякога трябва да им се помага. Естественост може да се намери и в приемането поканен автор да продаде участието си, и в говоренето на всевъзможни езици, ставащи разбираеми отведнъж, и особено в настроението „забележимо/незабележимо“, съпътстващо цялата изложба.

С една от най-трудните и капризни експозиционни задачи днес – демонстрацията на видеоработи/инсталации, за които на Документа (600 часа видео!) бяха строили истински зали в залите или обграждащи огромни екрани, справянето на Манифеста 4 бе особено показателно. Множество работи бяха събрани във Видео-пейзаж и показвани заедно – на 8 шахматно разположени екрана в една зала на музея „Щедел“. Озвучаването идваше през слушалки със заставането пред всеки един от тях. Такова „свиване“ постави прожекциите също в положението да бъдат избирани от зрителя, осигури му повече равнопоставеност в срещата с магнетично действащата времева медия. Но дори в работите, представяни в самостоятелни „черни кутии“ в другите изложбени пространства (като тези на Лъчезар Бояджиев и Калин Серапионов), бе избягнато срещашото се безпощадно поглъщане в стихията на „движещата се картина“.

Усещането за естественост по свой начин се сля в изложбата с драматизма на всекидневието. Дали защото „правенето“ на съвременно изкуство в Източна Европа не стига до тоталност (не я иска?/не я може?), изглежда и технически сякаш по-ограничено, но много автори (впрочем, и от запад) насочваха вниманието си повече към „събития“, облечени в обикновени дрехи. Драматизмът, театрално избягван, с десетилетия в България например, се придвижи по околните, но едновременно по-човешки пътища. Непринуденото сякаш разравяне наоколо измъква доскоро незабележими, рядко трудни отношения и всъщност доказва колко това „наоколо“ се е разширило. Всекидневието не може да избегне нито килията на Йоджалан, настанали се на остров на реката Майн (Джани Моти), нито пътешествието с малка лодка през канализация (Ханс Шабус), нито лутането из лабиринт от униформени стаички с по много врати (Моника Сосновска).

Възможно е независимостта, демонстрирана на Манифеста, да ме привлича именно като негатив на зависимостта, изглеждаща толкова постоянна тук. По същия начин виждам и проявите на кураторите и художниците в тази книга – те не търсят друг избор освен да строят контекст тук и сега. И, разбира се, колкото по-успешно това се случва, толкова уточняването на прецедентите му им прилича на вкарване в поредна зависимост. Отново – не твърдя, че са невинни, но считам, че пространствата за публика, коментар и критика те оставят умишлено, разглеждат ги като естествена част от работата си, което, искаме ли го или не, повежда към още необходими промени.

problem of course, and it might be it has to do with coming from Eastern Europe that is living through its different reality.

Now it's easy for me to go back to Manifesta because the project is interested in "us", it replaces confidence with curiosity. I do not think anybody will claim that Eastern Europe has its own program and has calculated its future. There is rather an on-going process of emergence and "springing up" of contemporary art. It feeds on "simple curiosity" which is releasing it from the necessity and is widening its spaces. The show strived to transfer itself into the audience, and the curiosity on to the viewer. This turned out to be the main aspect when the building up the exposition in Frankfurt. That's why I am inclined to apply to Manifesta 4 one more definition – naturalness. Maybe because it coincides with my dream that works appear "be themselves", out of "nothing", and they only need some help from time to time. This naturalness is found in the willingness to accept when an invited artist sells his participation rights, as well as in the use of all kinds of languages that are immediately comprehensible, but most of all in the "visible/invisible" attitude that marked the whole show.

The way Manifesta 4 handled one of the most difficult and capricious presentation tasks, to demonstrate video works and installations, is most noticeable. By comparison, in Documenta they built up real cinema halls within the exhibition spaces or huge surrounding screens for the nearly 600 hours of video on display. Numerous video works in Manifesta were composed in the Video Landscape and were shown together in one of the spaces of the Stadel Museum on eight screens placed in a check board formation. The sound came from earphones when the viewer stood up in front of each screen. This "scaling down" made it possible for the viewers to choose which projection to look at and awarded him/her more equality when encountering the magnetic effects of the temporal media. However, even the installation of the works presented in separate "black boxes" in the other exhibition venues (the works of Luchezar Boyadjev and Kalin Serapionov) avoided the merciless engulfment by the beastly "moving pictures" media.

The naturalness and the drama of everyday life merged in the show in specific ways. Whether because "making" contemporary art in Eastern Europe does not reach the level of totality (nobody wants it?/nobody can do it?) or because it looks like it is technically more restricted, but a lot of artists (from the West too) turned their attention to ordinary events. The drama in the representation that in Bulgaria, for example was theatrically avoided for decades, took elliptical yet more human ways. The seemingly informal looking at "what's just around" for themes is bringing up some unnoticeable until recently and often difficult relations. It actually proves how much the surroundings have expanded. The everyday life cannot avoid neither the cell of Öcalan that has landed on an island in the Main river (Gianni Motti), nor the trip with a small boat through the sewage system (Hans Schabus), nor the wandering around a labyrinth of uniformed rooms with a lot of doors (Monika Sosnowska).

It is possible that the independence demonstrated in Manifesta 4 is attracting me precisely because it's the opposite of the dependence that seems to be so permanent here. I understand in the same way the appearances of curators and artists in this book – they are not looking for possibilities other than building up a context here and now. Of course, the more they are successful, the more each attempt to clarify the precedents of the context appears in their eyes as an attempt to push them into a new dependence. Once again, I do not claim they are innocent. However, I think they are leaving unoccupied space for audience, commentary and critique because they see those as an organic part of their work which, whether we want it or not necessitates further change.

Мария Василева

ВНИМАНИЕ! FRAGILE! Или какво се крие зад на едно биенале

Наскоро в ателието на Недко Солаков се наслаждавахме на луксозния дървен сандък, в който са върнати рисунките му, участвали в изложба в Музея за съвременно изкуство в Чикаго. Много често „западните“ опаковки предизвикват у нас истински възторг и умиление. Понякога те се пазят с години и не рядко надживяват изкуството, съхранявано в тях. От една страна, сами по себе си те често са изящни обекти. По-важно е обаче, че символизират чистия, подреден и устойчив art world, към който всички се стремят.

Големите биеналета, триеналета и други международни форуми са най-едрите (heavy duty, както казват американците) и лъскави сандъци на художествения живот, щедро разхвърляни из петте континента. За тях трудно може да се употреби термина Jack-in-the-box. Общо взето това, което се вижда вътре, е очаквано и дори предвидимо. И все пак изненади има. И те нерядко са свързани с художници от „другия свят“, които са респектирани от опаковката, но нерядко се отнасят иронично към съдържанието.

Биеналето за европейско изкуство Манифеста е сред най-невръстните изтърсаци в огромното багажно отделение от международни форуми. Не само защото досега са преминали едва 4 издания, но и поради своята специфика – да представя млади автори и да поглежда към все още девствените територии на източна Европа. Заради скромната си възраст и нисък бюджет, Манифеста носи върху плещите си още по-голям знак Fragile, с който сме свикнали да означаваме крехкото съдържание на пътуващите из целия свят сандъци с изкуство.

Какво обаче се крие зад тази привидно нежна и уязвима структура на Манифеста? Няма голям международен форум, който да е посветен на изкуството заради самото изкуство. Подобна идеалистична представа би била най-малкото невярна. Повече от всякога изкуството е свързано с информацията и комуникацията. Връзките с политиката и икономиката са изключително силни, което – няма да е пресилено да се каже – го превръща в част от механизмите на властта.

Любопитно е да се проследи какво международните куратори на Манифеста извадиха от кутията с етикет „Българско съвременно изкуство“. На първото издание през 1996г. Недко Солаков участва с работата си „This is me, too...“ („Това също съм аз“)¹ – фантастичен и занимателен разказ за живота на един художник, преобразен като вкаменелост, препарирана патица, снежинка, хербаризирано цвете и др. трансформации, които отразяват желанието на всеки да бъде някой друг. И надеждата на автора, че може би по-този начин ще осъществи по-адекватни отношения с обществото наоколо.

През 1998 г. в Люксембург д-р Галентин Гатев участва с работата си „Motor Engines with a Regional Purpose. Evidence“ („Превозни средства с регионално

¹ виж: Manifesta 1, catalogue of the first edition of a new European Biennial of Contemporary Art, Rotterdam, the Netherlands, 1996



Maria Vassileva

FRAGILE! HANDLE WITH CARE! Or what's behind a biennial

We were admiring in the studio of Nedko Solakov recently the luxurious wooden crate in which his drawings had come back after a show in the Museum of Contemporary Art in Chicago. Quite often the “western” packaging is triggering true enthusiasm and compassion in us. Sometimes these are kept for years and often survive longer than the artworks they are “housing”. On one hand, they are often fine objects by themselves. It’s more important however, that they are a symbol of the clean, ordered and stable art world, which everybody is aspiring for.

The big biennials, triennials and other international forums are the largest (heavy duty, as the Americans say) and shiniest “crates” of the artistic life generously scattered all over the five continents. One can hardly say about them “Jack-in-the-box”. In general, what one can see inside is expected and even predictable. However, there are surprises. Often these are coming with artists from “the other world” that are impressed by the packaging but are frequently ironical towards the content.

Manifesta, the Biennial for European art, is among the youngest spring outs in the gigantic fright compartment full of international forums. Not only because so far there have only been 4 events but also because of its specifics – to present young artists as well as to look into the still virgin territories of Eastern Europe. Because of its modest age and low budget, Manifesta is marked by an even larger sized fragile sticker that we are used to paste on crates traveling all over the world full of art.

However, what is hidden behind the seemingly tender and vulnerable structure of Manifesta? There is no large international event, which is dedicated to art for its own sake. Such an idealistic concept would be untrue, to say the least. More than ever, art is related to information and communication. The links to politics and economy are very strong and it wouldn’t be an overstatement to claim that it has been turned into part of the mechanisms of power.

предназначение. Доказателство“). Това е друга полуистинска-полуфантастична история за обиколките на четирима свещеници в Ботевградския район и техническите проблеми около техните возила като метафора на проходащото (или западащо) общество. Или както пише в текста към работата му художникът представя „daily madness of life in a post-communist country“ ².

През 2000 г. Правдолюб Иванов излага „Трансформацията винаги отнема време и енергия“ ³. Врящата и постепенно превръщаща се в пара вода от десетки тенджери и чайници е елегантна метафора на времето, в което хората от нашия край на света живеят.

2002 г. е особено успешна за България не само с участието на Яра Бубнова в кураторския екип на Манифеста 4, но и с представянето на трима български художници ⁴. Лъчезар Бояджиев създава на място работата „I want you for M4“ („Аз те искам за М4“) – видеопотрети на анонимни жители на Франкфурт в стила на класическия жанр, но със средствата на новите технологии. Калин Серапионов представя видеото „Unrendered“ ⁵. На оживено място в Цюрих той заснема хората, чакащи на „мястото за срещи“, опитвайки се да улови трудно контролируемата ситуация на пълното с хора обществено пространство и да я превърне в „лабораторна система от елементи, при която необработеният, документален материал се превръща в обект на контролирано наблюдение“ ⁶. Иван Мудов е включен във видеопрограмата на изложбата с работата „Traffic Control“ („Трафик контрол“), документация на пърформанс в Грац, Австрия през 2001 г., където той нелегално регулира оживено кръстовище, облечен в униформа на български полицаи.

Ако анализираме избора на работите на българските участници в досегашните издания на Манифеста ще проследим определено движение. От творби, изразяващи местната специфика изборът се движи към творби с общо звучене. Ако проектът на Недко Солаков е директна рефлексия на едно затворено общество; този на Галентин Гатев още повече се изолира в рамките на частното; при Правдолюб Иванов забелязваме отразяване на местни проблеми, макар и с метафорични средства, то при следващите три проекта оплакването е забравено и дори заменено с иронична агресия по отношение на „другия свят“. Лъчезар Бояджиев приема ролята на психолог-анализатор, опитващ се да създаде портрет на съвременния германец. Иван Мудов директно навлиза в мечтаните територии на „Запада“ и прави опит (при това успешен) да регулира уличното движение (като символ на живота) там. Калин Серапионов въобще измества поглед от дилемата „Тук-Там“ и се занимава с общочовешки неща.

С течение на годините интересът на кураторите на Манифеста към конкретната екзотика се измества по посока на възможностите за диалог, към това, което Яра Бубнова нарича „in-between reality“ ⁷ – място между мястото, откъдето артистът произхожда и абстрактното не-място на големия град. Идеята е не да се подчертават разликите, а да се интегрират различните практики. Това движение

² „всекидневната лудост на живота в пост-комунистическото общество“, виж: <http://www.manifesta.org>

³ виж: Manifesta 3, European Biennial of Contemporary Art, Ljubljana, Slovenia, 2000

⁴ виж: Manifesta 4, European Biennial of Contemporary Art, Frankfurt/Main, Germany, 2002

⁵ от англ. – непресметнато, термин от видеомонтажа

⁶ EXPORT-IMPORT. Съвременно изкуство от България, София, 2003

⁷ Manifesta 4. Conversation Iara Boubnova, Nuria Enguita Mayo and Stéphanie Moisdon-Trembley, Frankfurt 18 May 2002

It is interesting to follow what the international curators of Manifesta picked out of the crate labeled "Contemporary Bulgarian Art". The first event in 1996 saw the participation of Nedko Solakov with his work "This is me, too..."¹, a fantasmagorical and entertaining narrative about the life of an artist who has turned into a fossil, a stuffed duck, a snowflake, a dried flower, and other transformations that are reflecting on everybody's wish to be somebody else. There is also the hope of the artist that this way he might be able to achieve more adequate relations with the surrounding society.

In 1998 in Luxemburg Galentin Gatev M.D. participated with his work "Motor Engines with a Regional Purpose. Evidence". This is another half-true, half-imagined story about the rounds that four local priests are doing in the area of the city of Botevgrad, Bulgaria and about the technical problems they are having with their vehicles as a metaphor for the toddling (or deteriorating) society. Or as the catalogue text for his work says, the artists is showing "daily madness" of life in a post-communist country"².

In 2000 Pravdoliub Ivanov showed "Transformation always takes time and energy"³. The boiling and slowly evaporating water from the dozens of pots and pans is an elegant metaphor for the time people from our neck of the woods are living through. 2002 was very successful for Bulgaria not only because of the participation of Iara Boubnova in the curatorial team of Manifesta 4 but also because of the presentation of three artists from Bulgaria⁴. Luchezar Boyadjiev developed on location his work "I want you for M4" – video portraits of anonymous people from Frankfurt in the style of the classical genre but using new technology. Kalin Serapionov showed his video "Unrendered"⁵. In a crowded place in Zurich he is filming the people waiting at a Meeting Point. He is trying to capture the hard to control situation in a public space full of people while transforming it into a "laboratory set of elements where the unrendered documentary material is turning into an object of controlled surveillance"⁶. Ivan Moudov takes part in the video landscape of Manifesta 4 with the work "Traffic Control" which is a documentary about his performance in Graz, Austria in 2001. Dressed up in the uniform of a Bulgarian traffic cop, the artist is illegally regulating the car traffic at a busy intersection.

We can detect a certain sequence if we were to analyze the selection of works from Bulgarian artists in all Manifesta events. From works that refer to some local specifics the choice is moving towards works with general impact. If Nedko Solakov project is a direct reflection on a closed off society, the one of Galentin Gatev M.D. is removed even further into the private domain. In the work of Pravdoliub Ivanov one can still see a reflection on local problems although treated in metaphorical ways. The next three projects though, have forgotten about complaining and have even replaced it with ironical aggression towards the "other world". Luchezar Boyadjiev is casting himself as a psychoanalyst who is trying to build up a portrait of the German person of today. Ivan Moudov has entered straight into the cherished territories of the "West" and is attempting (successfully at that) to regulate the car traffic (as a symbol of life) there. Kalin Serapionov is altogether shifting his gaze from the dilemma of "here and there" and is moving on to general human concerns.

With time the interest of the Manifesta curators is shifting from the local exotics in the direction of the possibilities for a dialogue, or to what Iara Boubnova refers to as "in-

¹ See: Manifesta 1, catalogue of the first edition of a new European Biennial of Contemporary Art, Rotterdam, The Netherlands, 1996

² See: <http://www.manifesta.org>

³ See: Manifesta 3, European Biennial of Contemporary Art, Ljubljana, Slovenia, 2000

⁴ See: Manifesta 4, European Biennial of Contemporary Art, Frankfurt/Main, Germany, 2002

⁵ Not yet calculated digital footage, a term from video montage

⁶ EXPORT-IMPORT. Contemporary Art from Bulgaria, Sofia 2003

отразява не само социалните промени в различните страни, но и цялостното развитие на Манифеста като форум, отразяващ тези промени. За него в голяма степен важат думите на Дан Камерън “We know that an exhibition is not the world, but it addresses what the world is about”⁸.

Манифеста е може би най-живото международно биенале – поради сравнително малкия си обем, поради факта, че всеки път сменя мястото си и разбира се, поради това, че в голяма част е обърнато към най-бързо променящия се през последните 15 години район на света. По силата на кураторската воля и по вътрешната логика на изложбения механизъм този форум следва, а не манипулира събитията. В голяма степен това, което показва е това, което се случва. Особено силно този факт пролича на последното издание на Манифеста, което остави изложбата без тема, т.е. без рамка за възможно най-дълъг период. Идеята на кураторите бе не да предопределят нещата, а да ги оставят те сами да оформят общия вид на биеналето. Това още веднъж подчерта активната позиция на съвременното изкуство, което в

⁸ „Знаем, че една изложба не е целия свят, но се отнася за това какво е светът“ ; в: Interviews with Ten International Curators by Carolee Thea, New York 2001, p. 101



Подготовка на библиотеката на Манифеста 4
Preparation of the Book Collection of Manifesta 4

between reality”⁷ – the place in between the artist’s place of origin and the abstract non-place of the big city. The idea is not to underline the differences but to integrate the different practices. This shift is not only reflecting the social changes in various countries but also the allover development of Manifesta as a forum to reflect on these changes. The words of Dan Cameron “We know that an exhibition is not the world, but it addresses what the world is about”⁸ are especially valid here.

Manifesta is probably the most lively international biennial because of its relatively small size, because of the fact that it changes its host city for every event, and naturally, because it is also operating in the most dynamic part of the world in the last 15 years. By the force of the curatorial will and by the inner logic of the exhibition mechanics, this forum is following rather than manipulating the events. The fact was quite noticeable in the last Manifesta event, which left the show without a theme, that is – without a framework (label), for as long as possible. The idea of the curators was not to predetermine the way things should be but rather to leave it up to all things define the allover image of the biennial. Which is stressing once again the active position of contemporary art. In its many guises it finds different ways to reach the viewer.

⁷ Manifesta 4. Conversation Iara Boubnova, Nuria Enguita Mayo and Stéphanie Moisdon-Trembley, Frankfurt, 18 May 2002

⁸ In: Interviews with Ten International Curators by Carolee Thea, New York 2001, p. 101

Манифеста 4 / Manifesta 4



Портикус с Паботата на Маџк Бајл *Resist*
Porticus with *Resist* by Marc Bijl



Инсталицане на Паботата на Ибон Аранберри
Installation of the work of Ibon Aranberri



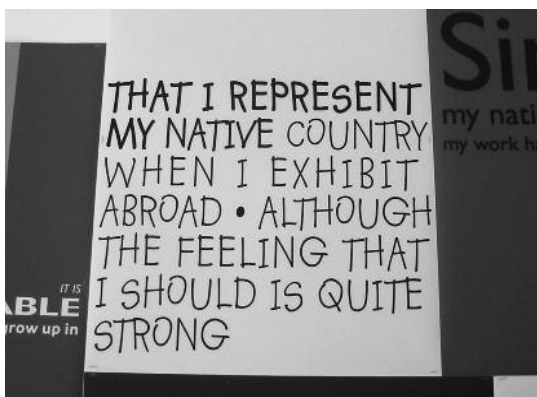
Автобусна слиџа във ФФанкфурт с Паботата на
Анджеј Кулунџиџ Художник от ... (детайл)
Bus stop in Frankfurt with the work of Andreja Kuluncic
Artist from ... (detail)



Членове на гФупа ROR – Revolutions on Request в инсталицита си
паџе по паџе
Members of ROR – Revolutions on Request group in their installation
piece by piece



Газибо на Санџо Силва е пПоец на изгПаждане
Gazebo by Sancho Silva, construction process



ФПажмент от инсталицита на Лиз Харлев
Да пПедставџи света
Fragement from the installation of Lise Harlev
To Represent the World

Яра Бубнова, интервюирана от Александър Кьосев

Александър Кьосев: Мислиш ли, че Международният борд на Манифеста е направил логичен избор на града Франкфурт на Майн като домакин на четвъртото ѝ издание? Много германци наричат този град „Банкфурт“. Той няма имидж на артистичен град като Кьолн например, нито се асоциира с големи художествени изложби, както Касел се асоциира с Документа. От друга страна, не мислиш ли, че кметството на Франкфурт поема риск с теб и твоите колеги като представители на съвременната художествена сцена? Накратко, смяташ ли, че Франкфурт и Манифеста са съединими?

Яра Бубнова: Струва ми се, че в случая с Манифеста логичен е всеки избор на град-домакин. Не твърдя, че винаги участва един и същи вид логика. Такава е особеността на пътуващата проява – да е различна на всяко ново място, различие, удвоявано с избора на нови куратори, отново идващи от различни места. Видян от гледната точка на спецификата на дадено място и неговата култура, въпросът подхожда или не един град за домакин, губи смисъла си. Проблемът е да се свържат изложбата и изборният контекст. Както знаем, мощният контекст на Истанбул, например, винаги предварително „оцветява“ всеки кураторски проект на биеналето там.

В началото, когато бяхме „спуснати“ във Франкфурт, не можахме да почувстваме местния контекст. Незабавно започнахме да търсим метафора за този град. Оказа се, че дори прочутите франкфуртски кренвири произлизат от Виена... Прекарахме много време в търсене как да боравим с мястото на „печачката“ се изложба. Така решихме да предизвикаме контекста, да открием

Iara Boubnova interviewed by Alexander Kiossev

Alexander Kiossev: Do you think that the International Board of Manifesta made a logical choice of Frankfurt/Main to be the host city for its fourth occurrence? Many Germans call this city “Bank-furt”. The city does not have the artistic image of Cologne for instance, nor is it associated with big art shows like Kassel is identified with Documenta. On the other hand, don't you think that the Municipality of Frankfurt is taking a risk with you and your colleagues as part of the contemporary art scene? In short, do you think that Frankfurt and Manifesta can and will fit together?

Iara Boubnova: I think that in the case of Manifesta any choice of a host city is logical. I am not saying that in each case there is the same kind of logic at play. This is the phenomenon of the traveling event that is always different in each new place, a difference that is doubled up each time by the choice of new curators who practically always come from still different places. Thus, if seen from the point of view of the specific location and its culture, the question about the suitability or unsuitability of a host city loses its relevance. The problem is to match the event with its context of choice. Because, as we know, the powerful context of Istanbul, for instance, always already “colors” any curatorial project for the Biennial there.

какво, освен банките и летището, познати на всеки, може да предизвика самите нас. И стигнахме до заключението, че трябва просто да повярваме на художниците. Да подготвим условията и да оставим на художниците правото те да се почувстват провокирани от контекста. Като резултат все още очакваме какъв вид предизвикателство ще предложи градът. В края на краищата, всеки вид реакция, в която е замесено едно място, започва и завършва с хората. Имаме усещането, че са ни нужни много и различни жители на Франкфурт. Мога да кажа, че проектът ни разчита на срещи и диалог, активирани и от двете страни. Банк-фурт или не, градът все пак притежава 15 музея, един от най-прочутите в Европа художествени институти, няколко признати изложбени пространства, създадени и ръководени от известни куратори. Това е изключително конкурентен за съвременното изкуство град. Колкото до градските власти и града – рисковете определено са двустранни.

А.К.: Можеш ли да си представиш Манифеста, приемана от град в преходно състояние, в хаос, в социална напрегнатост и тревога, от типа, който често се среща в Източна Европа, например в София?

Я.Б.: Ще опитам да съм практична в отговора си, защото, по принцип, такова нещо може да се случи. Всъщност имаше немалко очаквания, че след Любляна 2000 Манифеста ще се отправя още по на изток. Докосваш раздвоението в „манифестската“ ми идентичност... От гледна точка на Манифеста като международен форум, изискващ перфектна организация и т. н. – вероятно не става. От страна на „системата“, произвеждаща големи международни събития, това е наистина проблематична перспектива, тъй като в такива градове няма адекватна инфраструктура, медийно покритие, инвестиции и, накрая, няма нито реална, нито символическа капитализация.

От гледната точка на някой, живеещ и работещ в маргинален град, какъвто е София, би трябвало да отговоря с „да“. От моя собствена гледна точка „софиите“ на Европа притежават точно

In the beginning when we were “parachuted” into Frankfurt we couldn’t feel the context of the city. Immediately we started looking for a metaphor for Frankfurt. It turned out that even the famous frankfurter sausage originated in Vienna... We spent a long time finding out how to deal with the location for this event we were “cooking up”. So, we decided to challenge the context. To see what, if anything, outside of the banks and the airport known to everyone, could provoke us. We reached the conclusion that we should just trust the artists. We would prepare the conditions and we would delegate to the artists the right to be provoked by the context. As a result, we are still waiting for what types of potential provocation the city would present. After all, any kind of provocation where a certain locality is involved begins and ends with the people. We have the feeling that we do need a lot of different people from Frankfurt. I can say that our project counts on dialogues and encounters, activated by both sides. “Bank-furt” or not, the city nevertheless has fifteen museums, one of the most prominent art schools in Europe, some of the best known exhibition spaces that are created and curated by the best curators. It is a highly competitive city for contemporary art. As for the municipality and the risk, well, the risks are perfectly reciprocal.



този тип публика, към който Манифеста се обръща като изложба. И това би било рисковано, радикално решение, потвърждаващо специфичния характер на Манифеста. Виждам най-важното във въпроса ти в друга светлина. Не че не считам за важно Манифеста да се проведе в София. По-скоро самият факт, че обсъждаме тук „ако“ и „как би“, говори за нивото на нашите самоуважение и самосъзнание. Повишеното самоуважение довежда до професионална оценка и желание у външните ни партньори да видят в нас сътрудници. Една художествена сцена може да е развита, но ако не показва чувство за самоуважение – обречена е на невидимост. Мисля, че това има нещо общо с местенето на Манифеста от място на място – така нещата стават възможни... Когато някои градове влизат в международния дебат на съвременното изкуство, издигайки художници, куратори, критици, привличайки активни хора – тогава тези градове се превръщат в потенциални домакини на Манифеста.

A.K.: Can you imagine Manifesta being hosted by a city in a state of transformation, chaos, social unrest and frustration of the kind that can often be observed in Eastern Europe, for instance in Sofia?

I.B.: I will try to be practical in my answer because in theory this could happen. Actually there was a lot of expectations that after Ljubljana in 2000 Manifesta would go further East. You are hitting on an existing split in my “Manifesta” identity... From the point of view of Manifesta, the international event that needs a lot of perfect organization and so on, maybe not. From the point of view of a “system” that produces large international art events that’s a very problematic prospect because in such cities usually there is no adequate infrastructure, media coverage, investments and at the end, no capitalization of either a real or symbolic kind.

From the point of view of somebody living and working in a marginal city such as Sofia, I would have to say “yes”. From my point of view, the “Sofias” of Europe have exactly the kind of public that Manifesta, as an event, is addressing. It would be a risk, a very radical decision that however would confirm the different character of

А.К.: Независимо от това колко една художествена проява е интегрирана в дадено реално обкръжение, тя го надскача и отива по-далеч. Тя предлага различна и трансцендентна визия, проектираща го върху някакви нови хоризонти. Каква е тази визия в случая с Манифеста 4? Имате ли такава? Какво се опитвате да излъчите както към града, така и към посетителите? Разбираш, че въпросът има и по-дълбоко значение. Считаш ли, че изкуството днес има тази функция да създава значими хоризонти, да произвежда визии със социална валидност, надхвърляща границите на художествения свят?

Я.Б.: Да, считам. Ясни хоризонти за мен са премахването на границите – от политическите и идеологическите до тези между визуалните езици и структури. Социалната валидност в този случай се предопределя от въвлечането на големи групи хора, от използването от страна на художниците на разнообразие от медии и подходи, от усещането за свобода, тласаното от съвременното изкуство, защото за мен съвременното изкуство е свързано именно със свободата. Такова изкуство предполага изявяване на различия, стреми се да заинтригува (да убеди, да прелъсти) широката публика и да я подтикне да свикне с тях. В крайна сметка – да доведе до приемане и до по-висока степен на толерантност. Съвременното изкуство притежава изключително силна критичност, която привлича още пове-

Manifesta. I see the important implications of your question going in a different direction. It's not that I think it is not important that Manifesta could be in Sofia. I mean, the very fact that we are discussing here if(s) and how(s) comes to tell us something about our own level of self-confidence and awareness. This higher level of self-confidence leads as a matter of fact to professional appreciation and willingness from outside partners to see us as collaborators. An art scene might be highly developed but if it does not project a sense of self-confidence it is doomed to invisibility. I think that this has something to do with Manifesta moving from one place to another – because of that things do become possible... So, when some cities and their art scenes enter the international debate in contemporary art by projecting artists, curators, writers, critics, etc., as well as attracting people to come to them, then such cities become potential hosts for Manifesta.

A.K.: No matter how much an art event is integrated within a given real environment, still it goes beyond and further than that. It offers a different and transcending vision that projects the environment onto some new horizons. What is this vision in the case of Manifesta 4? Do you have this vision? What are you trying to relate to the city as well as to the visitors? You understand that this question has a deeper meaning. Do you think that art today has this function of creating relevant horizons, of producing visions that have social validity beyond the borders of the art world?

I.B.: Yes, I do. For me the relevant horizons are the opening of borders, from political and ideological borders to borders between visual languages and structures. The social validity in this case is predicated on the involvement of large groups of people, on the use by the artists of a variety of media and approaches, on the liberating impulses triggered by contemporary art because for me contemporary art is associated with freedom. This kind of art is meant to pin-point differences and it tends to attract (seduce, negotiate) the general public into getting used to these differences and ultimately, into acceptance and a higher degree of tolerance. Contemporary art has a very strong critical power that is ever more easy to embrace because it tends

че заради присъщата му самоирония. Дори с най-интересните (и най-добри) свои изяви, автори, подходи, то не заема нито позицията, нито позата на висш авторитет или покровител. Напротив, средствата и пътищата му са често право противоположни на познатия „авторитетен език“, налаган от класическите изкуство и художници. Всъщност, средствата и пътищата му клонят към средствата и пътищата на всекидневието. В съвременното изкуство крайният продукт се превръща в изкуство не защото авторът е вид гений, надарен с изключителна сила и визии. Това става, в най-добрия случай, когато контекстът на произхода на автори и работи съвпада с целевия контекст на мястото на показ.

Така че, това са новите хоризонти и функции, които виждам. На практика желанието ни е свързано с опита да покажем събитието Манифеста 4 като саморазвиващ се процес с отворен край, като обмяна на идеи, мнения и личен контекст чрез/в търсене на споделени ценности. Поискахме от художниците да потърсят и намерят себе си в града Франкфурт. Като голям европейски град той е средностатистически, с всички позитивни и негативни аспекти, идващи от такова определение. В смисъл, че има от всичко по малко – от идващите/отиващи си всеки ден служители и емигрантите до банките и музеите, от хот-дог до хамбургер, пица и кебап... Поканихме художници, готови да поемат риск – дори и този да не намерят себе си там... Поне малко питаем надежда „Банк-фурт“ да стане „Арт-фурт“... А като максимум се надяваме, че ще се получи визия на принадлежност не само към мястото/местата, от където хората са дошли, но и на мястото/местата, където им се случва да отидат – по необходимост, покана, по липса на друго...

to be self-ironical as well. However, in its most interesting (best) examples, artists and approaches in contemporary art it occupies neither the position nor the attitude of some higher patronizing authority. On the contrary, often its means and ways are quite opposite to the traditional “voice of authority” employed by classical art and artists and tend to be closer to the means and the ways of everyday life. In contemporary art the end-product becomes art not because the author is some sort of a genius endowed with special powers and visions. It's because, at its best, the context of origin of the artists and their works coincides with the target context of where the works are being presented. That is actually the new horizon and function that I can see. The specific vision we have has to do with our attempt to see the event of Manifesta 4 as an open-ended and self-developing process that presents itself as an interchange of thoughts, opinions and personal contexts through and in search of shared values. We asked the artists to try and find themselves in the city of Frankfurt. It is somehow the ultimate average for a large European city with all the positive and negative aspects implied by such a statement. I mean that there is a bit of everything there – from the commuters and the emigrants, to the banks and the museums, from the ruins of the last World War to the high-tech skyline and urban planning, from the hot-dog to the hamburger, the pizza and the kebab... We invited artists who can take a risk, even the risk of not finding themselves in Frankfurt... At the very least, we hope that “Bank-furt” will become “Art-furt”... At the very most, we hope that this will be a vision of belonging not only to the place(s) where people come from but also to the place(s) where people happen to go to – by necessity, by invitation or by default...

А.К.: Чудя се дали традиционната функция на изкуството да организира екстатичните енергии на обществото и на индивида не са поети днес от онова, което Адорно, Бенямин, Льовентал и други толкова са презирирали – масовата култура и културната индустрия. Техно-партитата и рап-концертите сега изпълняват огромни компенсаторни функции. Те произвеждат споделени и изключително интензивни емоционални състояния. Създават представата за колективен и индивидуален екстаз и/или катарзис. Тези емоционални състояния могат да се превърнат в начин на живот. В тази връзка, масовата култура има лесно идентифициращи се и видими социални функции. Мисля, че същото трудно може да се каже за съвременното изкуство, което често се привижда като елитарно. Публиката разбира ли го, не се ли затваря то в прекалено езотерично експериментиране, достъпно само за малцина? Струва ми се, че обикновеният зрител (масовата публика) не притежава нито визуалния, нито концептуалния език, нито пък инструментите за разбирането му...

Я.Б.: Това е, разбира се, изключително интересен и предизвикателен въпрос. Първо, мисля, че масите, за които споменатите автори говорят, вече не са същите. Дialeктичната взаимовръзка между масовата култура и съвременното изкуство е по-скоро динамична, многопластова и „умна“. Тя е като привличащо/отблъскващо приятелство. Съвременното изкуство е повлиявало масовата култура и обратното. Някои от направленията му използват езика на масовата визуална култура и това е причината да мисля, че поне в някои случаи публиката притежава възможността да го прочете. Все пак – идеята му клони към съвсем друго. Ако съдържанието на масовата култура е това на развлечението, то при съвременното изкуство то принадлежи към анализа. Масовата култура няма нищо общо с коментара, с критиката. Съвременното изкуство има. От друга страна, масовата култура е насочена към пасивния наблюдател, а съвременното изкуство търси активния участник – в акция или в процеса на построяване на контекст за дадено твърдение.

A.K.: I wonder if the traditional function of art to organize the ecstatic energies of society and the individual has not been taken over today by that which Adorno, Benjamin, Loewenthal and others despised so very much – mass culture and the culture industry? Techno parties or rap concerts today fulfill gigantic compensatory functions. They are producing shareable and extraordinarily intensive emotional states. They are creating the form of the collective or individual ecstasy and/or catharsis. These emotional states could become a way of life. In this respect mass culture has easily identifiable and visible social functions. I think that we can hardly say the same for contemporary art which is often said to be elitist. Does the audience understand it, has this art closed itself off into much too esoteric experimentation that is accessible only to just a few. It seems to me that the mass audience (general public) possesses neither the visual nor conceptual language, nor the tools for understanding...

I.B.: This is of course an extremely interesting and challenging question. First of all I think that the masses these authors were talking about are no longer the same masses. The dialectical interaction between mass culture and contemporary art is rather dynamic, complex and sophisticated. It is a kind of a love-hate relationship. Contemporary art has influenced and has been influenced by mass culture. Certain trends in contemporary art utilize the language of mass visual culture and that's one reason to think that at least in some cases the general public possesses the language because it is the same language. However, the message tends to be completely different. Whereas the message of mass culture is that of entertainment, the

Дискутирахме с Нурия и Стефани как да боравим с художествени прояви, граничещи с развлекателното. Не мисля, че масовата култура и съвременното изкуство са толкова противоположни. Най-интересният за мен аспект е напрежението и „отъркването“ помежду им, и понастоящем считам, че те взаимно се допълват. И двете сфери имат способността да са забавни и развлекателни, макар едната да се разбира като критично „развлечение“. Така решихме, че най-доброто решение е да каним художници, заинтересувани от работа в областта на допир между тях. Ще видим каква публика ще се присъедини.

Естествено, за този тип изложба, каквато подготвяме, би било трудно да разчитаме на същата аудитория, която посещава рап-концертите. Не искам да те разочаровам, но колкото и да се мъчи да съвпадне с динамиката на даден град, съвременното изкуство все пак изисква определено ниво на разбиране и подготвеност от страна на публиката. Или поне определено отношение, което никак не съвпада с хапчето „екстази“. В известен смисъл, има нещо касаещо „успеха“ на едно събитие и разликата между успеха на такава изложба и на рап-концерта изглежда очевидна. Съвременното изкуство е способно да удивлява, но в нашия случай поне не става дума за масов вид удивление. Появила се е дълбока пропаст между „маргиналното изкуство“ и „маргиналната публика“.

message of contemporary art would be the one of analysis. Mass culture is not really about comment or critique. Contemporary art is. On the other hand, mass culture is for the passive observer, contemporary art looks for the active participant, be it in an action or in the process of building up a context for a certain statement.

We discussed with Nuria and Stéphanie how could we deal with artistic activities bordering on entertainment culture. I do not think that mass culture and contemporary art are all that opposed each other. The most interesting aspect for me is the tension and the friction between them and I actually think that they complement each other. Both areas of activity could be amusing and entertaining although one is intended as critical “entertainment”. So, we decided that the best thing would be to invite artists who are interested in working in the area where these two rub into one another. Let's see what kind of public will join us. Of course, for the kind of art show we are preparing it would be hardly fair to rely on the same type of audience that goes to rap concerts. I don't want to disappoint you but no matter how much it is trying to coincide with the dynamics of a given city, still contemporary art demands a certain level of understanding and preparedness from its audience. Or at least a certain attitude that by no means coincides with the ecstasy pill. In a way it has to do with the “success” of an event, and the difference between the success of such a show and the success of a rap concert seems to be obvious. Contemporary art is able to astonish but at least in our case it is not a mass kind of astonishment. A great divide between “marginal art” and “marginal public” has arisen.

A.K.: Isn't this relation between the radical, hard experience of contemporary art and the efficient financial and organizational network that transforms the marginal artistic experimentation into an industry paradoxical? How do you think the principles of mass appeal, technology, success, organization (all of them principles of capitalism and the right) connect with the principles of radical questioning, marginal experimentation and revolutionary challenging of the existing norms?

А.К.: Не е ли парадоксална връзката между радикалния труден опит на съвременното изкуство и ефикасната финансова и организационна мрежа, превръщаща маргиналният художествен експеримент в индустрия? Как се срещат според теб принципите на масовото търсене, технологичността, успеха, организираността (всички те принципи на капитализма и десницата) с принципите на радикалното съмнение, маргиналното експериментаторство и революционно-противопоставяне на съществуващата норма?

Я.Б.: Това е парадокс, който изцяло не бих могла да обясня, но съзнавам сериозността му. Изглежда, една от причините за организиране на Манифеста успоредно с процеса на трансформация в Източна Европа, бе необходимостта да се създаде структура, занимаваща се с изкуството преди пазарната му реализация. Ето защо Манифеста 4 се строи след напрегнатото търсене, което трябваше да предприемем из целия континент, за да срещнем и изберем относително „неповредени“ художествени практики и млади автори. Разбира се, имало е и други опити за отговор на този парадокс, като практиката на изместване организацията на големи международни събития в маргинални места из целия свят. Подобни решения действат за известно време и после биват погълнати от общото течение. Може би не знаеш, но това е основната причина за критика спрямо големите изложби, главно така наречените биеналета. В текста на кураторската ни група, предхождащ Манифеста 4, включихме определение, подчертаващо привъзгаността ни към художествени практики, неапроприирани от „висшите“ институции на художествената общност. Иронията тук е, че Манифеста сама по себе си е също промоция, избутваща на повърхността много художници, идващи от маргинални художествени сцени. Още по-лицемерно е, че ние, както и художниците, ще сме доволни ако това ще се случи... Така че, имаме всичко това предвид.

Същия парадокс го виждам замесен и в кураторската ми позиция по отношение на Манифеста 4. Парадоксален е фактът, че бях поканена (номинирана, наета, връчени ми бяха инструменти, ресурси и т.н.) да съм изцяло независима в

I.B.: That's a paradox I can't explain in full, but it is a most serious one. It seems that one of the reasons for establishing Manifesta in parallel with the process of transformation in Eastern Europe was the necessity to create a structure that deals with art before its marketability. That's why Manifesta 4 is based on the extensive research we had to do all over Europe in order to meet and select relatively "unspoiled" artistic practices and younger artists. Of course, there have been other attempts to counter this paradox such as moving the practice of organizing large international events to marginal places all over the world. Such practice works as a solution for some time and then it is incorporated into the mainstream. Maybe you do not know, but that's the main reason for criticizing the system of big exhibitions, mainly the biennials. In our curatorial text that prefaces Manifesta 4, we included a sentence that underlines our interest in art practices that are not yet appropriated by the high profile institutions of the art world. The irony is that Manifesta itself is also a promotional asset that helps propel so many artists coming from the marginal art scenes. Even more "hypocritical" is that we ourselves, as well as the artists, would be happy if this happens... We take all that into account.

I see this paradox implicated also in my curatorial position regarding Manifesta 4. The paradox is in the fact that I have been invited (nominated, contracted, given tools and resources, etc.) to be completely independent in my judgments, professional choices, practice, etc. up to the point of "facing the public" and taking full responsibility for the event. It is the same with my colleagues. It seems that we have been invited/con-

отсъжданията си, в професионалния ми избор, практика и т.н., до точката „да се изправя пред публиката“ и да поема отговорност за станалото. Същото се отнася и за колегите ми. Изглежда сме били поканени/наети да сме независими. Кураторският договор на толкова голямо международно събитие е ясен знак на принадлежност към системата или индустрията – както желаеш. В същото време той е единствената гаранция за независимост, гаранция спрямо негативните ефекти на системата... Парадоксално е и това, че събития като Манифеста биха съществували трудно извън този парадокс. Но също така вярвам, че работейки в рамката му, съм способна на смислена визия и критика.

А.К.: Обезпокоен съм от този техно/революционен, капиталистически авангарден еклектизъм. Трябва да се замислим за това още по-настойтелно след 1989, когато Източна Европа произведе парадоксални революции – нежни, без радикалност или насилие, опити за „възстановяване на нормалността“, всъщност завръщане към нормалността. Някои наричат тези опити „реставрация на капитализма“. Какъв е социалният статус на съвременното изкуство? Как се съотнася той с глобалната победа на глобалния пост-капитализъм?

Я.Б.: Изглежда, че съвременното изкуство не притежава хомогенен социален статус. Съществува голямо разнообразие от практики в не по-малко множество различаващи се контексти. Предполагам, че конкретните социални обстоятелства и самите художници придават на съвременното изкуство определен статус. И този статус е доста важен във връзка с идеите ни за капитализма. В Източна

tracted to be independent. The curatorial contract for this large international event appears to be a clear sign of belonging to the system, or the industry, if you will. At the same time it is the only guarantee of independence, a guarantee against the negative effects of the system... The paradox is that events like Manifesta could hardly exist outside of and without this paradox. Yet, I believe that working from within the paradox, I can still offer meaningful critique and vision.

A.K.: I am upset with this techno/revolutionary, capitalist avant-garde eclectic. We have to think about this even more insistently after 1989 when Eastern Europe produced paradoxical revolutions – velvet, without either radicalism or violence, attempts at “restoration of normality”, actually a return to normality. Some call these attempts “a restoration of capitalism”. What is the social status of contemporary art? How does it fit in with the global victory of global post-capitalism?

I.B.: Looks like contemporary art does not have a homogeneous social status. There is a great variety of practices in as many different contexts. I guess the concrete social circumstances as much as the artists define for contemporary art a certain status. And this status is quite relevant for the concepts we have about capitalism. For instance, in Eastern Europe we would never say that we already exist in a system of capitalist relations. We might say however, that what we had was not really socialism but some kind of “state capitalism”. On the other side, contemporary art tends to be transnational in its reception. Thus, it could be seen as the most capitalistic part of society here. This is also a rather relative statement...

It seems that after all, contemporary art is once again producing paradoxical relations with society. I already mentioned the critical potential of contemporary art. Yet, it has been stated many times that capitalism is able to absorb anything, even the most radical gestures. Ten-twelve years ago in Eastern Europe contemporary art had the distinct status of avant-garde with the urge to demolish everything old, a vision

Европа, например, никога не бихме казали, че вече живеем в системата на капиталистически отношения. Обаче бихме добавили, че това, което имаме, не беше истински социализъм, а някакъв вид „държавен капитализъм“. От друга страна, съвременното изкуство се стреми към транснационалност във възприятията си. Така то може да се приеме като най-капиталистическата съставка на обществото у нас. Това, разбира се, е доста относително твърдение...

В края на краищата, изглежда, че съвременното изкуство отново и отново произвежда парадоксални отношения в обществото. Вече говорих за критическия му потенциал. В същото време, доказвано е неведнъж, че капитализмът е способен да усвои каквото и да е, дори и най-радикалните жестове. Преди десет-дванайсет години съвременното изкуство в Източна Европа имаше четливия статус на авангард в стремежа да се разруши всичко съществуващо, представляваше визия за бъдещето, енергия за предефиниране на обществото, предоставяше уменията да се включат в действие големи групи хора. Спомняш ли си времето около 1990/91, когато пресата отнасяше всички политически масовки в София към хепънинга и перформанса? Тогава беше смешно, но днес изглежда, че е било белег на времето си... Сега статусът на съвременното изкуство в Източна Европа е по-близо до този в западната ѝ част, свързва се с маргиналното, с критиката, със съмнението и анализа. Не съм сигурна, че художниците днес, както на изток, така и на запад, искат да променят света. Прекалените месианистки илюзии, внесени в художническото мислене от социалистическото общество, в което живеехме, вече ги няма. Наличното е може би по-скромно и по-неамбициозно, но със сигурност по-действено и гъвкаво.

for the future, the energy to redefine society, the ability to organize larger groups of people into action. Do you remember the time around 1990/91 when the press used to refer to all the political rallies in Sofia as happenings and performances? That was funny then but it seems now like it was a logical sign of the times... Now the status of contemporary art in Eastern Europe is closer to the one in Western Europe and it has to do with being marginal, with critique, questioning and analysis. I am not sure that artists now want to change the world, neither in the Western nor in the Eastern part of Europe. The overly Messianic illusions that were once upon a time installed in the artists' minds by the socialist society we used to live in, are no longer there. What is there is maybe smaller and less ambitious but it is surely more effective and flexible.

Actually, it is precisely the more traditional kind of art production that is now advertised in Eastern Europe as "restoration" and a return to normality. Yet it is not clear, return to what? The traditional approaches to art were so strongly imposed in socialist times that they became an attribute of socialism. However, these approaches do not fit in any way into the left-right schema you have in mind. The art of "restoration", the act of return to whatever, does not present a vision of its own. On the contrary, it brings back old visions, something that can hardly be associated with contemporary art. Maybe that's the case with the "velvet revolutions" too. After all, they did not bring back the "bloody" ones from the past... Maybe what's happening in contemporary art now could be seen as a "restoration" or a return to normalcy only from a certain theoretical viewpoint. However, I am not sure that such point of view can accept the impossibility of art continuing its existence as some sort of "socialist avant-garde".

Всъщност именно най-традиционната художествена продукция в Източна Европа днес се обявява за „реставрация“ и връщане към нормалността. Но никога не е ясно – завръщане към какво? Традиционните подходи в изкуството бяха налагани с такава сила във времето на социализма, че се превърнаха в негов атрибут. Изкуството на „реставрацията“, завръщането към каквото и да било, не създава собствени визии. Напротив, призовава стари, такива, които трудно могат да се асоциират със съвременното изкуство. Може би същото се отнася и за случая с „нежните революции“ – те, все пак, не възвърнаха „кървавите революции“ от миналото... Изглежда, че случващото се в съвременното изкуство би могло да се разглежда като „реставрация“ и връщане към нормалността единствено от определена теоретическа гледна точка. Но не съм сигурна, че от такава гледна точка може да се приеме невъзможността то да продължи съществуването си като някакъв „социалистически авангард“.

Това беше по повод парадокса в твърдението ти за „реставрацията“ и връщането към нормалността. Все пак в непрекъснато нормализиращата се ситуация биха били необходими огромни усилия, за да се приеме съвременното изкуство като нещо нормално... Самото то не вижда себе си като такова, нито пък ти, нали? Просто си мисля, че връщането не си струва и надали си струва и спорът по него.

Александър Кьосев

Роден в София през 1953 г.. Доцент в катедра „Културология“ в СУ. Научен директор на Центъра за академични изследвания, София. Доктор на науките. Преподавал българска литература в СУ, 1980 – 1988; Български език, литература и култура в Университета на Гьотинген, Германия, 1990 – 1994; Културология в СУ, 1994 – 2002. Редактор и автор на съвместното издание „Post-Theory, Games and Discursive Resistance“, SUNY Press, NY, Albany, 1995; съредактор и автор на книгата „Die Bulgarische Literatur in alter und neuer Sicht“, Harrassovitz Verlag, 1997.

This is related to the paradox in your statement about “restoration” and the return to normality. It seems that in the progressively normalized situation immense efforts are needed to comprehend contemporary art as something normal... However, contemporary art does not see itself as normal, and neither do you, right? I simply think that it doesn't amount to a return and that's hardly worth arguing about.

Alexander Kiossev

Born 1953 in Sofia. Associate Professor of Cultural Studies, Sofia University. Academic Director of the Center for Advanced Study in Sofia. Ph.D. Cultural History of the Transition Period, Faculty of Philosophy, 1998. M.A. Bulgarian Studies, Faculty of Slavonic Philology, Sofia University, 1989.

Taught Bulgarian Literature at Sofia University, 1980-1988; Bulgarian Language, Literature and Culture at University of Göttingen, Germany, 1990-1994; Cultural History at Sofia University, 1994-2002.

Editor and author of the collective book “Post-Theory, Games and Discursive Resistance”, SUNY Press, NY, Albany, 1995. Co-editor and author of the book „Die Bulgarische Literatur in alter und neuer Sicht“, Harrassovitz Verlag, 1997, among other publications.

Стефани Муадон Трамбле, интервюирана от Ерик Тронси

Този разговор с критика и куратора Ерик Тронси се състоя през януари 2002, когато бяхме изтощени от 9 месеца пътувания. Беше пълно с информация, с която трябваше да се занимаем, за да избираме, съчетаваме и изключваме. Все още предстоеше да формулираме общ проект, начин за преодоляване на разочарования и фрустрации, да избегнем някои компромиси.

Така изглеждаше ситуацията, когато го помолих да ми зададе прости въпроси, каквито вече не смеем да си задаваме, за да ми помогне да намеря нужния наратив. Вече знаех за присъщото му критично отношение спрямо колективните прояви, по конкретно спрямо биеналетата и културните политики изобщо. Въпросите му сочеха главно към проблеми на метода, към собствения ми подход и към концепцията на изложбата, както и към проекта, който още не беше определен.

Ерик Тронси: Какви цели всъщност обслужва Манифеста?

Стефани Муадон Трамбле: Отговорът, който първи изниква, е най-елементарният. Бих казала, че Манифеста е нарастващо полезна за „партньорите“ си. Не е задължително да е изглеждала така, когато е проходила, защото при създаването ѝ идеята е била да се мисли повече за критическите практики (кураторски и артистични) и да се види как циркулират (или не) между различните мрежи информацията, историята, формите и дискурсите. Какви са векторите на интеграция и изключване, как трябва да се предефинира художествената практика пред доминиращите стандарти, които определят продукцията и разпространението? Това, с други думи, е бил повече политически проект, все пак нямащ политическа основа, а главно политически съображения. Сега, и по-специално във Франкфурт, съществува истинско

Stéphanie Moisdon Trembley interviewed by Eric Troncy

This conversation with the critic and curator Eric Troncy took place in January, when we were worn out from nine months of traveling. There was all this information to deal with we had to choose, integrate, exclude. We still had to formulate a common project, an economy to overcome disappointments and frustrations, to avoid certain compromises.

This was the situation when I asked him to put to me the kind of simple questions we no longer dare to ask, so as to help me find a narrative. I already knew about his critical attitude towards collective phenomena, towards biennials in particular and cultural policies in general. His questions bore mainly on points of method, on my approach and conception of the exhibition and on the project, which had still to be defined.

Eric Troncy: What purpose does Manifesta serve?

Stéphanie Moisdon Trembley: The first answer that comes to mind is obviously the simplest one. I would say that Manifesta is increasingly useful to its “partners”. That wasn’t necessarily the case when it started because, when Manifesta was created, the idea was more to think about critical practices (curatorial and artistic) and to see

търсене от страна на града и неговите институции. Всъщност, би трябвало да се анализира това търсене, да се сравнят проекция, очакване и стратегия. Днес, въпреки специфичността и различността си, това биенале се нарежда сред другите – то „захранва“ културните изисквания на местните политически власти. Но нека не грешим – биенале или проява от подобна важност винаги поставя въпроса за видимостта и маркетинга. Все пак съществува колективна загриженост, както сред основателите на Манифеста, така и сред заетите с нея днес, че проектът трябва да се развива, да се препозиционира. Това изглежда нормално след почти 10 години живот в контекст, който се е променил до голяма степен и в който фокусът върху големите комуникационни машини нараства. Казано така, можем да приемем, че натискът на пазара и политиката върху Манифеста е вероятно не толкова силен, колкото се случва другаде. Може да се добави, че ако изкуството става все повече форма на добавена стойност, то отговорността за това е споделена.

Е.Т.: Когато бе поканена като куратор, какво бе мнението ти за Манифеста?

С.М.Т.: То беше основано върху смесица от незнание и митология. Бях виждала само две от трите издания, без последното, което всъщност е било и най-проблематичното. За мен това беше предизвикателство, но бях обезпокоена от контекста, едновременно политизиран и коректен – имам предвид изправянето лице в лице на „доминиращата“ и „доминираната“ части на Европа, за да се възстанови,

how information, history, forms and discourses circulate (or don't) between different networks. What are the vectors of integration and exclusion, how should artistic practice be redefined in the face of the standards governing the production and promotion of art? This, in other words, was a much more political project, which as yet had no political grounding, only political issues. Today, especially in Frankfurt, there is a real demand from the town and its institutions. In fact, one would need to analyze this demand, to compare projections, expectations and strategies. Today, in spite of its specificities and its differences, this biennial is up there with the others: it "feeds" the cultural demand of local political authorities. But let's make no mistake, a biennial or event of this importance always raises the question of visibility and marketing. Still, there is a collective awareness both among those who founded Manifesta and among those now working on it: the project needs to evolve, to be repositioned. That seems normal enough after nearly ten years of existence, in a context that has changed a great deal and where the emphasis is increasingly on these big communication machines. That said, we can allow that the pressure of the market and politics is probably not as great for Manifesta as it is anywhere else. One should also say that if art is increasingly a form of added value, responsibility for that is shared.

Е.Т.: When you were invited to curate, what was your opinion of Manifesta?

С.М.Т.: Based on a mixture of ignorance and mythology. I had seen only two of the three editions, not the third, which in fact was apparently the most problematic. For me it was a challenge, but I was worried about the context, both political and correct - this will to set the "dominant" and the "dominated" parts of Europe face to face, to redress, I suppose, the balance regarding countries experiencing difficulty. I was frightened of that because while I strongly believe that it's an interesting question – a fundamental one, even, I also think that it doesn't always have much to do with the foundations of art, and that it can be dangerous to mix all these social, political and aesthetic parameters. I also think that this readjustment is not a theoretical exercise, that you really need to know what's going on in all the territories. I mistrust intentions and programs. Others have already gone astray with that kind of militant discourse.

струва ми се, баланса по отношение на страните, изпитващи трудности. Бях изплашена, тъй като, силно вярвайки, че това е един интересен, дори фундаментален въпрос, едновременно считам, че тук невинаги има нещо много общо с основанията на изкуството и че подобно смесване на социални, политически и естетически параметри може да се окаже опасно. Също така мисля, че такова преустройство е не просто едно теоретическо упражнение, а че наистина си задължен да знаеш какво се случва във всички тези територии. Нямам доверие на намерения и програми. Други вече са тръгвали накриво с подобни войнстващи дискурси.

Е.Т.: Какви бяха правилата на играта и техните ограничаващи аспекти ?

С.М.Т.: Те не бяха ясни, не са и даденост. Това е проект, в който правилата се въвеждат всеки път от кураторите. Все пак, може да са били негласни, но ограничения съществуваша. Знаехме, че трябва да изглежда като биенале. Приех да участвам с мисълта, че едно биенале може да бъде видяно и като изложба – с други думи, като място за определения и диференциация. Не избираш мястото или града, или колегите си; някои от параметрите са вече установени. Мисиите са загатнати: има прецеденти. Манифеста е замислена след падането на Берлинската стена с намерение за преформатиране на кураторската и критическата практики. Това е рефлексивен проект, основан на съмнения, конфликт и конфронтация, което означава да на загубиш рефлексите си и да забравиш познатото до този миг. Тук не сме за да колекционираме известни подписи, или дори да правим това, което знаем как се постига. В такъв смисъл Манифеста е едно особено предизвикателство. Това натежа, когато решиш да приема предложението.

Е.Т.: Винаги съм считал курирането на изложби във висша степен за личен акт – всъщност, като писането на текст. Как се примири да работиш с още двама души, които не са твой избор?

С.М.Т.: Не се примирявах, а търсиш път за свързване и за самоубеждение, че бихте могли да се изберете един друг. И трите се опитахме да направим това. Началният дискомфорт постепенно се превръща във вектор на работата ти. Става продуктивен. Освен това не виждам изложбата преди всичко като място за практикуване на моето лично знание и на собствените ми сили. Предпазлива съм спрямо нарцисистичния ефект на курирането, но не и спрямо творчеството на куратора (тук не съм като администратор, нито пък като посредник).

E.T.: What were the rules of the game and their constraints?

S.M.T.: The rules of the game were not clear; they are not a given. It's a project in which the rules have to be set each time by the curators. However, they may be silent, but the constraints are present. We know that it's going to look like a biennial. I accepted with the idea that one could also see a biennial as an exhibition – in other words, as a place of definition and differentiation. You do not choose the place or the town or your colleagues; some parameters are already set. The missions are implicit: there are precedents, and Manifesta was conceived after the fall of the Berlin Wall with a view to reframing curatorial and critical practices. It is thus a reflexive project, based on doubt, conflict and confrontation, which means losing reflexes and forgetting what you already know. We are not there to record famous signatures, or even to do what we already know how to do. In that sense, Manifesta is a singular challenge. That counted when I decided to accept the proposition.

Както знаеш, почти винаги съм работила в колективни ситуации – не защото искам да се разтворя в тях, а за да се опитам да накарам ролите и функциите на всеки да варира. Това е начин за навлизане в същността и качеството на това, което е известно на всеки един.

Е.Т.: Какво чувство изпитваш, веднъж вече приела правилата, да се окажеш кръстотваща Европа в търсенето на неизвестно какво?

С.М.Т.: Понякога се чувстваш за оплакване, като чужд навлек, действащ по поръчка без смисълът ѝ да е известен. Предизвикан си от ясни и директни въпроси – Какво търсиш? Какво искаш да видиш? Дори на най-младите са им идеално известни този вид отношения: познават закона на търсенето и предлагането – неща, на които ти не можеш истински да отговориш. И си уязвим, защото някъде по пътя си изгубил разменните си инструменти. Следователно всичко започва от отсъствието на проект и от мълчанието. Ако решиме да пътуваме, и то да го правим заедно, то е защото имамхе усещането, че не бива да действаме от външна позиция, а още по-малко да се задоволим с определен тип литература по глобалната култура. Някъде в тази област, която е Европа, чиито граници обаче не познаваме, пътуването помага да се усети, че критическият дискурс върху глобализацията е изключително лесен за възстановяване и служи за екипировка на политиците. От Истанбул през Порто до Рейкявик младите използват едни и същи инструменти, включително английския и i-book, но по различен начин. Интересното е не да се наблюдава това отчуждаване от глобалната култура, а да се види какво се случва между културите,

Е.Т.: I have always found curating exhibitions to be an eminently personal act – like writing a text, in fact. How did you reconcile yourself to working with two people you didn't choose?

С.М.Т.: You don't reconcile yourself, you look for a way of relating and convincing yourself that you could have chosen each other. We all three of us tried to achieve that. The initial discomfort gradually becomes a vector for your work. It becomes productive. Besides, I don't think that an exhibition is primarily a place for working out with your own personal knowledge and your own strengths. I am also wary of the narcissistic effects of curating, not of the curator's creativity, which I wholly subscribe to (I am not here as an administrator or mediator). As you know, I have nearly always worked in collective situations – not because I want to disappear, but to try to get people's roles and functions to permute. It's a way of calling into question the quality and nature of what each person knows.

Е.Т.: How does it feel, once you have accepted the rules, to find yourself traveling around Europe searching for you don't know what?

С.М.Т.: Sometimes you feel pathetic, an intrusive stranger acting on an assignment without knowing its contents. You are confronted with clear, direct questions – What are you looking for? What do you want to see? Even the youngest are perfectly familiar with this kind of relation: they know the law of supply and demand – that you can't really answer. So you are vulnerable, because somewhere on the way you lost your tools for exchanging with. It all starts, therefore, with the absence of a project and with silence. If we decided to travel, and to travel together, it is because we had the feeling that we couldn't function from an outside position, even less be satisfied with a certain kind of literature on global culture. Within this limit that is Europe, whose limits we do not really know, traveling helps you to realize that the critical dis-

появата на трети път, различните видове модерност. И още – как художниците се справят със законите на консумацията, как превръщат всички тези задънени улици в пространства за игра и преговори. Всъщност, наистина имам усещането, че сега има повече хетерогенност, повече разлики, отколкото преди.

Е.Т.: Какво видяхте?

С.М.Т.: Не видяхме нищо изключително, нито пък никакви нови практики. Не търсехме представителното или новото. Често бяхме разочаровани, разтърсени от усещането, че нищо не сме открили. Считаю, че за това има немалко причини. Първо, защото областта на изследването (млади, не особено известни художници) е в противоречие със самата идея за материята на една изложба, с необходимата дистанция за създаването на проект. Още, по-общо казано, защото важните открития са рядкост. И най-накрая, защото трябва да се знае, че предишните куратори на Манифеста са правили почти същото изследване като нас едва година и половина по-рано и, каквото и да приказват програмните производители и фиксаторите на тенденции, една художествена сцена или контекст не се обновяват

course on globalization is extremely easy to recuperate and serves as a kit for politicians. From Istanbul to Porto to Reykjavik, young people are using the same tools, including English and the i-book, but in different ways. What is interesting is not to observe this alienation by global culture, but to see what is going on between cultures, the emergence of a third way, different kinds of modernities. And also to see how artists cope, with the rules of consumption, how they turn all these dead ends into a space for play and negotiation. In fact, I really do have the feeling that there is more heterogeneity, more difference, than ever before.

Е.Т.: What did you see?

С.М.Т.: We didn't see anything exceptional or any new practices. We weren't looking for the spectacular or the new. We were often disappointed, shaken, with the feeling we hadn't found anything. I think there are several reasons for that. First of all, because the area of research (young, not very prominent artists) is in contradiction with the very idea of the body of work, you need a certain distance to create a project. Also, more generally, because important discoveries are rare. And finally, you have to realize that the previous curators of Manifesta did almost exactly the same research as we did, only just a year and a half before, and whatever cultural program makers and trend spotters may say, an art scene, or context, doesn't renew itself that quickly. In fact, we were more intrigued by projects in formation, in the process of definition, although we know that time is incompressible. In a few years from now, all this will probably have a real look and a meaning to it, and I think we'll have to come back to what we saw. But here, there was nothing that really hit me, the way things sometimes have in the past, as being almost self-evident. We could say that we saw what we were looking for. You only ever see what you are looking for. But we met much more than one thousand artists through the web of crisscrossing recommendations. Often, it was like being at a casting session, in an absurd or superficial position, in unfamiliar contexts. But one thing at least did emerge: what we saw above all were individuals, involved, sometimes in a pretty incredible way, in artistic practices, out of necessity or by default (there are places where you become an artist in order to survive). People who have decided to break with the system, with the idea of work or leisure, who produce really extravagant, outlandish objects. We had a vivid sense of a whole parallel community, but working with reality. More and more, I think, art is a way of making reality accept-

толкова скоростно. Всъщност, бяхме по-заинтересувани от проекти във фазата на формирането им, в процес на дефиниране, макар да сме наясно, че времето не се поддава на свиване. След още няколко години всичко това ще получи истинския си вид и значение и ми се струва, че ще се наложи да се върнем към видяното. Но сега нямаше нищо, което да ме стресне, както ми се е случвало в миналото; сякаш всичко беше очевидно. Можем да кажем, че видяхме това, което търсихме. Но пък срещнахме много повече от хиляда художника чрез мрежата от кръстостващи се препоръки. Често изглеждаше сякаш сме на кастинг, в абсурдна или повърхностна поза в непознат контекст. Но поне едно нещо накрая се прояви – каквото видяхме бяха преди всичко личности, въвлечени често по неправдоподобен начин в артистичните практики, понякога по необходимост или задочно (има места, където ставаш художник заради собственото си оцеляване). Хора, които са решили да скъсат със системата, с мисълта за работа или удоволствие, които произвеждат наистина екстравагантни, необикновени обекти. Имахме живото усещане за цяла паралелна общност, боравеща обаче с реалността. Струва ми се, че все повече и повече изкуството става път за направата на реалността приемлива. Ако мога да си позволя едно заключение, то е, че художествената активност представлява пречупване в човешкия живот, и че този начин на съществуване е често по-интересен, отколкото произведения от самия него резултат.

E.T.: Не пътувам особено много, но съм останал с впечатлението, че художниците избират начините си за действие с намерението да преминат в друга социална класа.

S.M.T.: На изток и на юг има страни, където истинска средна класа не съществува. Така че класовата промяна е невъзможен скок. Отделният човек, намиращ се в междинно положение (между две страни, две идентичности, два вида култура), се превръща почти естествено в художник. В Босния, например, или в Страната на баските решението да си художник е решение да не си нито на едната, нито на другата страна.

able. If there is one conclusion I can reach, it is that artistic activity constitutes a break in people's lives, and that this way of being is often more interesting than the result it produces.

E.T.: I don't travel much, but I get the impression that artists choose their activity mainly in order to change their social class.

S.M.T.: There are countries, to the east and to the south, where there isn't really a middle class. So changing class is an impossible leap. Individuals also, who find themselves in an in-between state (between two countries, two identities, two types of culture) become artists almost naturally. In Bosnia or the Basque region, deciding to be an artist is deciding not to be on one side or another.

E.T.: When did you start thinking about the form your exhibition might take?

S.M.T.: We're thinking about that right now – that's to say, just three months before it opens. But it's a question that has been on our minds all the time, for all three of us. That's why we rejected the thematic principle, which would have oriented our research. Traveling has also been a way of putting off that constantly deferred discussion. Travel has been an escape. In the end we decided to do an exhibition, although we could have envisaged other solutions – we articulated some of them in a rather joking way: "it could be a website, a book, a White Cube, etc." – but the



Е.Т.: Кога започнахте да се замисляте за формата, която изложбата трябва да приеме?

С.М.Т.: Мислим за това точно сега – т.е. едва три месеца преди откриването. Но въпросът присъстваше в главите и на трите ни през цялото време. Ето защо отхвърлихме тематичния принцип, който би ориентирал предварително изследването ни. Пътуването бе също начин да отмахнем тази постоянно отлагана дискусия. Пътуването бе едно бягство. Накрая решихме да направим изложба, макар да оценявахме и други възможности – артикулирахме ги по, общо взето, шегаджийски начин: би могло да е уеб-сайт, или книга, или „бял куб“ и т.н.; но единственото, в което и трите вярвахме, струва ми се, бе ситуацията на изложба. Размишлявахме дали да не направим Манифеста другаде, да пренаправим предишната или да съберем най-добрите работи от всички предишни експозиции. Положително бяхме наясно с абсурдността на тази предполагаемо „отворена“ ситуация. Също така често си задавах следния основен въпрос – защо да се кани млад художник, който е видимо силно повлиян от Фишли/Вайс, ако можеш да поканиш самите Фишли/Вайс?

only thing that the three of us believe in, I think, is the situation of the exhibition. We also considered doing Manifesta somewhere else, redoing the previous one, or taking all the best pieces from all the past Manifestas. We were certainly aware of the absurdity of this supposedly “open” situation. Also, I often asked myself basic questions like, why invite a young artist who is manifestly strongly influenced by Fischli/Weiss when you can invite Fischli/Weiss?

Е.Т.: Having talked with you about this lots of times, I thought we both believed that biennials stopped being exhibitions a long time ago.

С.М.Т.: Most of the time, biennials are about zapping. You make a work visible, you present it knowing that it's already sold, and generally without making the effort to show what was done before, in what context it occurred. That's the problem with collective exhibitions in general. We are wondering how far it is possible to overturn the hierarchies between the monograph and the collective exhibition, perhaps by putting monographs inside this collective exhibition. In which case Manifesta should be seen not as an exhibition but as a series of exhibitions, because there can be no logical link between these 70-odd artists. You could look for connections, artificial ones – that's never impossible, and you'd certainly find them. But we will try to ensure that each artist presents his or her own world. The montage will generate a meaning,

Е.Т.: След като сме говорили много пъти на тази тема мислех, че и двамата сме съгласни, че биеналетата са спрели да бъдат изложби от доста време насам.

С.М.Т.: В повечето от случаите при биеналетата става дума за разрушителния ефект. Превръщаш дадена работа в обект, представяш го, знаейки, че е вече продаден, и обикновено без усилието да се покаже какво лежи преди него, в какъв контекст работата се е случила. Това е проблем изобщо с колективните изложби. Чудим се до каква степен е възможно да се обърне йерархията между монографичната и колективната изложби, може би вметвайки монографичната в колективната. В такъв случай Манифеста ще трябва да се разглежда не като изложба, а като серия от изложби, защото логична връзка между тези 70-ина художници не съществува. Могат да се търсят близости, често изкуствени – те винаги могат да бъдат намерени, и положително ще бъдат. Но ние ще се помъчим да сме сигурни, че всеки художник ще представи своя собствен свят. Монтажът също ще генерира значение, това е неминуемо. Не знам дали ще успеем. Мисля, че е близко до ума да се приеме, че в някои случаи художниците просто нямат достатъчно значително работно натрупване.

Е.Т.: Труден ли беше изборът?

С.М.Т.: Предполага се, че да, но се съгласихме да не играем по квотната система, според смисъла на идентичност или националност, нито по програмен списък. Когато си приказвахме заедно за работите, които ни допадат, осъзнахме, че те винаги имат нещо общо с дом, подвижност и място. Много от работите се движат в тази посока: домове, структури, машини, връзки, несигурни пространства и градски периметри. И, естествено, всичко, което противоречи на това също.

Е.Т.: Неминуемо не се ли проявиха отново в мига на избора всички несъответствия на колективното куриране – хора, които не са се избирали взаимно, отсъствието на ясна цел и т.н.?

С.М.Т.: Още повече, след като умело избягвахме подобни трудности и бяхме убедени, че предстоящият опит засяга споделянето, внимателно заобикаляйки всяко споменаване за смисъла и формата на бъдещата изложба. Всичко, с месеци натъпквано под килима, наистина се завърна, но вече имаме различно разбиране за понятията и

inevitably. I don't know if we'll manage. I think it's plain good sense to admit that in some cases the artists simply don't have a sufficiently significant body of work.

E.T.: Was it difficult to choose?

S.M.T.: It's bound to be, but we all agreed about not playing along with the quota system, apportioning in terms of identity or nationality, or playlists. When we talked together about the work we like, we realized that it always had something to do with questions of dwelling, of mobility and place. A lot of the work goes in that direction: dwellings, structures, machines, links, precarious spaces and urban perimeters. And of course, everything that contradicts that, too.

E.T.: Didn't all those incongruities inevitably come out again at this moment of making your choice – collective curatorship, with people who didn't choose to work together, the lack of a clear goal, etc.?

S.M.T.: All the more so since we had skillfully avoided such matters, persuaded as

критерия на всеки от нас. Това улесни преценката за важността на дебата помежду ни. Имаше някои неща, които иначе считах за важни за себе си, които естествено отпаднаха благодарение на времето, преживяно заедно, и когато бях способна да приема, че решението на Яра или Нуриа е по-точно, по-добре преценено.

В същото време разбрах колко се обвързваш със собствения си затворен свят – до степен, която не можеш да си представиш, и че връзката, която имаш като куратор или като критик с даден художник се основава главно на неискреност или на желание.

Ерик Тронси е главен редактор на списанието "Documents sur l'art". Съдиректор на художествения център "Le Consortium" в Дижон. Публикации: "Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier (текстове от 1985 – 1998)", 1998, изд. Les Presses du réel; "Claude Levêque", 2001, изд. Hazan. Пише критика за различни списания (Art Press, Parkett, Flash Art). Куратор и съкуратор на следните изложби: French Kiss (Centre d'art contemporain, Женева, 1990); No Man's Time (Villa Arson, Ница, 1991); Il faut construire l'Hacienda (CCC Tours, 1992); Surface de Reparation 1 & 2 (Espace FRAC Dijon, 1994); Rewind (City Racing, Лондон, 1995); Toys (галерия Jousse Seguin, Париж, 1995); Dramatically Different (Le Magasin, Гренобъл, 1997); Weather Everything (Galerie für Zeitgenössische Kunst, Лайпциг, 1998), Dijon/Le Consortium Collections (Centre Georges Pompidou, Париж, 1998); Urgent Painting (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2002).

we were that this experience was about sharing, and having carefully avoided talking about the meaning and form of the exhibition. Everything we swept under the carpet for months did indeed come back, but we now had a different awareness of each other's references and criteria. That made it easier to evaluate the importance of the debates between us. There are some things I thought were important to me that fell away naturally, thanks to this time we lived through, when I was able to admit that Lara or Nuria's decision was more to the point, better judged.

During all this I also understood how one comes to things with one's own closed world, to a degree you can't imagine, and that the relation that one has with an artist as a curator or critic is based essentially on bad faith or desire.

Translation from French to English Charles Penwarden

Eric Troncy is a chief-editor of the magazine "Documents sur l'art". Co-director of the art center "Le Consortium" in Dijon. Publications: "Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier (texts 1985-1998)", 1998, Ed. Les presses du réel, "Claude Levêque", 2001, Ed. Hazan. Art critic for different magazines (Art Press, Parkett, Flash Art). Curator and co-curator of the following exhibitions: French Kiss (Centre d'art contemporain, Geneva, 1990), No Man's Time (Villa Arson, Nice, 1991), Il faut construire l'Hacienda (CCC Tours, 1992), Surface de Reparation 1 & 2 (Espace FRAC Dijon, 1994), Rewind (City Racing, London, 1995), Toys (Galerie Jousse Saguin, Paris, 1995), Dramatically Different (Le Magasin, Grenoble, 1997), Weather Everything (Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, 1998), Dijon/Le Consortium Collections (Centre Georges Pompidou, Paris, 1998), Urgent Painting (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2002).

Манифеста 4 / Manifesta 4



Първата пресконференция на Манифеста 4
във Франкфуртския Kunstverein
First press-conference of Manifesta 4 in Frankfurter Kunstverein



Франкфуртския Kunstverein с работата на Оливие Бардин
fatouhanalucienmariaasimanataliasadiyesona
Frankfurter Kunstverein with the work by Olivier Bardin
fatouhanalucienmariaasimanataliasadiyesona



Киоск – Начини на мултиплициране на Revolver –
Archiv für aktuelle Kunst
Kiosk – Modes of Multiplication by Revolver – Archiv für aktuelle Kunst



Киоск – Начини на мултиплициране, български публикации
Kiosk – Modes of Multiplication, Bulgarian publications



Презентация на Манифеста 4 и българските участници в Евро-Български културен център, София, ноември 2002
Presentation of Manifesta 4 and the Bulgarian participants in the Euro-Bulgarian Cultural Centre, Sofia, November 2002



Разговор на Нурия Енгита Майо със Сантяго Ерасо

Нурия Енгита Майо: Както споменах по телефона, бих искала да проведем разговор, който ще бъде публикуван в каталога на Манифеста 4. От самото начало се опитваме да обозначим работата си като част от сложни действия в рамките на мрежа, интегрираща много от хората, сътрудничали в дефинирането на проекта. Самата аз бях силно заинтересувана да говоря с теб за напреженията, генерирани през последните години в работата ти с Arteleku, както и за някои проекти, над които сме работили заедно в и извън съответните институции, чиято част сме били, и които са допринесли за изграждането на мрежа, където да може да се развива нов формат на продуциране, презентация и разпространение.

Сантяго Ерасо: Най-после се появи възможност да седна пред компютъра и да започна нашия разговор. Когато ми изпрати писмото си можах само да го прочета, и то както обикновено започваме да четем – бързо, някъде между повикване на такси и хващане на полет, на половин път между телефонен разговор и работна среща. Това ми изказване може да изглежда прекалено очевидно, но с течение на времето съм все повече убеден, че то лежи в основата на проблемите ни и оттам – на тези на институцията, за която работим – изкуството. Някак не си позволяваме да спрем времето, за да има повече старание в творческия ни опит. Идеята за провеждане на разговор изисква нагласа за диалог. Липсата на комуникация в културния обмен, както и в интелектуалните практики, е един от ключовете към кризата, в която сме се потопили. Познаваш по-добре от който и да е напрежението, на което си била подложена през последните месеци в изпипването на работното разписание на Манифеста 4. И някак си, като следствие на това бързане, се проявява верижна реакция, засягаща цялата мрежа от субекти, участващи в проекта. В края на краищата, както сама отбелязваш, взетите решения по повод селекцията на хора, с които би искала да работиш, са резултат от прибавяне и изваждане на данни, събрани по път, който поне на теория, е описан като информационен опит. Това пътешествие, привидно като друга форма

Nuria Enguita Mayo in conversation with Santiago Eraso

Nuria Enguita Mayo: As I mentioned on the telephone, I would like to have a conversation with you, which will be published in the catalogue for Manifesta 4. From the very beginning we have attempted to distinguish our practice as a part of a complex framework within a network integrating many of the people who have collaborated with us in defining this project. In my case I was particularly interested in talking to you about the tensions you have generated from Arteleku in recent years, and about some of the projects we have worked on together, both from within and without the respective institutions we have formed a part of, that have contributed to setting up a network in which to develop new formats for production, presentation and dissemination.

Santiago Eraso: At last I'm able to sit down in front of the computer and begin our conversation. When you sent your message I was only able to read it as we usually do our reading, in a rush, somewhere between getting a taxi and a plane, half-way between a phone-call and a working meeting. This observation may seem obvious, yet as days go by I am increasingly convinced that it lies at the base of many of our problems and, by extension, of the institution for which we work: art. Somehow we do not allow our-

на знание и преработване на информация, е всъщност организирано като мрежа или карта от връзки. И убедени, че авторството ни е разтворено в тази информационна рамка, приемаме мрежата като форма на организация и като пространство, в което се депозират всички видове документи (устни, писмени, визуални). В това припознаване на мрежата като една сложна рамка, където се вземат решения, ти ни позволяваш да зърнем важна критическа предпоставка за ролята на куратора като крайна инстанция по отношение на събитието – в този случай Манифеста 4 – и като автор на дискурса. Няма как да ревизираме модерните идеалистични постулати, според които е консолидирана фигурата на художника, без същото да е направено за тази на куратора, който, както сама си го подчертавала, установява себе си в ролята на автор на проект. Увереността в тази начална точка е първа крачка в провеждането на дебат, който по подобен начин ще ни позволи разбирането на днешната поглъщаща художествена практика. Този път на действие ни задължава да вземем под внимание вътрешното децентрализиране на нашите институции с цел постигането на гъвкави структури за коопериране и хоризонтална, подвижна власт; сътрудничество между малки институции, комбиниращи ресурсите си,

selves to suspend time in order to endeavor to intensely experience creativity. The idea of holding a conversation requires a willingness for dialogue. The lack of communication in cultural transactions and in intellectual practice is one of the keys to the crisis in which we are immersed. You know better than anybody else the haste with which you have been obliged to work during the past few months on elaborating the working schedule for Manifesta 4. And somehow, behind that urgency, a chain effect is produced that affects the whole framework of subjects taking part in the project.

Ultimately, as you yourself point out, the decisions made regarding the selection of people you wish to work with are the result of adding or subtracting data accumulated along a path that, in theory at least, is proposed as an informative experience. This journey, anticipated as another form of knowledge and processing of information, is in effect organized like a network or a map of connections. And aware as we are that our authorship is diluted in this informative framework, we adopt the network as a form of organization and a space in which to deposit all



за да достигат по-широк, разнообразен и разпръснат дял граждани, не задължително свързани със самата „архитектура“. Той също ни задължава да трансформираме администрирането на ресурсите в опита да се работи в променливата геометрия на кооперирането и съперничеството според дадени място, процес и проект. Става дума за една гъвкава активност около специфичните дейности, предприемани от мрежи с различен състав и произход. Считаю, че досегашният вид междуинституционална кооперация трябва да се замени с нови, конструирани от самите проекти и действащите им лица, от работите и от „актьорите“.

Н.Е.М.: Една година от започването на съвместната ни работа за Манифеста и едва три месеца преди откриването ѝ във Франкфурт, много от практиките и желанията, които възнамерявахме да поставим в движение, все още са трудни. Както казваш, натискът, под който работим, заплашва работата да рефлектира единствено ехото от собственото ни присъствие в различните посетени контексти, вместо да провокира диалог между действащите лица.

Намерението ни е да стане видим работният процес, също и дебатите, генерирани от проектите, както и възможното им разнообразие. И така се връщаме към споменатата от теб нужда да си дадем време, да дефинираме нови места за визуална култура - въпроси, засягащи и двама ни. Опитът от процеса не се визуализира адекватно нито в музеите, нито по големите международни прояви. Това става в мрежите от хора и места, където самият той се случва, и в дискурсивното разслояване с поетапно действие, имащо понякога принос към социалния контекст чрез диалога на активните си участници.

В разговора ни, конструиран върху обмяната на електронни послания, става дума за трудността изкуството да онагледява себе си освен чрез традиционните структури за показ като музеите, галериите, биеналетата и големите панаири. Как да постигнем желаното онагледяване извън тези властови места? Как да

sorts of documents (oral, written and visual). In this recognition of the network as a complex framework where decisions are made, you allow a glimpse of a meaningful critical disposition regarding the role of the curator as the ultimate person in charge of the event – in this case, Manifesta 4 – and as the author of the discourses. We cannot pose a revision of modern idealist postulates on which the figure of the artist has been consolidated without doing the same in the case of curators who, as you have often pointed out, establish themselves as authors of the projects. To be sure of this point of departure is the first step on the way to opening up a debate that, similarly, will enable us to understand the present engrossed situation of artistic practice. This way of proceeding obliges us to consider the internal decentralization of our institutions, in order to adopt flexible structures of co-operation and horizontal, agile authority; the collaboration between small institutions that combine their resources in order to reach a much wider, diverse and dispersed range of citizens, not necessarily linked to the very architecture. It also obliges us to transform the administration of resources in the attempt to work within a variable geometry of co-operation and competition, according to each place, process and project. It's a question of a flexible organization of activity, constituted around specific processes undertaken by networks of varying composition and origin. I believe that the old dynamics of inter-institutional co-operation must be replaced by others constructed from the projects and agents themselves, from the works and their actors.

N.E.M.: It's now one year since we began our joint work for Manifesta, and three months before its opening in Frankfurt, many of the practices and desires we intended to set in motion are still difficult. As you say, the pressure under which we have

създадем нови формати и да се противопоставим на интересите на културната индустрия, видяна като феномен за масите, спектакъл или туристическа атракция? Преди известно време написах, че групите изложби са анти-места, докато сега мисля, че са и анти-време, след като се измъкват от него. Струва ми се, че работата в посока на промяна на горното е задача на всички проекти в културата. Манифеста притежава потенциала, позволяващ ни да дефинираме нови работни формати. Самата бързина на времето ни изисква нови решения.

С.Е.: Съществува обаче риск, когато тази дейност излезе наяве, да не бъде видима във вид на изкуство, разбирано като културен ефект, предизвикващ определено напрежение в града. Защото, след цялостна преценка, това което наистина ме интересува, е генерирането на напрежения в обществото, напрежения между индивидуалностите, способни да структурират антагонизмите, обкръжаващи договорите и законите, които затвърждават демократичната рамка. Ако перефразираме Шантал Муф, демокрацията се конструира чрез артикулирането на различаващи се идентичности, противници, несъответствия и конфликти. Въпросът е в разпознаването на напреженията, да им се придаде видимост чрез изкуството и културата, да им се позволи да се проявят в плуралистична система, способна да се излее в демократичен диалог.

Н.Е.М.: Работим върху необходимостта това напрежение да може да се разпростре. Фактът, че подобни процеси са дългосрочни, е нещото, което изисква промяна. От самото начало се стремихме да позиционираме Манифеста като процес в действие, самият ход на който ще генерира крайната му структура. Нямаме много време – намеренията ни да установим връзка между художниците и града, да открием дебат, изисква време. Би трябвало да предизвикваме много повече сблъсъци между въвлечените участници. В проекта си се стремихме да намерим собственото място на

been working runs the risk of making our work reflect only the echo of our own presences in the different contexts we have visited, instead of provoking dialogue among the actors.

Our intention is to make the work processes visible, the debates that generate the projects and the variations these are subjected to. And so we come back to what you mentioned about the need to give ourselves time, and to define new places for visual culture, which are issues that concern both of us. The experiences of the process are not adequately visualized either in museums or at great international events; but in the networks of people and places they are produced, and in a discursive sedimentation that is gradually processed and that can have a bearing on a social context via the dialogue with their active agents.

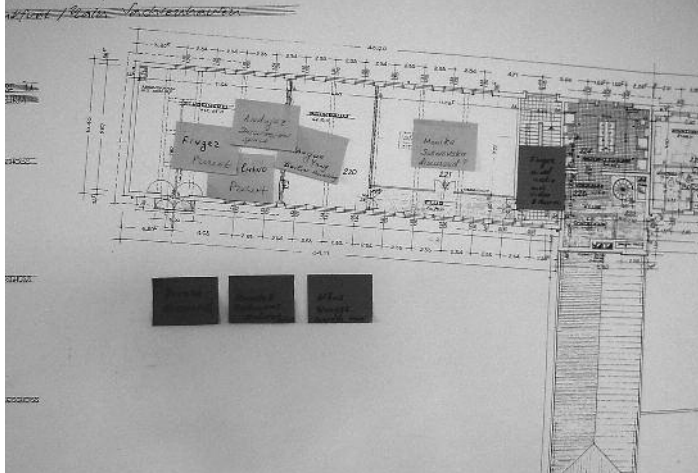
In the conversation we had following this exchange of electronic messages we spoke of the difficulty of art in making itself visible save through traditional structures of representation like museums, galleries, biennials and large fairs. How can we achieve this visibility outside hegemonic places? How can we engender new formats and fight against the interests of the cultural industry, understood as a phenomenon for the masses, a spectacle and tourist attraction? Some time ago I said in writing that group shows were non-places, and now I think they are also non-time, for they avoid time. I think working towards changing that should be the task of all cultural projects. Manifesta has a potential that enables us to define new working formats. The very speed of our time requires new solutions.

всеки субект – често, както ти отбеляза, конструирано чрез номадизма – и дадохме приоритет на сториците ни се силни предложения в различни контексти, избягвайки такива, фаворизирани от глобализацията и стандартизиращия дискурс. Понякога подобни предложения се материализират по изключително нематериални пътища, като врязвания в социалната тъкан, за предпочитане в градската среда, провокиращи прекъсвания в установените практики. В някои от случаите те са много директни, докато в други разбирането им е маркирано с повече усложненост, макар да ни се налага да заставаме лице в лице с абсурдната нужда да подпомагаме прякото им възприятие. Манифеста се движи; всеки две години тя се случва в нов град в друга държава. Трябва повече да работим върху различията, винаги изучавайки глобалния потенциал на локалното и, ако се налага, да влияем върху културната тъкан на града чрез работа с и за всеки град поотделно. Необходимостта от преразглеждане на системата нараства; Манифеста 5, която ще се проведе през 2004, десет години след началото си, трябва да се предефинира по отношение на връзките с местните и регионални представители и трябва да продължи търсенето на нови форми на продуциране, представяне и разпространение.

С.Е.: От моя гледна точка, Манифеста 5 би трябвало да възроди инициативите, залегнали в основата на идеята, да бъде видяна като възможност за промяна на анахроничните модели на организация; тя би могла да се структурира като карта на достоверни сътрудничества, способни да преработват информация и знание по нов начин. Ако наистина се пренастроим към други оперативни способности, основани върху комуникативността, споделеното авторство и интелекту-

S.E.: But there is a risk of this activity being invisible, that it should not be visible as art, understood as a cultural effect producing a certain tension in cities. Because, all things considered, what I am really concerned about is generating tensions in society, tensions among individuals capable of structuring these antagonisms surrounding agreements and laws that strengthen the democratic framework. To paraphrase Chantal Mouffe, democracy is constructed through the articulation of differentiated identities, adversaries, discrepancies and conflicts. It's a question of recognizing the tensions, of making them visible through art and culture, and making it possible for them to appear in a pluralist system capable of being moulded into a democratic dialogue.

N.E.M.: What we should work at is this tension, to make sure it expands. The fact that such processes are long-term is what has to be changed. From the very beginning, we have attempted to posit Manifesta 4 as a process in construction, the very course of which will generate its final structure. We are short of time – our intention of setting up relationships between the artists and the city, opening up debates, requires time. We should be engendering many more encounters between the parts involved. In our project we have endeavored to find each subject's own place – often constructed through nomadism, as you have mentioned – and we have prioritized what we regard to be strong proposals in different contexts, fleeing from others favored by a globalizing and standardizing discourse. Sometimes such proposals are materialized in very immaterial ways, as incisions in the social fabric, preferably that of urban areas, provoking fractures within established practices. In some cases they are very direct, while in others their understanding is marked by a greater complexity, yet we still have to face the absurd need to favor frontal understanding. Manifesta moves; every two years it takes place in a different city, in a different country. We must work more on dif-



Проект на експозицията
във Франкенщайн Хоф
Display project for the
Frankenstein Hof

алната взаимозависимост, системата наистина ще се повлияе и ще се ориентира според творческите процеси и тези на представянето, както и според обмена и разпределението на културните ресурси. Оттук характеристиките й, начинът на функциониране, информацията ще бъдат променени, както ще се променят и нашата работа и подходи към художниците.

Що се отнася до контекста, неговата важност е от основно значение. Още веднъж той повдига сериозния въпрос, произтичащ от множествеността на конфликта, генериран от локалната/глобална дуалистичност: трудността от сравняването на някои универсални стойности със странностите, присъщи на всички човешки същества по всички краища на света. В работата на някои художници – такъв е случаят с Ибон Аранбери и Йон Микел Еуба – този двоен път на съзерцание се проявява достатъчно ясно. От една страна тяхната номадска, подвижна, пътническа готовност ги снабдява с универсален език, подхранван от информационния извор, който произтича от най-обикновените форми на интернационализъм. От друга – тяхният дискурс е, все пак, подвластен на местни кодове, тъй като не могат да отрекат необходимостта да бъдат привързани към специфичен набор проблеми, възможни за интерпретация чрез универсален ключ, колкото и да принадлежат на конкретната реалност. Тази локално/глобална дуалистичност поставя и двамата, изправени пред проектите им за Манифеста 4, в забележителна позиция. В допъл-

ferences, studying in each case the global potential of the local and influencing, if necessary, the cultural fabric of the city, working more with, and for, each city. The urgency of reconsidering the approach is growing; Manifesta 5, which will take place in 2004, its tenth year, must redefine itself in conjunction with local and regional agents, and must proceed in its search for new formats of production, presentation and dissemination.

S.E.: From my point of view, Manifesta 5 should revive the initiative that characterized its origins, and be seen as an opportunity to modify anachronistic models of organization; it could be structured as a map of genuine relationships, capable of processing information and knowledge in a new way. If we really were to adapt other models of operating, based on communication, shared authorship and intellectual interdependence, the system would be affected and would have a bearing on all processes of creation and representation, as well as on the exchange and distribution of cultural resources. Therefore the characteristics, the mode of functioning, the information, would all be modified, just as our own work and our way of relating to artists would also change.

нение към контекстуализацията на произведенията, неизбежното присъствие на пространствено/времевата идея във формулирането на работите и на художествените проекти става все по-очевидно.

Н.Е.М.: Съгласна съм. Има и определено число други случаи, например като този на Йон Годаану от Румъния, един от основателите на The Construction & Deconstruction Institute. Работата му отговаря на изключително специфични въпроси, свързани или с пълното отсъствие на художествен контекст, или с трудностите, обкръжаващи развитието на подобна среда в страната му. Макар авторът да разиграва автобиографичния ключ, формира се част от съвсем съвременен и универсален, както по форма, така и по значение, радикален дискурс. Така е и с много други: Андрея Кулунчич, Оливер Мусовик, Хегю Янг, Фернандо Брайс, Апсолутно и т.н. Лично пред мен стои неотложната нужда да се запозная отблизо с всичко това, защото то позволява унифициращият дискурс да бъде преустановен, а това от своя страна позволява появата на антагонизми.

Нашето намерение по повод Манифеста 4 е да съберем това разнообразие от културни практики, произтичащо от различни контексти и реалности, така че да установим диалог, способен да генерира напреженията в дадено място и време – града Франкфурт (иначе град главно за преминаване) през лятото на 2002. Целта е да се дефинира различността, множествеността от дискурси и изправяйки ги лице в лице на обща основа, да се потърси легитимност отвъд границите на фиксирания, предопределен дискурс.

As for context, its importance is basic. Once again, it raises a very important issue derived from the multiplicity of conflicts generated by the local-global duality: the difficulty of making certain universal values compatible with the peculiarities inherent in all human beings, in all parts of the world. In the work of certain artists – and this is the case with Ibon Aranberri and of Jon Mikel Euba – this double way of contemplating things appears quite clearly. On the one hand, their nomadic, itinerant, traveling readiness has provided them with a universal language nourished by the sources of information stemming from the most generic form of internationalism. On the other hand, however, their discourse is subject to local codes, inasmuch as they cannot deny their need to be linked to a specific set of problems that can be interpreted in a universal key despite belonging inevitably to a concrete reality. This local-universal duality places them in a prominent position from which to confront their projects at Manifesta 4. In addition and in relation to the contextualization of works, the inescapable presence of the space-time concept in the enunciation of works and artistic projects is becoming increasingly obvious.

N.E.M.: Yes, I agree. There is a number of such cases, like Ion Godeanu from Rumania for instance, a founding member of The Construction & Deconstruction Institute. His work responds to very specific issues linked to either the total inexistence of an artistic context, or to the difficulties surrounding the development of such a milieu in his country. Even though he plays autobiographical keys, they form a part of a very contemporary and universal radical discourse, with regards to both its forms and its meanings. This is the case of many others: Andreja Kuluncic, Oliver Musovik, Haegue Yang, Fernando Bryce, Apsolutno, etc. In my own case the urgent need is to become familiar with all this, because it allows the unifying discourse to be interrupted and favors the surfacing of antagonism.

C.E.: Разнообразието от художествени практики е сериозно застрашено от крайния меркантилизъм на културата, който работи чрез комерсиализацията на всеки опит в тази сфера. Те всички са на прицел от големите компании, стремящи се да ги достигнат и да ги трансформират в продукти за бърза печалба. Един от основните въпроси в бъдеще е дали ще можем да надживеем рязкото свиване на сферата на публичната, държавно финансирана култура. В свят, където достъпът до културните различия е все повече определян от глобализирани фирми, по-важен отвсякога става въпросът за институционалната власт и свободата на избор. Поглъщането на публичната сфера от комерсиалната може да има тревожни последици за демократичното бъдеще на обществото. Необходимо е развитие на плуралистични форми на социална и политическа ангажираност, които ще фаворизират запазването и разширяването на богато културно разнообразие чрез подкрепата на пространства на културна активност. В този смисъл Манифеста е една изключителна възможност за развиване на смисли. Предвид реалността това може да се окаже една от най-важните задачи в близко бъдеще, тъй като културното значение на системата може да се промени според взаимодействието на заинтересуваните сили. Ако инициативата бъде оставена в меркантилни ръце, унифицирането на културния пейзаж ще е пълно и възможността за множественост ще се сведе до минимална изразност. Моделът на бизнес-културата, приложен в контрола над медиите, може да има сериозни последствия. Оттук се извежда необходимостта от конфигурирането на пространства, в които културата и изкуството могат да представят разнообразни дискурси, позволяващи умножаването на формите на свободната и автономна мисъл. В противен слу-

Our intention with Manifesta 4 is to assemble this diversity of cultural practices stemming from different contexts and realities, so as to establish a dialogue capable of generating tensions in a given place and time – the city of Frankfurt (basically a city for passing through) in the summer of 2002. The issue is to define diversity, the multiplicity of discourses, and bring these face-to-face in a common ground, searching for legitimacy outside the limits of a fixed, pre-established discourse.

S.E.: The diversity of cultural practices is seriously threatened by the definitive mercantilism of culture, by means of the commercialization of all cultural experiences. They are all targeted by large companies that try to gain access to them so as to transform them into products with instant profitability. One of the important issues for future years is examining whether we can survive a broad reduction of the sphere of public, state-financed culture. In a world in which access to cultural diversity is increasingly mediated by large global companies, the question of institutional power and freedom of choice proves more important than ever. The absorption of the public cultural sphere by the commercial one can have worrying consequences for the democratic future of society. It is important to develop plural forms of social and political commitment that favor the preservation and broadening of the rich cultural diversity, promoting spaces of cultural fertilization. In this sense, Manifesta is an exceptional opportunity for developing contents. Bearing reality in mind, this may well become one of the most important tasks for the immediate future, given that the cultural meaning of the system can be modified according to the relationship of forces established. If all initiative is left exclusively in mercantilist hands, the unification of the cultural landscape will be absolute and the possibility of diversity will be reduced to a minimum expression. The model of business culture applied to the control of media can have important conse-



Архив
на Манифеста 4
с работи на
Матийо Мерсиер
и Фернандо Брайс
Manifesta 4 archive
with works by
Mathieu Mercier and
Fernando Bryce

чай следващият етап от проекта на демократичната деградация ще бъде комерсиализацията на политиката и капитализирането ѝ от компаниите.

Н.М.: Напълно съм съгласна с въпроса, който постави. Подобна „имперска“ стратегия трябва да се има предвид, когато работим с възможностите на широко представена независима културна продукция, способна да повлияе механизмите за контрол и комуникация в глобалния дискурс, легитимиращ новия световен ред. Да изискваме във важните пространства видимост за експерименталните културни проекти е, според мен, основната ни задача. Завършвам този разговор във Франкфурт на един напреднал етап в продуцирането на проекта ни, който, както вече казах, е процес в движение, дефиниран от диалог и конфронтация с всеки нов участник. Вече бяхме обвинени (през м. март) за отсъствието на структурна концепция. Лично аз сега, когато проектът започна да се оформя и резултатите да се появяват на повърхността, се чувствам удовлетворена, че сме били възприемани като застанали в позиция на съпротива и отпор. Наясно си с отвращението ми към големите кураторски идеи, свеждащи индивидуалните участия до чиста илюстрация и неурализиращи творческия потенциал чрез поставяне на идеите на художниците в рамката на теоретическо алиби, поощряващо бързия и лесно-милаем прочит. Нашето действие бе различно – тръгнахме от широк спектър

quences. It seems necessary therefore to configure spaces in which culture and art can propose differentiated discourses that allow the multiplication of forms of free and autonomous thought. Otherwise, the following stage of the project of democratic degradation will be the commercialization of politics and its capitalization by companies.

N.E.M.: I agree completely with the issues you have raised, and such an “imperial” strategy must be faced up to as we work on the possibility of an autonomous cultural production with a strong presence, able to have a bearing on the mechanisms of control and communication in the global discourse that legitimates the new world order. To seek this visibility of experimental cultural projects in hegemonic spaces is, in my view, our main task. I end this conversation in Frankfurt, at an advanced stage in the production of our project, which, as I said earlier, is a process in construction, defined by dialogue and confrontation with each new agent. We have already been accused (in March) of lacking a structuring concept. Personally, now that the project is becoming defined and the results are beginning to surface, I feel satisfied in realizing that

от случаи, заинтересували ни лично, за да открием пътищата, по които други са ги въвеждали в обращение. Комбинирахме сложни дискурсивни произведения с други с по-символична природа, да не забравя още много – които разглеждат опита и конструирането на историята от страна на изключително специфични места и контексти. Като предвиждане как това може да бъде артикулирано във Франкфурт, ясно си представям богата тъкан от предложения, които чрез инкорпорирането на различни реалности, ще напишат пукнатините в рамките на този глобален дискурс, който постоянно се стреми да остойностява самия себе си в процеса на вътрешната си комуникация.

Сантьяго Ерасо е мениджър на културата, роден в Сан Себастиан през 1953, понастоящем живущ в Толоса в Страната на баските. Завършва факултет по изкуства и преди да бъде назначен от Diputacifin Foral de Gipuzkoa за директор на Arteleku, работата му се концентрира около администрацията на публичната култура, съчетана с преподаване на съвременно изкуство и история. Ръководи Arteleku Art Center в Сан Себастиан през последните 15 години, взимайки активно участие в множество срещи и форуми, дискутиращи върху съвременната мисъл. Едновременно сътрудничи с много издания, допринасяйки за дебата около функцията на изкуството и културата в днешното общество. Понастоящем е член и на програмната група на UNIA Arte y Pensamiento, част от Universidad Internacional de Andalucia.

we have been considered as occupying a position of resistance. You are well aware of my aversion to the great curatorial ideas that reduce individual proposals to mere illustrations, neutralizing the potential of meaning in each author and placing their propositions under a theoretical alibi that encourages a quick, digestible reading. Our process has been different; departing from a broad range of issues that interest us as individuals we have sought out the ways in which others have introduced them into their work. It is the search for shared authorship we were talking of earlier. We have combined complex discursive works with others of a more symbolic nature, not to mention many others that consider the experience and construction of history from very specific places and contexts. As a projection of how this can be articulated in Frankfurt I certainly envisage a rich fabric of proposals which, by means of incorporating different realities, will encourage keys of rupture within this global discourse that is constantly validating itself in the process of its own communication.

Translation from Spanish to English Josephine Watson

Santiago Eraso is a cultural manager, born in San Sebastian in 1953 and currently residing in Tolosa, in the Basque Country. An arts graduate, until his appointment as Director of Arteleku by the Diputacifin Foral de Gipuzkoa his work was centered on the administration of public culture, a task he combined with the teaching of contemporary art and history. For the past fifteen years he has run the Arteleku art center in San Sebastian, taking an active part in different encounters and forums to discuss the central issues of contemporary thought. Likewise, he has collaborated with several publications, contributing to the debate on the function of art and culture in the society of our times. At present he is also a member of the program team of UNIA Arte y Pensamiento, a section of the Universidad Internacional de Andalucia.

MANIFESTA 1

Manifesta 2

Manifesta³

MANIFESTA 4

Българските участници
The Bulgarian Participants

Недко Солаков / Nedko Solakov

Манифеста 1 Роттердам 1996

Куратори **Каталин Нирай, Роза Мартинес, Виктор Мизиано, Ендрю Рентон, Ханс-Улрих Обрист**

Manifesta 1 Rotterdam 1996

Curators **Katalyn Neray, Rosa Martinez, Viktor Misiano, Andrew Renton, Hans-Ulrich Obrist**



Недко Солаков, Това също съм аз..., 1996, смесена (прекалено) техника, всички костюми, проектирани и изпълнени от Слава Наковска; вариращи размери
Манифеста 1, Природонаучен музей, Роттердам, 1996
Колекция Де Флеесхал, Миделбург, Холандия

Nedko Solakov, This is me, too..., 1996, mixed (too much) media, all costumes designed and executed by Slava Nakovska; dimensions variable
Manifesta 1, Natural History Museum, Rotterdam, 1996
Collection De Vleeshal, Middelburg, The Netherlands

DUST IMAGINE:

What WOULD happen if I WERE to start to LIVE as an ammonite, as a stuffed duck, as a rock crystal, as a snowflake, as the colour spectrum, as the MATERIAL that this VERY WOODEN FLOOR (on which you are now standing) is covered with....?

NORMALLY, EVERYBODY DREAMS to BE "SOMEBODY ELSE": a famous actor, a brave knight, a rich hero....

I want to BE "a SOMETHING ELSE" — "something" which I know from my old school books, from the natural history museums' collections or just from the inanimate nature.

Who knows — maybe in this case: with me as an ammonite, as a stuffed duck, as a snowflake...., I could establish a more suitable relationship with the society around me....



Детайли от инсталацията на Недко Солаков
в Манифеста 1
Details from the installation of Nedko Solakov
in Manifesta 1

Д-р Галентин Гатев / Galentin Gatev M.D.

Манифеста 2 Люксембург 1998

Куратори **Роберт Флек, Мария Линд, Барбара Вандерлинден**

Manifesta 2 Luxembourg 1998

Curators **Robert Fleck, Maria Lind, Barbara Vanderlinden**

Превозни средства с местно предназначение. Свидетелство,
1998, смесена техника

За период от няколко месеца д-р Галентин Гатев проследява пътуванията на четирима свещеници в района на Ботевград, разположен на 60 км от София. Той филмира пътешествията им, както и разнообразните проблеми, съпътстващи техния технико-транспортен недоимък, за да покаже избрани фрагменти в инсталацията, наречена „Превозни средства с местно предназначение. Свидетелство“.

Инсталацията заема няколко точки в подземния паркинг „Parking Rocado“. Състои се от видео-прожекция – тематично предизвикателство към образа, както и от манекен, представляващ свещеник върху мотор, схванат в непрестанно движение.

Екранът образно разделя святото от светското пространство, света на изкуството от възприятието му. Той изолира свещеника от паството му. Художникът е загрижен за метафорите, които в този случай са използвани обилно.

Д-р Галентин Гатев е известен лекар онкодерматолог. Преди да се заеме с куриране на изложби той колекционира съвременно изкуство, след което става художник, отразявайки „всекидневната лудост“ на живота в една пост-комунистическа страна. Художникът разказва, че в настояща България само две групи от населението използват личен транспорт – бизнесмените и свещениците; след като на вторите им липсват пари, за да си купят действащо возило, те често са принудени да поправят моторите си в открито поле.

Short Guide. Manifesta 2, Luxembourg 1998



Motor Engines with a Regional Purpose. Evidence, 1998, mixed media

Over a period of several months Galentin Gatev M.D. has been following the journeys of four priests in the Botevgrad region situated 60 km from Sofia. He filmed their journey, as well as various problems linked to their vehicles' technical deficiencies, then selected excerpts to be shown in the installation called "Motor Engines with a Regional Purpose. Evidence".

The installation covers several spots of the underground car park "Parking Rocado". It consists of a video projection, a thematic evocation of the icon, as well as a dummy representing a priest on a motorbike caught in perpetual rotation.

The iconic screen separates the sacred from the profane space, the art sphere from its perception. It isolates the priest from his flock. The artist is concerned with metaphors, which in this particular case are used excessively.

Galentin Gatev M.D. is a renowned doctor (onc dermatology). Before curating exhibitions, he collected contemporary art, and then became an artist reflecting the "daily madness" of life in a post-communist country. The artist explains that nowadays in Bulgaria, only two groups of people use individual transport: businessmen and priests; since the latter lack money to buy themselves functioning vehicles they are frequently compelled to repair their engines in the open field.

Short Guide. Manifesta 2, Luxembourg 1998



Д-р Галентин Гатев, Превозни средства с местно предназначение. Свидетелство, 1998, смесена техника. Манифеста 2, подземен паркинг Rocade, Люксембург, 1998
Galentin Gatev M.D., Motor Engines with a Regional Purpose. Evidence, 1998, mixed media. Manifesta 2, Parking Rocade, Luxembourg, 1998





Отец Алекси / Father Aleksii



Отец Страхил / Father Strahil



Отец Дамян / Father Damyan



Отец Стоян / Father Stoyan

Трансформацията винаги отнема време и енергия,
1997-1998, инсталация

Инсталацията „Трансформацията винаги отнема време и енергия“ докосва проблема на абсурдността на съвременното съществуване. Пост-модерният герой е настанен в царството на очевидната истина, симулацията и виртуалността; тук под съмнение е поставен капацитетът на осведоменост за реалността, а „сърцевината“ ѝ е премахната и забравена. Художникът взима това положение предвид и го подчертава в творчеството си, но предпочита да го разглежда от дистанция. Той изглежда казва, че няма намерение да разрешава тези забъркани проблеми, защото животът е игра, чийто смисъл никога не ще проумеем изцяло. Инсталацията му изважда пред зрителя около 30 съдини – чайници, тенджери, наместени върху котлони, с вода, която кипи лениво, хаейки време и енергия. Всички изложени съдове художникът е заел от роднини и приятели. „Разликата между промяна и трансформация е в това, че промяната не съществува. Единствено трансформацията е пренатоварена и преекспонирана от очакванията ни, от сънищата и всекидневните ни задължения.“ С това си двусмислено изказване Иванов посочва абсурдността на някои базови постижения на западната цивилизация, такива като научния прогрес или начина на установяване на социални връзки. Абстрактната му реторика може лесно да се отнесе към която и да е от тези две области на човешки стремеж. По съвпадение очевидното и абсурдното се проявяват в този контекст като главни референциални и контактни точки в концептуалната основа на инсталацията на Иванов. Второто ниво на експоната, от особено значение за автора, се отнася към проблема за „собствеността“ на readymade обектите. Както той счита, тук смисълът е във връщането на собствеността на readymade обектите на самите тях. Художниците им го дължат. В края на краищата тези обекти са били лишени от контекста си за почти един век. Всъщност те са използвани за цели, далеч от тези, за които са създадени.

Guidebook: Borderline Syndrome. Energies of Defence.
Manifesta 3, Ljubljana 2000

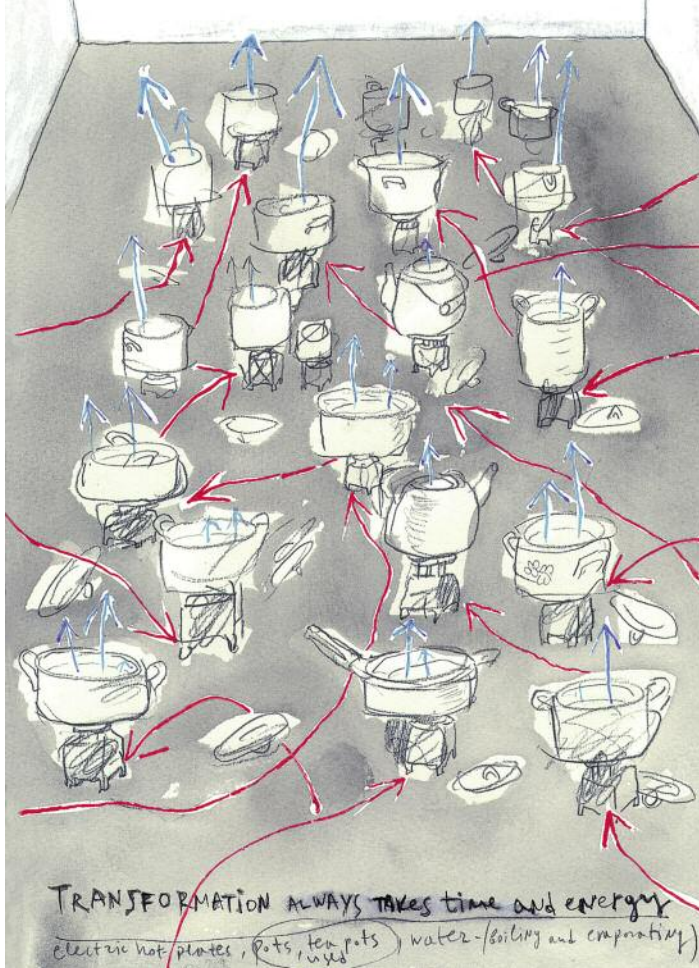


Правдолюб Иванов,
Трансформацията винаги отнема
време и енергия, 1997-1998,
инсталация

На следващите страници проект
и инсталацията в изложбата
Bulgariaavantgarde, Мюнхен, 1998

Pravdoliub Ivanov, Transformation
Always Takes Time and Energy,
1997-1998, installation

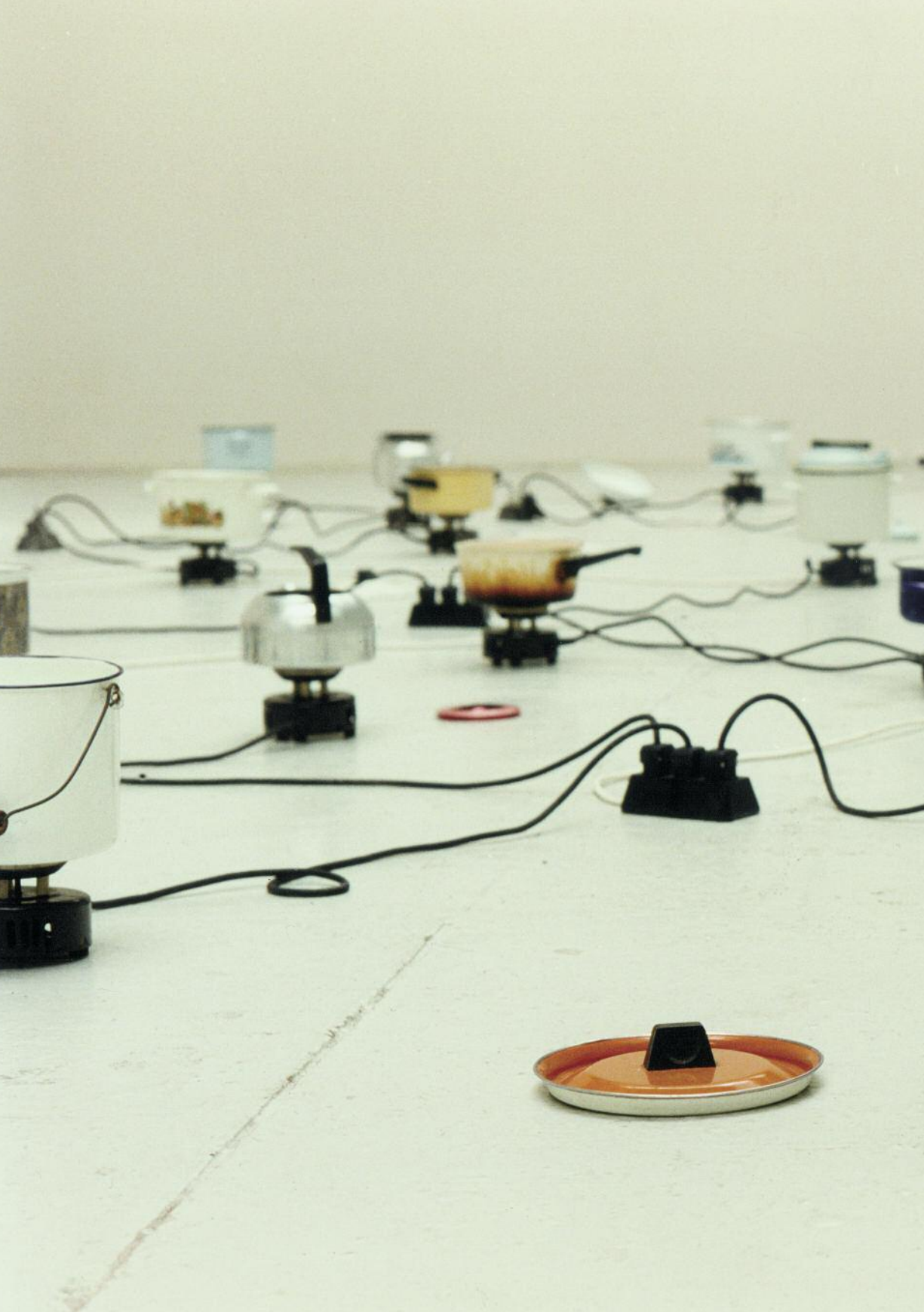
On the next pages project and
installation view in
Bulgariaavantgarde, Munich, 1998



Transformation Always Takes Time and Energy, 1997-1998, installation

The installation *Transformation Always Takes Time and Energy* touches on the problem of the absurdity of contemporary existence. The post-modernist subject is placed in the realm of apparent truth, simulation and virtuality; here the capacity for awareness of reality is brought into question, and the "essence" is abolished or forgotten. The artist takes account of this situation and suggests it in his art, but prefers to consider it from a distance. He seems to be telling us that he has no intention of solving these intricate problems, because life is a game whose essence we shall never completely fathom. His installation offers to the viewer approx. 30 receptacles – teapots and pots placed on cookers in which water is boiling lazily, wasting time and energy. The artist borrowed all of the exhibited pots and pans from his relatives and friends.

"The difference between change and transformation is that change does not exist. It is only transformation which is overburdened and overexposed by our expectations, dreams and every day obligations." With this ambiguous statement Ivanov points to the absurdity of some of the fundamental achievements of Western civilization, such as scientific advances or the manner of establishing social relations. Its abstract rhetoric could just as easily refer to both of these areas of human endeavour. Coincidence, the apparent and the absurd appear in this context as the fundamental referential points of contact of the conceptual background of Ivanov's installation. The second level of the exhibited work, which is of particular importance of the artist, concerns the problem of "ownership" of readymade objects. As he puts it, at issue here is the return of the right of ownership of readymade objects to themselves. Artists owe it to them. After all, these so-called "pre-prepared" objects have been robbed of their context for almost a century. They are in fact used for purposes, which are far from identical to those for which they have been created.





Обръщайки началното предложение „да бъде някъде“ из Франкфурт или из изложбата, серията отговори на Лъчезар Бояджиев започна с премахването или с разгласяването на части от прилежащия контекст. Лъчезар се интересува от системи, от вътрешни противоречия и конфликти – с една дума, интересува се от другите хора. Без фиксирани място и статус, прекращвайки отвъд модите на правдоподобност и признание по отношение на художествената си практика, той просто се появява – доставчик на услуги. Той знае, че подобна възприемчивост има своя цена и принуда, и че неговите услуги са основани върху перверзността на отношението между търсене и предлагане. Неговият проект за Манифеста “I Want You for M4” се състои в предлаганата възможност срещу заплащане да ти се направи портрет. Смисълът му се базира на липсата на образите на онези анонимни хора, които са истинските действащи лица в един град. Тази акция има нещо общо с фотогеничността, фикцията и желанието, но също и с обръщането на икономическите процеси и особеностите на изкуството като принадлежна стойност.

Стефани Муадон Трамбле

Short Guide – English. Manifesta 4, Frankfurt 2002

BILD FRANKFURT 26. April 2002 • BILD • Seite 7

gerne auch
Bewerbungen (auch telefonisch)
Metzger Richard Klein, Limburi
Tel.: 06173/61227 - E-Mail: i...

100 Euro
für Ihr Portrait!

Werden Sie Teil der Europäischen
Biennale für zeitgenössische
Kunst, Manifesta 4
(25. 5. – 25. 8. 2002
in Frankfurt/Main).

20 Kandidaten haben die Chance
sich von Luchezar Boyadjiev per
Video portraituren zu lassen.
Wer zuerst anruft gewinnt und be-
kommt für die Teilnahme 100 Euro.

Anrufen und Termin vereinbaren
unter **069/40 58 95-970**
ab Fr., 26. 5., 10 Uhr

Zuverlässige
Reinigungskraft
längerfristig für Büroräume
in Bockenheim gesucht.

Reversing the initial proposition to “be somewhere” in Frankfurt, or in the exhibition, Luchezar Boyadjiev’s series of responses began by taking away or dismantling bits of the set context – in other words, by finding himself a place by default or by subtraction. To say that his background (art historian, curator and artist) is neither very specific nor very ordinary merely gives an idea of the open and divergent nature of his interventions. Luchezar is interested in systems, in internal contradictions and productive conflicts – in a word, he is interested in other people. Without a fixed place or status, going beyond the modes of credibility and recognition affecting his artistic practice, he simply makes himself available, a provider of services. He knows that this receptiveness comes with a price and constraints, and that his services are based on a perversion of the relation between supply and demand.

For Manifesta, his project “I want you for M4” consists in offering the possibility of having a portrait done in exchange for payment. Its subject is the lack of images of the anonymous people who are the city’s real actors. This action has to do with photogenics, fiction and desire, but also with an inversion of the economic processes and features of art as added value.

Stéphanie Moisdon Trembley

Short Guide – English. Manifesta 4, Frankfurt 2002



I want to know U! I want to meet U and talk to U, want to make YOUR portrait in a film...

call now for details
tel. (+49 69) 403 895-14

I WANT YOUR PORTRAIT in a video for Manifesta 4 in Frankfurt !!!

I WANT YOU

for Manifesta 4 in Frankfurt !!!

...and I will pay **YOU 100 EURO** to get what I want !!!

for details tel. (0049 69) 403 895-14

© Lachner Boyalpe 2002



Лъчезар Бояджиев

Аз те искам за М4, 2002, видеоинсталация, DVD, PAL, звук, 81 мин.

Обяви, инсталация и кадри. Манифеста 4, Франкенщайнер Хоф, Франкфурт, 2002

Luhezar Boyadjiev

I want You for M4, 2002, video installation, DVD, PAL, sound, 81 min.

Announcements, installation view and stills. Manifesta 4, Frankensteiner Hof, Frankfurt, 2002



I want to know U! I want to meet U and talk to U, I want to make YOUR portrait in a video film...
And I will pay YOU 100 Euro to get what I want!

NOTES:

What is your obsession
in life? You know
this one thing in life
that makes you happy
in real all does what
have times like going
for...

YOU
CAN
MAKE
YOUR
PHOTO
HERE!
(if you want)

©Luchezar Boyadziev 2002

**I
WANT
YOU**

for Manifesta 4
in Frankfurt

call for details: (0049 69) 405 895-970

MANIFESTA 4

EUROPEAN BIENNIAL OF CONTEMPORARY ART
25 May-25 August 2002, Frankfurt/Main

Artists usually get paid to make
somebody's portrait. I will pay
you to make YOUR portrait!
You just have to let me know
that you want to talk to me
and pose for me for about
30 min. AND that you want
the 100 Euro cash!
This is a limited offer! Only
20 candidates will enjoy the
chance to have their portraits
in the art show to be seen by
all friends and neighbours!
Candidates will be selected
on the basis of who you are
and how fast you apply!

This message is brought to you by
LUCHEZAR BOYADZIEV, artist.
Manifesta 4, c/o Kunsthau Museum
Wallstraße 4, D - 60316 Frankfurt
t: (+49 69) 405 895-800
f: (+49 69) 405 895-940
e-mail: office@manifesta.de
www.manifesta.de



Калин Серапионов / Kalin Serapionov

Манифеста 4 Франкфурт 2002

Куратори **Яра Бубнова, Нурия Енгита Майо, Стефани Муадон Трамбле**

Manifesta 4 Frankfurt 2002

Curators **Iara Boubnova, Nuria Enguita Mayo, Stéphanie Moisdon Trembley**

В работата си Калин Серапионов изследва възможността да намериш мястото си като художник, гражданин и субект, публичен и частен сред разпръснатата и глобализирана съвременност. Неговите творби запечатват неуловимо и критично чрез метафори на комуникацията движения и жилища, пространства на пречупване и възможно преместване сред социалната и културна конвенционалност във времева точка, определена от ускорението и енергетичния поток, също и от проследяването на всяко гражданствено действие. В работата му UNRENDERED, както обяснява художникът, „преходната и безконтролна ситуация на пренаселеното, отворено публично пространство е хваната и прехвърлена в затворена лабораторна система като постановка, в която суровият документален материал се превръща в обект на контролирано наблюдение“.

Нурия Енгита Майо

Short Guide-English. Manifesta 4, Frankfurt 2002

In his works, Kalin Serapionov explores the possibility of finding a place as an artist, a citizen and a subject, public and private, amidst a disperse and globalized contemporaneity. His oeuvre records in a subtle and critical way, via metaphors on communication, movement and dwelling, spaces of rupture and possible displacement within social and cultural conventionalisms at a point in time defined by acceleration and energy flows, yet also by the surveillance of all citizen action. In his work UNRENDERED, as the artist explains, "...the transitory and uncontrolled situation of overcrowded, open public spaces is captured and translocated into the closed system of a laboratory-like setting, where the unrendered, documentary material becomes an object of controlled observation".

Nuria Enguita Mayo

Short Guide-English. Manifesta 4, Frankfurt 2002



Калин Серапионов, Unrendered, 2001, видеоинсталация, DVD, 18.16 мин.

Кадри от видеото и инсталацията. Манифеста 4, Франкфуртер Кунстфериайн, 2002 (със съгласието на Collegium Helveticum, Цюрих)

Kalin Serapionov, Unrendered, 2001, video installation, DVD, 18.16 min.

Video stills and installation view. Manifesta 4, Frankfurter Kunstverein, 2002 (Courtesy Collegium Helveticum, Zurich)



Автори изПазДва благодаРност на всички, които неволно са били заснети в пПроцеса на РеализациО на пПроекта
The author expresses gratitude to all those who have been filmed inadvertently in the process of realization of this project





Иван Мудов / Ivan Moudov

Манифеста 4 Франкфурт 2002

Куратори **Яра Бубнова, Нурия Енгита Майо, Стефани Муадон Трамбле**

Manifesta 4 Frankfurt 2002

Curators **Iara Boubnova, Nuria Enguita Mayo, Stéphanie Moisdon Trembley**

Иван Мудов, Traffic Control, 2001. 6 мин. кадри от видео
Ivan Moudov, Traffic Control, 2001. 6 min., video stills

Пърформанс Traffic Control,
12.10.2001, 17.00-17.20 часа,
Кръстовище „Гризке“ и
„Белгиергасе“, Грац, Австрия

Художникът регулира уличното движение, облечен в автентична униформа на български полицаи. Светофарите на кръстовището работят. Пърформансът продължава 20 минути до пристигането на австрийската пътна полиция. Акцията е проведена без разрешение на градската управа.



Traffic Control Performance
12.10.2001, 5-5.20 pm,
Intersection of Grieskai and Belgiergasse,
Graz, Austria

The artist is regulating the traffic dressed in the authentic uniform of a Bulgarian traffic policeman. The traffic lights at the intersection are functioning. The performance lasts 20 minutes until the arrival of the real Austrian traffic police. The action is illegal, there is no permission from the city authorities.





Видео-пейзаж (в ляво Иван Мудов Traffic Control). Манифеста 4, Институт за изкуства Щедел, Франкфурт, 2002

Video Landscape (left Ivan Moudov Traffic Control). Manifesta 4, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt, 2002

Въпроси, отговори,
бележки и коментари

Questions, Answers,
Notes and Comments

ВЪПРОСИ И ДОПЪЛНЕНИЯ

Александър Къосев

Заслужава да се кажат две думи за това как възникнаха долните питання. С Яра Бубнова, куратор на Манифеста 4, проведехме разговор, който беше публикуван в каталога на изложбата. Разговорът не беше от лесните – не тръгваше от очевидни разбирателства и не завърши с щастлива хармония. Яра ме обвини с основание в невежество по отношение на съвременното изобразително изкуство. Аз пък се опитах да извлека изгоди от невежеството. Тъй като разговорът за мен беше провокативен и незавършен, продължих да си мисля за него и след това. По молба на съставителя на това издание Кирил Прашков написах някои допълнения към началните, по-конкретни въпроси, като вече ги отправих към по-голяма група – български художници, участници във всички Манифести. Дано моите приятели не ги приемат като някаква несправедливост или – недай си боже – като обида. Ако във въпросите ми прозира недоверие към някои неща, които те смятат за очевидни, ще се радвам, недоверието ми да се окаже без основание. Пък и съм готов да се уча (добрата новина е, че заедно възнамеряваме да започнем една „образователна“ форма, наречена „Визуален семинар“).



Лъчезар Бояджиев –
1./стр. 94

Лъчезар Бояджиев –
2./стр. 94

Лъчезар Бояджиев –
3./стр. 94

Първоначални въпроси (от каталога на Манифеста 4, 2002)

Мислиш ли, че Международният борд на Манифеста е направил логичен избор на града Франкфурт на Майн като домакин на четвъртото й издание? Много германци наричат този град „Банкфурт“. Той няма имидж на артистичен град като Кьолн например, нито се асоциира с големи художествени изложби, както Касел се асоциира с Документа. От друга страна, не мислиш ли, че кметството на Франкфурт поема риск с теб и твоите колеги като представители на съвременната художествена сцена? Накратко, смяташ ли, че Франкфурт и Манифеста са съединими?

Иван Мудов –
1./стр. 112

Лъчезар Бояджиев –
4./стр. 96

Можеш ли да си представиш Манифеста, приемана от град в преходно състояние, в хаос, в социална напрегнатост и тревога, от типа, който често се среща в Източна Европа, например в София?

Иван Мудов –
3./стр. 112

Лъчезар Бояджиев –
5./стр. 96

QUESTIONS AND FOLLOW-UPS

Alexander Kiossev

It is worth mentioning how these questions originated. Iara Boubnova, curator of Manifesta 4 in Frankfurt (2002), and me had a conversation, which was published in the catalogue of the exhibition. The conversation was not an easy one. It did not start from evident mutual understanding nor did it end with a happy harmony. Iara accused me, rightly so, of ignorance concerning contemporary visual arts whereas I tried to benefit from my ignorance. I went on thinking about our talk afterwards because for me the conversation was both provocative and unfinished. Then after a request from Kiril Prashkov, the editor of this publication, I wrote some follow-up additions to the initial, rather concrete, questions. These I put to a larger group of artists, all the Bulgarian participants in all of the Manifesta events. I hope my friends, the artists, will not take these questions as some kind of injustice or, God forbid, an offence. If in my questions there is a degree of suspicion about certain things they consider self-evident, well then I would be glad should my suspicions turn out to be groundless. Besides, I am willing to learn (the good news is that together we intend to start a new educational forum titled "Visual Seminar").

Initial questions (from the Manifesta 4, 2002, catalogue)

Do you think that the International Board of Manifesta made a logical choice of Frankfurt/Main to be the host city for its fourth occurrence? Many Germans call this city "Bank-furt". The city does not have the artistic image of Cologne for instance, nor is it associated with big art shows like Kassel is identified with Documenta. On the other hand, don't you think that the Municipality of Frankfurt is taking a risk with you and your colleagues as part of the contemporary art scene? In short, do you think that Frankfurt and Manifesta can and will fit together?

Can you imagine Manifesta being hosted by a city in a state of transformation, chaos, social unrest and frustration of the kind that can often be observed in Eastern Europe, for instance in Sofia?

Luchezar Boyadjiev –
1./page 95

Luchezar Boyadjiev –
2./page 95

Luchezar Boyadjiev –
3./page 95

Ivan Moudov –
1./page 113

Luchezar Boyadjiev –
4./page 95

Ivan Moudov –
3./page 113

Luchezar Boyadjiev –
5./page 97

Независимо от това колко една художествена проява е интегрирана в дадено реално обкръжение, тя го надскача и отива по-далеч. Тя предлага различна и трансцендентна визия, проектираща го върху някакви нови хоризонти. Каква е тази визия в случая с Манифеста 4? Имате ли такава? Какво се опитвате да излъчите както към града, така и към посетителите? Разбираш, че въпросът има и по-дълбоко значение. Считаш ли, че изкуството днес има тази функция да създава значими хоризонти, да произвежда визии със социална валидност, надхвърляща границите на художествения свят?

Иван Мудов –
2./стр. 112

Иван Мудов –
4./стр. 112

Лъчезар Бояджиев –
6./стр. 96

Чудя се дали традиционната функция на изкуството да организира екстатичните енергии на обществото и на индивида не е поета днес от онова, което Адорно, Бенямин, Льовентал и други толкова са презирали – масовата култура и културната индустрия. Техно-партитата и рап-концертите сега изпълняват огромни компенсаторни функции. Те произвеждат споделени и изключително интензивни емоционални състояния. Създават представата за колективен и индивидуален екстаз и/или катарзис. Тези емоционални състояния могат да се превърнат в начин на живот. В тази връзка, масовата култура има лесно идентифициращи се и видими социални функции. Мисля, че същото трудно може да се каже за съвременното изкуство, което често се привиджа като елитарно. Публиката разбира ли го, не се ли затваря то в прекалено езотерично експериментиране, достъпно само за малцина? Струва ми се, че обикновеният зрител (масовата публика) не притежава нито визуалния, нито концептуалния език, нито пък инструментите за разбирането му...

Правдолюб Иванов –
1./стр. 110

Не е ли парадоксална връзката между радикалния труден опит на съвременното изкуство и ефикасната финансова и организационна мрежа, превръщаща маргиналния художествен експеримент в индустрия? Как се срещат според теб принципите на масовото търсене, технологичността, успеха, организираността (всички те принципи на капитализма и десницата) с принципите на радикалното съмнение, маргиналното експериментаторство и революционното противопоставяне на съществуващата норма?

Обезпокоен съм от този техно/революционен, капиталистически авангарден еkleктизъм. Трябва да се замислим за това още по-настоятелно след 1989, когато Източна Европа произведе парадоксални революции – нежни, без радикалност или насилие, опити за „възстановяване на нормалността“, всъщност завръщане към нормалността. Някои наричат тези опити „реставрация на капитализма“. Какъв е социалният статус на съвременното изкуство? Как се съотнася той с глобалната победа на глобалния пост-капитализъм?

No matter how much an art event is integrated within a given real environment, still it goes beyond and further than that. It offers a different and transcending vision that projects the environment onto some new horizons. What is this vision in the case of Manifesta 4? Do you have this vision? What are you trying to relate to the city as well as to the visitors? You understand that this question has a deeper meaning. Do you think that art today has this function of creating relevant horizons, of producing visions that have social validity beyond the borders of the art world?

Ivan Moudov –
2./page 113

Luchezar Boyadjiev –
6./page 97

Ivan Moudov –
4./page 113

I wonder if the traditional function of art to organize the ecstatic energies of society and the individual has not been taken over today by that which Adorno, Benjamin, Loewenthal and others despised so very much – mass culture and the culture industry? Techno parties or rap concerts today fulfill gigantic compensatory functions. They are producing shareable and extraordinarily intensive emotional states. They are creating the form of the collective or individual ecstasy and/or catharsis. These emotional states could become a way of life. In this respect mass culture has easily identifiable and visible social functions. I think that we can hardly say the same for contemporary art, which is often said to be elitist. Does the audience understand it, has this art closed itself off into much too esoteric experimentation that is accessible only to just a few. It seems to me that the mass audience (general public) possesses neither the visual nor conceptual language, nor the tools for understanding...

Pravdoliub Ivanov
1./page 111

Isn't this relation between the radical, hard experience of contemporary art and the efficient financial and organizational network that transforms the marginal artistic experimentation into an industry paradoxical? How do you think the principles of mass appeal, technology, success, organization (all of them principles of capitalism and the right) connect with the principles of radical questioning, marginal experimentation and revolutionary challenging of the existing norms?

I am upset with this techno/revolutionary, capitalist avant-garde eclecticism. We have to think about this even more insistently after 1989 when Eastern Europe produced paradoxical revolutions - velvet, without either radicalism or violence, attempts at "restoration of normality", actually a return to normality. Some call these attempts "a restoration of capitalism". What is the social status of contemporary art? How does it fit in with the global victory of global post-capitalism?

Въпроси, които последваха

Дали традиционните функции на класическите изобразителни и други изкуства, могат много огрубено да се сведат до три? Първата – да репрезентират и едновременно да провокират символната и властова структура на едно общество; втората – да възпитават естетически индивида (според програмата на Фридрих Шилер); а третата – да организират емоционалните и екстатически енергии, както колективните, така и на отделния индивид, в студения, рационален свят на капитализма. Бих искал тук да огранича въпроса си до третата функция. Дали тя днес не е поета от онова, което Адорно, Бенямин, Льовентал и други толкова са ненавиждали – от масовата култура и културната индустрия? Днес дискотеките, techno-party-тата, heavy metal и рап-концертите по някакъв начин изпълняват гигантски компенсаторни функции. Както литературата, изобразителното изкуство или операта някога, те произвеждат споделими и извънредни по своята интензивност емоционални състояния – създават формата на колективен или индивидуален екстаз и/или катарзис. Тези емоционални състояния могат да станат стил на живот. Значи в този смисъл масовата култура има абсолютно видими социални функции. Да кажем хора, които цяла седмица работят, в един момент гълтат хапчета ecstasy, отиват на своя техно-купон, който трае 12 часа, там танцуват като луди, чувстват се разтоварени и живеещи в някакъв друг свят, преживяват особени емоции, за които ние можем само да се досещаме, след което се връщат на работа. Така да се каже, това за тях е един вид цикъл, който живеят заради своя weekend.

Докато същото съвсем не може да се каже за т.нар. елитарно изкуство. То изглежда затворено в свои специализирани мрежи от продуценти, галеристи, куратори, авангардисти, нео-авангардисти, нео-нео-авангардисти, ценители, сноби, експерти, критици и други, и на пръв поглед изглежда загубило връзка с масовата публика, неспособно да произвежда смисъл и емоция за нея. И най-важното – изглежда студено. Аз си спомням как професори по изобразителни изкуства, естети и ценители могат да се захласват по ренесансови фрески, по романтически пейзажи и реалистични портрети... Днес емоционалната, съдържаща и дистанцирана култура на естетическата съзерцателност изглежда мъртва – това сякаш стана ясно още от радикалните и скандални проекти на футуризма, театъра на жестокостта, перформансите, акционизма – чак до съвременните свръхпровокационни експерименти на боди-арта. Тези проекти търсеха екстремизъм на чувствата на всяка цена – сякаш искаха да набавят отново „непосредствените екстази“ за т.нар. елитарно изкуство. Дали успяха? Това със сигурност успява да направи те-

Правдолюб Иванов –
2./стр. 110

Лъчезар Бояджиев –
7./стр. 96

Лъчезар Бояджиев –
8./стр. 96

Иван Мудов –
5./стр. 112

Лъчезар Бояджиев –
9./стр. 98

Иван Мудов –
6./стр. 112

Лъчезар Бояджиев –
10./стр. 98

Лъчезар Бояджиев –
11./стр. 100

Иван Мудов –
7./стр. 112

Лъчезар Бояджиев –
12./стр. 100

Лъчезар Бояджиев –
13./стр. 100

Follow-up questions

I wonder if the traditional functions of the visual and other arts cannot be summarized, very roughly, down to three? The first one is to represent and at the same time to provoke the symbolic and power structures of society; the second is to educate aesthetically the individual (according to Friedrich Schiller's program); and the third would be to organize the emotional and ecstatic energies of the collective as well as of the individual in the cold and rational world of capitalism. I would like to limit the question here to the third function. I wonder if it has not been taken over today by that which Adorno, Benjamin, Loewenthal and others despised so very much – mass culture and the culture industry? In whatever way discotheques, techno parties, heavy metal or rap concerts today fulfill gigantic compensatory functions. As in the past literature, visual arts or opera, they are producing shareable and extraordinarily intensive emotional states. They are creating the form of the collective or individual ecstasy and/or catharsis. These emotional states could become a way of life. In this respect mass culture has easily identifiable and completely visible social functions. Let's say people who use ecstasy. They work the whole week and at some point swallow these pills of ecstasy, then go to their techno party that lasts for twelve hours. There they dance like crazy, feel relieved and living in a different world altogether, experience some sort of strange emotions which we can only guess about, and then go back to work. For them this is some kind of a cycle, so to say, they live for their weekend.

I think that we can hardly say the same for the so-called elitist art. It appears to be closed off in its own specialized networks of producers, gallerists, curators, avant-garde and neo-avant-garde and neo-neo-avant-garde artists, connoisseurs, snobs, experts, critics and so on. At first glance it seems that contemporary art has lost contact with the so-called mass audience and is incapable of producing meanings for her. Most importantly, it looks cold. I remember how the Renaissance frescoes, the Romantic landscapes and the realistic portraits could enchant visual art and aesthetics professors as well as connoisseurs. Today the emotional but restrained and distanced culture of the aesthetic contemplation seems to be dead. This somehow became obvious ever since the radical and scandalous projects of Futurism, Theater of Cruelty, Performance Art, Actionism, all the way to the current super provocative experiments of body art. Those were searching for the extreme emotion at all costs as if to accumulate all over again the "immediate ecstasies" of the so-called elitist art. Have they succeeded? For sure the TV video clip for instance, could do that. However, to what extent is this achieved by the contemporary visual arts? It is not interested in the mass audience while the mass audience is not interested in it, is it simply

Pravdoliub Ivanov –
2./page 111

Luchezar Boyadjiev –
7./page 97

Luchezar Boyadjiev –
8./page 97

Ivan Moudov –
5./page 113

Luchezar Boyadjiev –
9./page 97

Ivan Moudov –
6./page 113

Luchezar Boyadjiev –
10./page 99

Luchezar Boyadjiev –
11./page 101

Ivan Moudov –
7./page 113

Luchezar Boyadjiev –
12./page 101

Luchezar Boyadjiev –
13./page 101

Luchezar Boyadjiev –
14./page 101

левизионният клип, например, но доколко се удаде на съвременното изобразително изкуство? То не се интересува от масовата публика, а пък и тя не се интересува от него, дали просто защото не разполага с визуалната и концептуална азбука за едно сложно, школувано възприятие? Така че, каква е връзката на визуалното изкуство с разнообразните образни материали – билбордове, реклами, светлини, цветове и форми – които просто „обсипват“ града? Как удържа то на тяхната брутална конкуренция (думата бруталност изглежда особено подходяща за българските реклами в момента). От друга страна – каква е връзката му с т. нар. life style, движение, което без да познавам в детайли някак предварително не ми допада, защото ми се вижда като диджейнска диктатура, пан-визуализация и естетически все-контрол над всекидневието и неговите малки свободи? И общият въпрос: възможно ли е някакво късо съединение между масовата културна индустрия и елитарните визуални експерименти в точката на екстаза, екстремната емоция, спонтанната радост от това, че виждаш?

Лъчезар Бояджиев –
14./стр. 100

Правдолюб Иванов –
3./стр. 110

Лъчезар Бояджиев –
15./стр. 102

Иван Мудов –
8./стр. 114

Правдолюб Иванов –
4./стр. 110

Лъчезар Бояджиев –
16./стр. 102

Ще продължа горния въпрос в друга посока (той продължава въпроса за изкуството и пазара от интервюто с Яра) – дали съвременното изкуство не се е затворило в твърде езотерични експерименти и херметични пространства? Дали не е станало валидно само в определени „визео-мански“ (изковах тази дума по аналогия с „меломански“) среди, достъпни и интересни за малцина? В предишни векове действията на изкуството винаги са протичали в някакви вериги от конкретни хора, които взаимно са си признавали право на съществуване и са се нуждаели едни от други – хора, които рисуват картини, хора, които купуват картини, хора, които продават тези картини, зрители, които им се наслаждават или не им се наслаждават, галерии, които ги прибират или не ги прибират, музеи, които ги излагат или не ги излагат и т. н. В съдържателно отношение визуалното изкуство преди фотографията, ако ми е позволено да се позова на Жан Франсоа Лиотар, е имало важна социална функция. Със своята оптическа геометрия, с платоническата си йерархия на цветовете, с убежната точка, която попада в „окоето“ на властта, с образцовите си митологически сюжети то е улеснявало идентификацията на новите политически общности (града, монархията, националната държава), „дава възможност на всички членове на общността да идентифицират своята принадлежност към този всемир“ – пише Лиотар.

Правдолюб Иванов –
5./стр. 110

Лъчезар Бояджиев –
17./стр. 104

Лъчезар Бояджиев –
18./стр. 104

Т. е. изкуството е било комплексен феномен, чието въздействие е било опосредено от адски много неща, но в последна сметка е цяло да бъде отворено, да въздейства колкото е възможно на по-големи маси, да организира визуално интимно-пре-

Иван Мудов –
9./стр. 114

because the mass audience has neither the visual nor conceptual language, nor the tools for some sophisticated and schooled reception? So, what is the connection between visual art and the diverse visual material of billboards, advertisements, lights, colors and shapes that are “showering” the cities? How is contemporary art holding up to their brutal competition (the word brutal seems especially appropriate for the Bulgarian advertisement practice)? On the other hand, what is the connection of visual art with the so-called life style movement which myself, without knowing in detail, I somehow I do not like so much to begin with because I see it as some kind of a designers’ dictatorship, pan-visualization and aesthetic control over the everyday life and its small freedoms? And there is the general question: is some kind of a short circuit possible between mass culture industry and the elitist visual experimentation at the point of ecstasy, extreme emotion, spontaneous joy of seeing?

I will take this question in a different direction (as a continuation of the question about art and the market from the catalogue interview with Iara). Has contemporary art closed itself off into much too esoteric experimentation and hermetic spaces? Is it only valid within certain “visio-maniac” (I have coined the word by association with “melo-maniac”) circles that are accessible only to just a few? In times past the art activities were always flowing through some chains of concrete people who awarded each other the right of existence and needed each other. These were people who paint pictures; people who buy pictures; people who sell these pictures; viewers who enjoy or do not enjoy the pictures; galleries that keep or do not keep the pictures; museums that show or do not show the pictures and so on. In terms of content visual art before photography, if I may quote Jean François Lyotard here, had an important social function. With its optical geometry, with the platonic hierarchy of colors, the vanishing point coinciding with the “eye” of power and the exemplary mythological subjects, visual art made easier the identification of the new political communities (city, monarchy, nation state) by “providing a possibility for all members of the community to identify their way of belonging to this universe”, according to Lyotard.

So, art was a complex phenomenon whose impact had been mediated by a whole lot of things. However, at the end it aimed at being open, at influencing as large a mass of people as possible, at organizing visually the intimately experienced culture of the masses (incidentally, Hegel as well as many others, have pointed out the closeness between this kind of art and religion).

Later on, during the epoch of the nations, the social functions of art become rather more evident. If I could paraphrase here a thought of Ernest Gellner I would be able to say that the nation actu-

Pravdoliub Ivanov
3./page 111

Luchezar Boyadjiev –
15./page 101

Ivan Moudov –
8./page 113

Pravdoliub Ivanov
4./page 111

Luchezar Boyadjiev –
16./page 103

Pravdoliub Ivanov
5./page 111

Luchezar Boyadjiev –
17./page 103

Luchezar Boyadjiev –
18./page 105

Ivan Moudov –
9./page 115

Luchezar Boyadjiev –
19./page 105

живяваната култура на тези маси (неслучайно Хегел, а и мнозина други мислители, са сочели близостта между това изкуство и религията).

Лъчезар Бояджиев –
19./стр. 104

По-късно, през епохата на нациите, социалните функции на изкуството са още по-очевидни. Ако перефразирам тук накратко една мисъл на Ърнст Гелнър, бих могъл да кажа, че нацията всъщност представлява елитарна култура (и това включва изобразителното изкуство, литературата и пр.), която трябва да се превърне в масова култура. За тази цел елитарното изкуство е било разпространявано чрез образователната система, чрез вестници, чрез мрежата от издателства, печатници, чрез масовизираната художествена литература, чрез галерии и т. н. В тази епоха, по-ясно от всяка друга, онова, което през феодализма и ренесанса е било култура на монарха, двора и на част от феодалната прослойка (и чиято елитарност преди е била съзнателно поддържана с култивиране на аристократичен вкус), изведнъж се оказало разпространено и превърнато в общозадължителен културен код за една огромна маса от хора, наречена нация.

Иван Мудов –
10./стр. 114

Лъчезар Бояджиев –
20./стр. 106

По-късно, през епохата на двата авангардизма (1910-1930 и 1950-1960/70) художествено бива провокирана самата институция на изкуството. Провокира я обаче идеята за глобална революция – тази революция е трябвало да бъде както политическа, така и естетическа, не само „революция брюха, но и революция духа“, както е казал Вадим Шершеневич, водач на руския имажинизъм през 1918 г. По това време самото революционно преоформяне на света се мисли като естетико-терористична и демиургична дейност, която не възпитава, а направо въвлеча огромни маси в революционно-художествените процеси. Тогава легитимността, основанието за съществуване, обосновката на авангардното изкуство е именно този радикален революционен проект. Но него отдавна го няма – живеем в криза на революционните енергии и утопии, включително и на естетическите такива. Какво тогава представлява основанието за съществуване на съвременното визуално изкуство? Днес можем да се питаме дали подобни опосредявания, отваряния, подобна намеса в споделения културен код, въобще протичат.

Лъчезар Бояджиев –
21./стр. 106

Струва ми се, че визуалното изкуство съществува днес в затворени ниши за привилегировани пост-авангардисти, сраснати със средата от меценати, куратори, спонсори, критици и галеристи, престанало е да цели въздействие, освен върху фокусната си публика. Това е някакъв късен, обезнадежден елитаризъм – различен и от аристократичния, и от националния, и от авангардисткия.

Правдолюб Иванов –
6./стр. 110

Лъчезар Бояджиев –
22./стр. 106

ally represents elitist culture (visual arts and literature included, etc.) that has to turn into mass culture. To this purpose elitist art was distributed through the educational system, the newspapers, the network of publishing houses, printing shops, the mass fiction literature, the numerous galleries and so on. During this epoch, more clearly than at any other time in history, that which in medieval times and the Renaissance had been the culture of the monarch, of the court and part of the feudal aristocracy (whose elitist nature had been consciously maintained before by the cultivation of the aristocratic taste), all of a sudden turned out to have been distributed and transformed into a mandatory cultural code for a huge mass of people called “a nation”.

Later still, at the time of the two avant-gardes (1910-1930 and 1950-1960/70), the very institution of art had been artistically challenged. However, the challenge was the idea of the global revolution which had to be political as much as aesthetical, not only a “revolution of the belly but a revolution of the spirit as well” in the words of Vadim Shershenevitch, the leader of the Russian Imaginism in 1918. At the time the very revolutionary transformation of the world is conceived as an aesthetically terrorist and demiurgic activity that does not educate but directly involves huge masses of people in the revolutionary/artistic process. The legitimacy, the motivation and the reason of existence of avant-garde art at the time were precisely this radical revolutionary project. But it is long gone; we are living through a crisis of the revolutionary energies and utopias, including aesthetic ones. What is it then that, which provides the motivation and the reason of existence of contemporary visual art? Today we may ask ourselves whether such mediations, openings and intrusions into the shared cultural code are taking place at all.

It seems to me that visual art today exists in some secluded niches for privileged post-avant-garde artists who have coalesced with the environment of supporters, curators, sponsors, critics and gallerists. It has stopped striving for impact outside of its target audience. This is some kind of a desperate elitism different from all of the aristocratic, the nation, and the avant-garde ones.

To what extent and how is contemporary visual art transferred to other not “visio-manic” and non-expert people, to what extent does it become part of their thoughts, feelings and perceptions, to what extent is it capable of interfering with their processes of identification and of “exercising command” over the spaces of their eyes and hearts? I suspect that closed off in its own hermetic networks of curators, gallerists, producers, supporters, and sponsors, etc., it does not fulfill the function it has had before.

Ivan Moudov –
10./page 115

Luchezar Boyadjiev –
20./page 105

Luchezar Boyadjiev –
21./page 105

Pravdoliub Ivanov
6./page 111

Luchezar Boyadjiev –
22./page 105

Ivan Moudov –
11./page 115

Luchezar Boyadjiev –
23./page 105

До каква степен и как съвременното визуално изкуство се предава на други, не визио-мански и неспециализирани хора, до каква степен става част от тяхно мислене, чувстване и възприятие, доколко е в състояние да се намеси в техните идентификационни процеси, да „управлява“ пространствата на око и сърцето им?... Аз се усъмнявам, че затворено в своите херметични мрежи от куратори, галеристи, продуценти, меценати, финансисти, то вече не изпълнява тази функция, която е изпълнявало преди.

Иван Мудов –
11./стр. 114

Лъчезар Бояджиев –
23./стр. 106

Добре, може би то има нови функции – но какви са те? В същия свой текст Лиотар твърди, че авангардната и пост-авангардна живопис прехвърлят живописиста от полето на прекрасното в полето на възвишеното – тя започва да изобразява онова, което не може да се изобрази, пределите, самите тъмни граници на човешкото съществуване, фантазия и изобразителна способност. И че в такава ситуация основен въпрос стават самите условия на изобразителното изкуство. Отговорът на въпроса „Какво представлява живописиста и визуалността?“ става централна грижа на самото визуално изкуство. Е добре, аз имам право да попитам профански – за кого обаче е важен този въпрос? Кой го консумира, кой влага емоционални и идентификационни енергии в него и в неговия възвишен отговор? Дали спасението на изобразителното изкуство в посока към постмодерната „възвишеност“, което предполага Лиотар, скрито не предполага старата универсална, почитаща публика, която принципно и предварително приема абсолютната романтическа ценност на „изкуството“, „твореца“, „творбата“, която предполага идеални и абсолютни пространства, в които „постиженията“ се ценят без оглед на „тълпата“? Но съществува ли днес тази публика от романтически избраници? Дали постмодерното спасение на изкуството не е бременно с твърде традиционна романтическа идеализация на своето привилегировано място в обществото, т. е. със закъснял художествен нарцисизъм? Дали в теорията на постмодерната възвишеност не се ревизира понятието за изкуство, докато понятието за публика се издига най-много до равнището „да епатаме буржоазията“?... Бедна и скучна представа, която не се интересува какво става с т. нар. публика извън затворените визуално-експериментални среди...

Лъчезар Бояджиев –
24./стр. 106

Иван Мудов –
12./стр. 114

Лъчезар Бояджиев –
25./стр. 106

Лъчезар Бояджиев –
26./стр. 108

Лъчезар Бояджиев –
27./стр. 108

Лъчезар Бояджиев –
28./стр. 108

Правдолюб Иванов –
7./стр. 110

Няма съмнение, че това са профански въпроси на човек, който е извън тези среди – дори когато има приятели сред тях. Но те точно такива искат и да бъдат.

Лъчезар Бояджиев –
29./стр. 108

Правдолюб Иванов –
8./стр. 110

Well, OK, maybe it has new functions but what are these? In the same text Lyotard claims that the avant-garde and post-avant-garde painting are pushing art from the field of the beautiful into the field of the sublime. They are beginning to represent that which cannot be represented, the very limits, and the very dark borders of human existence, fantasies and depictive ability. He also claims that in such situation the main question turns out to be the very conditions of the visual art. The question “What is painting and what is visuallity” becomes the central concern of visual art itself. Well then, I am entitled to ask the profane question: for who is this question relevant? Who is consuming it? Who is investing emotional and identification energies in both the question and its elated answer? I wonder if the salvation of visual arts in the direction of postmodern “sublimity” which is presumed by Lyotard, does not secretly presuppose the old universal adoring audience which is accepting by default and a priory the absolute romantic value of “art”, “artist”, and “artwork” which, on its turn, presupposes some ideal and absolute spaces where “achievement” is treasured regardless of the “crowd”? But does it exist today this audience of romantic few? Is it possible that the postmodern salvation of art is pregnant with the much too traditional romantic ideal of its own privileged status in society, that is to say, with delayed artistic narcissism? Is it possible that the theory of the postmodern sublimity is revising the concept of art while actually elevating the concept of the audience only to the level of “épater le bourgeois”? A poor and dull concept which is not interested in what’s happening with the so-called audience outside of the closed off visual/experimental circles...

There is no doubt that these are profane questions from a man who is outside of these circles even though he has friends there. But that’s precisely what the questions strive to be.

Luchezar Boyadjiev –
24./page 105

Ivan Moudov –
12./page 115

Luchezar Boyadjiev –
25./page 105

Luchezar Boyadjiev –
26./page 105

Luchezar Boyadjiev –
27./page 105

Pravdoliub Ivanov
7./page 111

Luchezar Boyadjiev –
28./page 105

Luchezar Boyadjiev –
29./page 105

Pravdoliub Ivanov
8./page 111

Лъчезар Бояджиев

Коментарите по-долу не обвързват никого, занимаващ се със съвременно изкуство, нито отразяват възгледите на когото и да било, освен на мен самия.



Александър Кьосев –
стр. 81

1. Чудя се, какви ли изгоди могат да се извлекат от невежеството? Много интересно! И аз мога да се правя на невежествен...

Александър Кьосев –
стр. 81

2. Питам се, дали е точен адресатът на тези въпроси? Художниците мислят по тези проблеми или четат издаденото в полето на теорията на визуалните изкуства, но не мисля, че художниците са тези, които трябва да отговарят писмено. Най-малкото, не го виждам включено в набора техни професионални задължения. Такива отговори, ако изобщо дойдат от художници, обикновено се доставят от работите им. Може би по-късно теоретици могат да ги изведат от произведенията, но не и да дойдат в обратен ред – отговор, а след него практиката... Изглежда, че отговори на въпросите на Кьосев лесно се откриват във вече публикувани текстове, част от разгорещения дискурс на съвременното изкуство (моля, вж. непретенциозния списък четива в края). Има много такива – следващи практиката и затова често присъстващи в рецензии и дебати върху текущи изложби. Трябва да добавя, че отговори отчасти идват и чрез дейността и текстовете на куратори. Несъмнено, за да се извлече каквото и да е, погледът спрямо работите трябва да е много близък, продължителен, с широко отворени очи/съзнание, освободено от хватката на приетата терминология. Неотдавнашни, станали прочути думи на Сарат Махарадж, професор от Goldsmiths College в Лондон и основен теоретичен авторитет/куратор зад Документа 11 в Касел през 2002, казват: „...изкуството раздробява теорията“. Предполагам, че възстановяването на теорията, след като е била раздробена, не е лесно, но поне трябва да се опита.

Александър Кьосев –
стр. 81

3. Тук ще цитирам блестящо наблюдение на самия Кьосев отпреди години: „Структурата на подозрението отразява структурата на личността“... Такова намерение за обучение изглежда проблематично. Прилича ми просто на прикритие на истинското – да се преподава, възпитава, да се притиснат художниците да приемат набор от предпоставени термини, идеи и критерии, различни от тези на собствената им практика, за да разкрият, че не знаят „това“ или „онова“. Съществени въпроси изглежда са „Наясно ли сте какво всъщност правите? Отговорни ли сте за работата си?“ Подобни въпроси са легитимни, но отправната им точка, ако някой наистина иска да се образова, а не да поучава, изглежда прекалено затворена, предопределена и преднамерена. Ако желаеш да се образоваш, отваряш съзнанието си, нали? А така намерението изглежда по-скоро да се предизвикат, а после и накарат художниците да приемат един вид неукост и липса на самосъзнание за работата си, или, Боже опази, да признаят някои мънички „срамни“ тайни, нещо като придържане към отминали парадигми за собствения си статут, практика и очаквания. Бих се радвал ако греша.

Luchezar Boyadjiev

All of the comments bellow are not binding on any other person involved with contemporary art, nor do they express the views of anybody else but myself.

Alexander Kiossev –
page 83

1. I wonder what the benefits of ignorance might be? Sounds interesting! I can pretend to be ignorant too...

Alexander Kiossev –
page 83

2. I wonder if the addressee of these questions is the right one? Artists think about those things, or read what writers in the field of theory of visual arts have written, but I do not think artists should write the answers. At least I do not see this as part of an artist's professional set of obligations. The answers, if at all available from artists, are usually provided in the works. Maybe later on are derived from the practice of the artists by theoreticians, but not the other way around (answers first and then practice...). It seems that the answers to Kiossev's questions are easy to find in already existing writings that are part of the heated discourse on contemporary art (Please, refer to the humbly suggested list of readings at the end!). There are a lot of those and they do follow the practice, that's why they are often found in reviews and debates on current shows. Here I must add that the answers come, in part, from the practice and writing of curators as well. Admittedly, in order to derive anything one has to look at the works a lot closer, longer and with an open eye/mind, which has been relaxed from the grips of accepted terminology. A recent famous quote from Sarat Maharaj, the professor from Goldsmiths College in London and the main theoretical authority/curator behind the Documenta 11 in Kassel 2002: "...art is a shredder of theory". I guess it must be quite hard to reconstruct theory once it has been shredded but one could at least try.

Alexander Kiossev –
page 83

3. I will quote here the brilliant observation by Kiossev himself from a few years ago: "The structure of suspicion reflects the structure of the suspecting individual"... This willingness to learn is a bit problematic. It seems to me that it is just a gimmick to camouflage the real intention which is to teach, educate, put some pressure on the artists to accept a set of predetermined terms, concepts and criteria that are not the ones of their practice while expecting the artists to reveal that they do not actually know "this" or "that". The bottom line question seems to be – are you aware of what you are actually doing? Are you responsible for your works? It's a legitimate question but the starting premise, if one claims to be willing to learn rather than teach, looks a bit too closed off, predetermined and prejudiced. If you want to learn you are supposed to be open minded, right? Thus, it seems the intention is rather to challenge, and then force artists to admit to some sort of ignorance or lack of awareness about their practice, or God forbid, to some dirty little secret like being partial to outdated paradigms of their own status, practice and expectations. I would be happy if I am proven wrong...

Alexander Kiossev –
page 83

4. They seemed to fit in with each other... As far as "Bank-furt" goes, I remember the answer that one of the people I interviewed in my work for Manifesta 4 (titled "I Want You for M4", DVD, 81 min long film) gave me when I asked him about that famous "Bank-furt" image... He said: "So what, it's part of Frankfurt as much as Wall Street is part of New York..." They do important shows in New York regardless the fact that it's the financial capital of the globalized world.

Александър Кьосев –
стр. 81

4. Изглеждаха пасващи помежду си... Доколкото говорим за „Банк-фурт“, спомням си отговора на един от интервюираните в работата ми за Манифеста 4 („I Want You for M4“, DVD, 81 минутен филм), когато го попитах за този „банков имидж“... Каза: „Че какво – част е от Франк-фурт, колкото и Уол Стрийт е част от Ню Йорк...“ И в Ню Йорк се случват важни изложби, независимо, че е финансова столица на глобализацията свят.

Александър Кьосев –
стр. 81

5. Струва ми се, може и да греша, че основната причина да има сполучливи изложби или действена художествена сцена в някой град, независимо от специфичните му географски характеристики, са интересните идеи и добри работи в експозиция и/или творческата енергия на сцената. Не е ли творческата енергия основна причина художниците да работят и кураторите да правят изложби? Мотивацията може да варира и да притежава различни аспекти, но накрая винаги „волята за изкуство“ (съвременно изкуство, ако искате) е това, което движи нещата. Съжалявам, ако звучи прекалено старомодно... Тъй че, Манифеста в София е възможна, както и в Сараево, Йерусалим или някъде другаде. Така е по принцип, както и защото конкретното решение за град-домкин зависи от Борда на Манифеста (личната му преценка, специфични мотиви, цели и т. н.) и преговорите с дадено място. Всички тези решения/преговори са също част от проекта Манифеста, неговото минало и въздействие, включително и решенията на кураторския екип и участващите художници. Естествено, това са теми за разсъждение преди и за интерпретация след събитието.

Александър Кьосев –
стр. 81

6. Доколкото говорим за „социална валидност“ на визиите... Мисля, че да – съвременното изкуство има такава функция, макар тя със сигурност да не е месианска. То по-скоро оперира на микро-нивата на критиката, документирането, селекцията, подривната дейност, симулираната реалност, провокацията, отколкото на това на „визията“. Няма нито велики визиции, нито велики отговори – има просто предложения, които предизвикват и се надяват внимателно и спокойно да разширят съзнанието на зрителя. Тъй като не можем да се надяваме наистина да знаем отговорите...

Александър Кьосев –
стр. 81

7. Защо само третата? Какво им е на първите две? Днес те изглеждат не по-малко валидни за съвременното изкуство, но на микро-нива. И възпитателният аспект не е точно естетическо възпитание, а по-скоро „трениране“ на разширяващи съзнанието техники, където красотата на репрезентираното изкуство е от най-голяма важност... И тримата мислители, презиращи масовата култура, са имали без съмнение своите доводи. Но трябва ли да се чувствам задължен и ограничен по някакъв начин от каквото са чувствали, мислили или писали? Разрешава ли ми Кьосев собствен избор? Второ, не вярвам съвременното изкуство да се стреми да организира каквито и да са екстатични енергии, просто защото, поне в наши дни, то е противоположно на екстаза. Лично аз харесвам масовата култура и културната индустрия, тъй като ме свалят от куклата и не ми се налага да доставям развлечения на масите или да се тревожа за свободното им време. Sorry boys!

Александър Кьосев –
стр. 81

8. Да, има и слава Богу. Толково е по-добре да НЕ си отговорен за подобни неща. Лесно видимите социални функции на масовата култура са

Alexander Kiossev –
page 83

5. I think, maybe I am wrong, that the main reason why there are successful shows or a lively art scene in a city, regardless the specific characteristics of the urban location is the interesting idea and good works in a show and/or the creative energy of the scene. The creative energy is also the main reason why artists make works and curators make shows, isn't it so? The motivation may vary and have different aspects but at the end it's always the "will to art" (contemporary art, if you wish) that makes things happen. I am sorry if this sounds too old fashioned... So, Manifesta in Sofia is possible as it is possible in Sarajevo or Jerusalem or elsewhere. That is so in principle as well as because the concrete decision on the host city depends on the Manifesta Board (their discretion, specific motives, objectives, etc.) and the negotiations with the host city. All of these decisions/negotiations are also part of the Manifesta project and its background and impact, as much so as the decision on the curatorial team and the participating artists. Of course, these are subject to consideration beforehand and a matter for interpretation afterwards.

Alexander Kiossev –
page 85

6. As far as the "social validity" of the visions goes... I think that yes, contemporary art has this function although it is certainly not a messianic one. Rather it operates on micro levels of critique, documentation, selection, subversion, simulation of reality, provocation rather than a "vision". There are neither grand visions nor answers, there are just propositions meant to challenge and hopefully, carefully, gently expand the mind of the viewer. Because we cannot hope to really know the answers...

Alexander Kiossev –
page 87

7. Why only the third? What's wrong with the first two? They seem to be equally valid for contemporary art today but on micro levels. And the educational aspect is not really aesthetic education but more like "training" in mind-expanding techniques where the beauty of the presentation of the artwork is of utmost importance... The three thinkers who despised mass culture had no doubt their good reasons. But should I feel myself in any way bound and restricted by what they felt or thought or wrote? Does Kiossev allow me the right to make my own choices? Plus, I do not think contemporary art wants to organize any ecstatic energies simply because it's antithetical to ecstasy, at least these days. I personally like mass culture and culture industry because they get me off the hook and I do not have to either provide entertainment to the masses or worry about their leisure time. Sorry boys!

Alexander Kiossev –
page 87

8. Yes, it does and thank God for that. It's so much nicer NOT to be held responsible for those things. The social functions of mass culture that are so easy to observe are related to control and conformism. I wouldn't want to mess up with that either. Let them be.

Alexander Kiossev –
page 87

9. Yes, once again, thank God for that! Contemporary art is indeed elitist, at least in this equation... This way it can preserve a degree of critical efficiency. So much the worse then for the ecstasy popping people... I am strongly opposed to comparing and confusing these two fields in such a way on the level of theoretical reflection because then we should all just start working in discotheques only to try and reach the dancing mass while theory of the Kiossev type is satisfied. That's not interesting. I want to "catch" the party-goer at the point when he is either entering the party or just out of the disco and preferably has a hangover...

свързани с контрол и конформизъм. Никак не бих искал да имам нещо общо с това. Да се оправят сами.

Александър Кьосев –
стр. 81

9. Още веднъж – да, и отново слава Богу! Съвременното изкуство наистина е елитарно, поне в даденото уравнение... Така то успява да съхрани градус на критичната си ефикасност. Толкова по-зле тогава за поглъщащите екстази хора... Силно съм против сравнението и смесването по посочения начин на ниво теоретическа рефлексия на тези две области, защото в такъв случай всички ще трябва да започнем работа по дискотеки, само и само да докоснем танцуващите маси, докато теорията тип Кьосев бъде удовлетворена. Никак не е интересно. Искам да “заловя” парти-участника точно в мига, когато влиза или точно когато излиза от дискотеката и по възможност е махмурлия...

Александър Кьосев –
стр. 81

10. Толкова много и повечето неадекватни термини. А би ли добавил художници и публика, колкото и да е ограничена? Още веднъж – подобно уравнение ме кара да настоявам, че в сравнение с масовата култура изкуството не само трябва да изглежда, но наистина да е елитарно. „Мрежите“ или са затворени, или не, а си мисля, че са ни повече, ни по-малко затворени от тези на всяка професионална общност, споделяща еднакви интереси, опасения, мотивация, приоритети и т. н. И може ли да е друго? Но в сравнение с повечето мрежи, тази има повече и по-мощни публични форуми. Наистина ли намирам при Кьосев известна степен на обида? Може би се е опитвал (безуспешно) да се внедри в „мрежите“? Е, фактът, че не считаш себе си за принадлежащ към такива „мрежи“ или „кръгове“, не означава задължително, че те са затворени. Надявам се, разбираш го.

Тук ще се обърна по-нашироко към често употребявана двойка термини – „мрежи“ и „кръгове“, защото, изглежда те доста тревожат Кьосев. В ранна версия на въпросите имаше и термин „затворени художествено/експериментални кръгове“ – над него също мислих дълго. Усетих, че не бях чувал по-рано за тях и може би Кьосев е изковал нов термин, който все пак би трябвало да ми е обяснен по-обстойно и положително с повече интерпретативна отговорност. Защото бих искал да знам: как са позиционирани тези мрежи и кръгове като място и действащ състав; дали тези мрежи и кръгове се дефинират сами като такива или това е инкриминираща дефиниция, и ако е така какво всъщност е инкриминираното; какви са правилата и интуициите, разбиранията, съгласенията и, може би тайните, които управляват генезиса, съществуването и функционирането на тези мрежи и кръгове, ако наистина ги има; как се зараждат и по какъв начин ставаш техен член; как „засичаме“ и тях, и членовете им; какво е експериментът днес и дали признаването му за такъв зависи от предходно знание и т. н.?

Долавям все пак, че най-близкият съществуващ и коректен термин за това, което Кьосев сигурно има наум, когато използва думите „мрежи“ и/или „кръгове“ и за който мога да се сетя, е „художественият свят“. Във всеки случай така се прочита в издадената в каталога версия на първоначалните въпроси. Възможно е аз самият да принадлежа към „художествения свят“, макар да се налага да заявя, че никой не ме е приемал там, нито съм чувал някой друг да е бил приет за негов „член“... Независимо че художественият свят съществува, това е по-скоро израз, касаещ неопределен, труден за обвързване, доста разно-

10. So many terms, most of them inadequate. Maybe add artists and audience as restricted as it might be? Once again, the equation urges me to claim that in comparison to mass culture art should not only appear but should be elitist indeed. Whether the “networks” are closed off or not, I think they are neither more nor less closed off than any professional community of people who share same interests, concerns, motivation, priorities, etc. How could it be otherwise? But in comparison to most these have more and stronger public outlets. Do I detect in this question a degree of offense taken by Kiossev? Maybe he tried but failed to infiltrate the “networks”? Well, the fact that you think you do not belong in these “networks” or “circles” does not necessarily mean that they are closed off. I hope you realize that.

I will address at more length here the “networks” and the often used “circles” pair of terms because they seem to bother Kiossev a lot. In an early draft version of the questions there was a term “closed off artistic/experimental circles” here and I thought about it a lot too. I realized that I have not heard of these so it might be that Kiossev coined a new term, which, however, I needed to be explained at more length and certainly with more interpretive responsibility. Because I would like to know: how is he positioning these networks and circles as to their location and personnel involved; are these networks and circles defining themselves as such or is this an incriminating definition and if so, what ‘s being incriminated; what are the rules and the intuitions, understandings, agreements and maybe secrets that govern the genesis, existence and functioning of these networks and circles, provided they exist; how is one initiated and how does one belong there; how do we detect these and their members; what is an experiment today and does recognizing it as such depend on previous knowledge, etc.?

However, I guess the nearest correct and existing term I can think of to what Kiossev probably has in mind when he is using the words “networks” and/or “circles” is “the art world”. In any event it appears in the edited catalogue version of the initial questions. It is possible that I myself belong to “the art world”, however I must admit that nobody has ever initiated me nor do I know of anybody having been initiated into “membership”... Regardless, the art world exists and it’s rather an expression that refers to a non-defined, hard to pin down, quite diverse, fluctuating and internationally discursive context that has to do with across-the-field professional people and institutions, events and other sorts of affiliation to the practice of contemporary art and its issues, priorities, standards, ways of communication, etc. The “art world” is something that people feel and know to exist but are having difficulties to define. One can see it though in action at, for example the opening days of the Venice Biennial or Documenta, or Manifesta for that matter.

The most important aspect here seems to be that the “art world”, whatever it might be, is certainly not more or less closed off than the world of academia, literature and literary circles, cinema producers or historians in the field of Balkan studies, and so on. Actually, considering the attendance figures of a large international event or a good show in a local institution, considering the circulation figures of the catalogues of those major events, considering the various aspects of negotiating and materially realizing the actual event in a specific place as well as the talks needed for sponsorship, let’s say, it might be that the “art world” is rather open. At least because through shows and works it faces a much larger audience than any academic event or product could ever hope to face. Or because through doing the concrete

образен, течащ и международно дискурсивен контекст, който има отношение към широк кръг от професионални хора и институции, събития и други видове принадлежности към практиката на съвременното изкуство и неговите прояви, приоритети, стандарти, комуникационни пътища и т. н. „Художественият свят“ е нещо, което хората усещат и знаят като съществуващо, но им е трудно да дефинират. Но той може да бъде видян в действие например в дните на откриване на Венецианското биенале или Документа, или Манифеста в нашия случай.

Тук най-важният аспект изглежда да е, че „художественият свят“, каквото и да е той, със сигурност не е повече или по-малко затворен от академичния такъв, този на литературата или литературните кръгове, на кинопродуцентите или на историците в областта на изучаването на Балканите и други. Всъщност, ако погледнем цифрите на посетителите на големи международни прояви или добра изложба в местна институция, вземайки предвид тиража на каталози на такива събития, разглеждайки разнообразните аспекти на договаряне и материално реализиране на дадена проява на дадено място, например необходимите за спонсорство преговори, може да се окаже, че „художественият свят“ е по-скоро отворен. Поне защото чрез изложби и работи той среща много по-широка публика, отколкото тази, на която което и да било академичното събитие или продукт могат изобщо да се надяват. Или защото в процеса на физически труд по реализацията на проект, целият букет включени в него хора от художествения свят срещат по необходимост (или по неизбежност) маса обикновени местни хора – зрителския материал. Да не забравяме количеството работни места, които голямо международно събитие поражда в мястото-домакин. Това ли е затваряне? От друга страна проявите и „художественият свят“ се подхранват взаимно; те непрестанно генерират и регенерират енергията и смисъла на съществуване си един в друг.

Александър Кьосев –
стр. 81

11. Чудя се, каква ли е емпиричната основа за това твърдение? Да не би да съществува група текстове, които съм пропуснал? Защото, при по-внимателно вглеждане, броят посетители на изложби (несравним, естествено, нито с рок-концертите, нито с Октобер-фест в Мюнхен или с Дисниленд), както и медийното покритие говорят друго.

Александър Кьосев –
стр. 81

12. Е, това тук е не съвсем честно... Явяват ли се професорите (или доцентите в нашия случай) по някакъв начин част от масовата публика? Познавам други професори, очаровани от работи на Джеф Уол и Карстен Хюлер. Чии професори са по-добър пример? Да не споменавам професор от Лондон, очарован от моите работи...

Александър Кьосев –
стр. 81

13. Примерите са леко остаряли – все от музея и академията.

Александър Кьосев –
стр. 81

14. Всеки видеоклип ли? Хората все още посещават художествени изложби и прекарват там известно време. Видеоклипът е нещо, което се гледа най-много 3-5 минути, защото толкова е продължителността му. След това отделният клип се забравя – по-скоро остава споменът за „бомбения откритие“ от видеоклипове. И с него, вярно, не мога да се състезавам. Мога само да изключа телевизора. Но, ако видеоклипът е наистина способен на всичко това, защо и аз да правя същото? Би било загубено време. Много е просто – искам да се обръщам към хора, способни до изключват телевизора.

physical work on the realization of the event the whole bunch of art world people involved are meeting by necessity (and by default) a whole lot of regular, “audience material” local people. Not to mention the quantity of jobs a large international event generates in its host location. Is that a closed off thing then? On the other hand, events and the “art world” feed off each other; they constantly generate and re-generate each other’s energies and reasons of existence.

Alexander Kiossev –
page 89

11. I wonder what is the empirical basis for this claim? Or may be there is a body of writing I have missed? Because at a second glance attendance figures for exhibitions (incomparable of course, to either a rock concert or the Oktoberfest in Munich, or Disneyland) as well as press coverage speak otherwise.

Alexander Kiossev –
page 89

12. That’s a bit unfair... Professors or docents for that matter, are they by any chance part of the mass audience? I know other professors who are enchanted by works of Jeff Wall and Carsten Höller. Whose professors are better examples? Not to mention a professor from London who is enchanted by my works...

Alexander Kiossev –
page 89

13. Examples are a bit outdated; these are all “museum” and academia items.

Alexander Kiossev –
page 89

14. Each and every video clip? People still go to art exhibitions and they spend time there. A video clip is not something you look at for more than 3-5 min because that’s how long it lasts. Then you forget the individual clip, it’s rather the “carpet bombing” of video clips that one might remember. And there I can’t compete indeed. I can just switch off the TV set. But, if a video clip can do all these things why should I try to do the same? It would be a waste of time. I want to relate to people who can switch off the TV set, as simple as that.

Alexander Kiossev –
page 91

15. True! I am not interested in the mass audience; I am interested in my audience... The point is that a level of initial training in history of art as well as 20th century art is needed. But then again, the “horizons” in this case are related to the whole spectrum of basic and specialized education on culture and all, constructed by a given society. In Bulgaria it’s rather limited and poor. By comparison, kids in London aged between 6 and 18 are taken every week for custom (age) fit lectures in front of specific artworks at the National Gallery of Art... When they encounter a work by Damien Hirst, for instance, they might be scandalized or not, but will certainly not have questions like why there is this ugly black shape right in the middle of a Picasso painting. Of course, it is possible that the kids I have seen come from the upper classes of society, I simply do not know.

Anybody could do some level of mathematics as long as they have some initial training. It’s strange to suppose that anybody could take in art, contemporary or not, without any training whatsoever or with just the level of 5th grade watercolor lessons by mediocre primary school teachers, as is the case in Bulgaria... Are you sure that the mass audience has the visual and conceptual language as well as the tools for sophisticated and schooled reception of the Mona Lisa? Are you going to tell me that simply because an early 21st c. regular, average, mass viewer can recognize that there is a cow painted in a 17th century Dutch landscape everything about that painting, as

15. Така е! Не ме интересува масовата публика; интересува ме моята публика... Въпросът е, че базово ниво на обучение по история на изкуството, както и на това на 20 век, е необходимо. Но и тогава „хоризонтът“ е свързан с целия спектър основно и специализирано образование и по култура, и по всичко останало, построено от дадено общество. В България то е ограничено и слабо. За сравнение деца между 6 и 18 години в Лондон отиват всяка седмица на подготвени за възрастта им лекции пред определени произведения в Националната галерия... Когато в бъдеще се сблъскват с работа на Деймиън Хърст, например, могат да са скандализирани или не, но положително няма да задават въпроси от рода на „за какво е тази грозна черна форма“ в центъра на живописна работа на Пикасо. Възможно е, разбира се, децата, които съм виждал, да произлизат от горни класи на обществото – просто не знам.

Всеки може да прави нещо по математика стига да има някакво образование. Странно е да се предполага някой да прави нещо с изкуство без никакво образование или с ниво от уроците по акварел в 5-и клас и с посредствени начални учители, както е случаят у нас... Сигурен ли си, че масовата публика притежава визуалния и концептуален език, както и инструменти за подготвена и софистицирана рецепция на Мона Лиза? Нима ще ми кажеш, че щом нормалният среден масов зрител от началото на 21 век е способен да разпознае крава в холандски пейзаж от 17 век, всичко за тази живопис, както и „визията“ и „светът“, към които тя се отнася, му/й стават незабавно ясни? Тук дори може да ни послужи и работа на Светлин Русев. Обсебен съм от този въпрос... Хората в България обикновено имат 11 години училищно образование преди университета и на всеки негов етап учат литература (българска и световна) и български език. Но когато отиват на открития книжен пазар на пл. „Славейков“ не намират (или не купуват даже и да намерят) класици и сериозна литература – стара или съвременна (още по-малко поезия), българска или чужда (да речем Толстой)... Как би обяснил това след 11-годишното им обучение? Не съм убеден, че би имало някаква разлика дори масовата публика да притежаваше инструменти и подготовка. Мисля, че публиката на съвременното изкуство е ограничена по начало, така както има хора, обичащи музика, но не харесващи визуални изкуства. Тук още е важна и възрастта.

16. Ах тази терминологична упоритост... „елитарен визуален експеримент“ – що за брадат термин? Както и да е – връзката от гледна точка на обикновения зрител е, че обитаваме един и същ физически свят... Има непрекъснати пресичания, влияния, коментари, „заемки“ и т. н. Впрочем, ако някой не посещава художествени изложби, той/тя ще пребивават в незнание за това. Нищо не знам за „life style“ движение-то и бих те посъветвал да не ти пука за него – не си задължен, ако не ти харесва. Или пък да го интерпретираш. Не можеш да си отговорен за целия свят, нито да спасиш него и населението му чрез посочване на лошото от своя гледна точка. „Директната връзка“, която искаш е възможна и се случва в много от практиките. Но все пак, тя не е там, където я търсиш... Тя е в приплъзването на значението, в предизвикателствата към установени понятия и некритичната интуиция; може да е в търсенето на прекъсвания в социалната тъкан и т. н. Искам публиката ми да „мисли“ с очите си, а не да изпада в транс от първосигнална идентификация с успеха на рок-певец.

well as the “vision” or “world” it refers to, is immediately transparent to him/her? It could be a painting by Svetlin Roussev too for that matter. I am fascinated by this question... People in Bulgaria have basically 11 years of school education before college and at every level they study literature (Bulgarian and world) and Bulgarian language. Yet when they go to the book stands on the open air market on Slaveikov Sq. in Sofia they do not find, nor do they buy if they find, the classics of serious literature both old and contemporary (least of all poetry), Bulgarian and international (Tolstoy, that kind of stuff)... Explain that, provided the 11 years of schooling they have gone through! I am not sure that even if the mass audience had the tools and the schooling it would make much of a difference. I think it's a limited audience for contemporary art anyway just like there are people whom like music but dislike visual art. It has to do with age as well.

Alexander Kiossev –
page 91

16. A-h, the persistence of terminology... “elitist visual experimentation”, what kind of a hairy term is this? Anyhow, the connection from the point of view of the regular viewer is that it's the same physical world we all live in. There are mutual crossovers, influences, comments, “borrowings”, etc. Although if one does not attend art shows he/she wouldn't be aware of that. I do not know anything about the “life style” movement and I would advise you not to worry about it, you do not have to accept it if you do not like it. Or interpret it for that matter. You can't be responsible for the whole world, nor can you save the world and its people by pointing out the bad stuff (from your point of view). The “short cut” you want is possible and it happens in a lot of practices. However, it's not where you are looking for it... It's in the shifts of meaning, in the challenges of the accepted notions and unquestioned intuitions; it might be in looking out for inconsistencies of the social fabric and so on. I want my audience to “think” with its eyes, not to faint in frenzy because of some primordial identification with the success story of a rock singer.

But I like Sting, Madonna (who is a much larger phenomenon than just a musical one, ask any American specialist in feminist studies...) and the Matrix... I expect you to be aware of the fact that within the context of contemporary art, even Bulgarian, there are various trends, some are more entertaining, and some are more critical.

Alexander Kiossev –
page 91

17. “Visio-manic” is a candy kind of a term, congratulations! But there seems to be a contradiction here... If you claim that in contemporary art there are closed off “circles of...” and “networks of...” then it follows that these are also people who need each other and award each other the right of existence thus forming the circles and chains of interdependence, right? The chains from times past are here today as well – there are people who make installations (or drawings, digital prints, photographs, video, etc.), people who buy installations (believe it or not...), people who sell these installations, people who enjoy (hard to swallow, sorry!) or do not enjoy the installations (I know you enjoy at least some installations and contemporary artworks), galleries that keep or do not keep the installations, museums that show or do not show the installations (and buy them too, except in Bulgaria) and so on... Although this has little to do with the Bulgarian context, still it is a reality though one distanced from Sofia. I think at least that should be beyond any doubt otherwise you would have to maintain that there can't possibly be any Venice Biennial or Documenta because the works there do not relate to the mass audience, that there are no galleries or museums with

Харесвам, обаче, Стинг, Мадона (която е много по значима от музикално явление – питай всеки американски специалист по феминистки изследвания...) и Матрицата... Надявам се да си наясно с факта, че в контекста на съвременното изкуство, даже и в България, има множество посоки, някои по-развлекателни, други по-критични.

Александър Кьосев –
стр. 81

17. „Визио-мански“ е сладък термин – поздравления! Но, тук като че ли има противоречие... Ако твърдиш, че в съвременното изкуство съществуват „затворени кръгове на...“ и „мрежи от...“, то от тук следва, че това са хора, имащи нужда един от друг и признаващи едни на други правото да ги има, създавайки така кръгове и вериги на взаимозависимост, нали? Веригите от миналото ги има и днес – хора, които правят инсталации (или рисунки, дигитални отпечатьци, фотографии, видео и т. н.), хора, които купуват инсталации (ако щеш вярвай...), хора, които продават тези инсталации, хора, които се радват (знам – трудно смилаемо е, съжелявам) или не на инсталациите (знам, че ти харесват поне някои инсталации и съвременни произведения), галерии, които съхраняват или не инсталации, музеи, които ги показват или не (и също ги купуват, с изключение на България) и т. н... Макар и да няма общо с българския контекст, такава е реалността, колкото и далечна от София. Мисля, това следва да е извън съмнение – иначе ще трябва да поддържаш, че няма никакво Венецианско биенале или Документа, защото работите там нямат отношение към масовата публика, че не съществуват галерии и музеи със съвременно изкуство, защото то не приляга на музеи и т. н. Не го заявяваш, слава Богу! Но все пак си противоречиш.

Александър Кьосев –
стр. 81

18. Това е отвратително! Не мога да понеса това, което правя, да има като основна функция, че трябва да служи за идентификационен инструмент на когото и да е, освен на публиката ми, такава по свой избор, и на мен самия. Важната социална функция, описана от Лиотар, е всъщност важна за социализацията, нали? Изкуството в услуга на нещо външно, зъбчатото колело в социалната игра на доминация и контрол, просто инструмент на власта в една по-широка схема? И очакваш да се присъединя към такова твърдение или поне да изпитвам носталгия по загубата му? Не съм го очаквал от теб – човек толкова интересуващ се от Мишел Фуко... Отказвам подобни функции да се прикачват към работите ми!

Но има и друг начин да се мисли горното. Обаче ще трябва да го изработиш сам чрез анализ, какъвто аз не съм в състояние да предложа. Мислиш ли, че е възможно съвременното изкуство наистина да действа в полза на социализацията (мразя се за тези думи), макар и в обратна посока – да речем, чрез антисоциализация посредством критика на социалната тъкан? Просто питам...

Александър Кьосев –
стр. 81

19. Извън собствения ти начин за възприемане на произведения на съвременното изкуство, какво те кара да мислиш, че изкуството днес не е комплексен феномен? Да си чел нещо подобно при уважавани учени/мислители? Както и да е, изкуството днес изобщо не цели да организира „визуално интимно-приживяваната култура на тези маси“. И никой не е писал противното. Приемаш или не. Това е положението и си мисля, че ако някой се учи, по-продуктивно ще бъде да се концентрира над въпроса защо това е така.

collections of contemporary art because this kind of art is not fit for museums, etc. Which you are not doing, thank God! Still, you are contradicting yourself.

Alexander Kiossev –
page 91

18. This is disgusting! I hate to think that what I am doing must have the main function to serve as an identification tool for whomever except my audience that is such by its own choice and myself. This important social function Lyotard speaks of is important for socialization, right? Art being a servant of something external to it, a gadget in a social game of dominance and control, just a tool for power in a much larger scheme? And you expect me to adhere to such a notion or at least to be nostalgic about loosing it? I did not expect this from you, the person who is so much interested in Michel Foucault... I refuse to have such functions attached to my works!

But there is another way to see the matter. However, you are going to have to work it out by yourself through analysis that I am not fit to provide. Do you think it might be possible that contemporary art indeed functions in favor of socialization (I do hate to say this) although in reversed mode, let's say via anti-socialization through critique of the social fabric? It's just a question...

Alexander Kiossev –
page 93

19. Outside of your own way of perceiving works of contemporary art, what makes you think art now is not a complex phenomenon? Have you read something written by respected writers/thinkers to that effect? However it might be, art today simply does not at all aim to organize “visually the intimately experienced culture of the masses”. Nobody has written otherwise. Take it or leave it. That's the case and I think that if one is learning it's more productive to concentrate on why this is so.

Alexander Kiossev –
page 93

20. It's not my job to work out what is the social function of art today especially not on such a grand scale. I presume that there must be something like a social function because they keep on asking me to take part in shows here and there, even in Bulgaria. These shows are often funded (not in Bulgaria) by public funds or otherwise. So, you tell me what that function is because all I can tell you is that there are still shows, works and artists, as well as museums (not in Bulgaria), etc. the public cares about and often pays for.

Alexander Kiossev –
page 93

21. Motivation? As always – to make sense of the world we live in. Reasons of existence? As usual – because there are people who make installations, people who buy... and so on. “Meditations, openings and intrusions into the shared cultural code...” – yes, they are taking place. We have to make together more educational slide lectures about contemporary art. I think this part of the question is just the result of your stated ignorance, and a simple deficit of relevant data to consider.

But, it's not my fault that the meaning awarded to the term “art” in classical terminology (as well as the whole apparatus of classical aesthetic theory) does not appear to fit in with the contemporary art practices. It's not my job to either find a new term or adapt the old one to the current practices. But for sure if one is trying to squeeze contemporary practices and phenomena from whatever field into terminology from 200 or 300 years ago, one is bound to encounter severe terminological problems. I sympathize with you and any other confused theoretician. However, these are terminological problems,

Александър Кьосев –
стр. 81

20. Не ми е работа да изчислявам каква е социалната функция на изкуството днес, особено толкова наедно. Приемам за дадено, че има нещо като социална функция, защото продължават да ми изпращат покани за участие в изложби тук-там, дори и в България. Тези изложби често са финансирани (не и в България) с обществени или други средства. Така че ти ще си този, който ще ми каже каква е функцията, защото единственото, което аз мога да кажа е, че още има изложби, работи и художници, както и музеи (извън България), от които публиката се интересува и за които често плаща.

Александър Кьосев –
стр. 81

21. Мотивация? Както винаги – осмисляне на света, в който живеем. Смисъл на съществуване? Както винаги – защото има хора, които правят инсталации, хора, които купуват... и т. н. „...опосредствания, отваряния, подобна намеса в споделения културен код...“ – да, съществуват. Трябва да предприемем заедно повече образователни лекции за съвременното изкуство, придружени с прожекции. Мисля, че тази част от въпроса ти е резултат от заявено незнание и обикновен дефицит на съществени примери.

Но не е моя вината, че значението, влягано в термина „изкуство“ в класическата терминология (както и целият апарат на класическата естетика) не успява да пасне с практиките на съвременното изкуство. Не ми е работа нито да намирам нови термини, нито да пригаждам старите към актуалните практики. Но със сигурност, когато някой опитва да натика съвременни практики и явления от която и да била област в терминология отпреди 200 или 300 години, ще се сблъска със сериозни терминологични проблеми. Но това са проблеми на терминологията, а не на практиката. Практиката я има, за добро или лошо, така че, моля, свърши своята част от „сделката“ и направи теоретическата рефлексия, за която си много по-подготвен от всеки художник.

Александър Кьосев –
стр. 81

22. Да, така е. Макар наистина да не разбирам, защо виждаш този елитаризъм като „обезнадежден“? Моят личен опит по въпроса е доста различен.

Александър Кьосев –
стр. 81

23. Подозрението ти е оправдано – то няма функцията, която е имало преди. И какво от това? Защо трябва да се безпокоим? Динозаврите също са изчезнали... Но има други животни, с които делим планетата. Въпросът ти ми напомня за онзи човек от село край София, който посетил Зоологическата градина и видял жираф. Гледал го дълго и казал: „Нема такова животно“. А може би изкуството днес има нови функции? Положително, не можеш да отречеш правото на съществуване на нещо, само защото според теб то е загубило предишните си функции. Когато станеш на 90, нима ще изхвърлиш „онази си работа“ само защото не изпълнява функциите, които е вършила някога? А може би изкуството днес не желае старите си функции?

Александър Кьосев –
стр. 81

24. Това аз трябва да определя във визуалното си производство, а ти да откриеш чрез аналитичен и интерпретативен текст, основан на прочуване и работите ми (както и на други автори). Дискурсът е същият, но отговорите не са у мен. Твоят шанс е по голям – използвай го...

Александър Кьосев –
стр. 81

25. Има ли значение за теб, че Лиотар го е написал преди 10-20 години; или че живописата и инсталацията са нещо различно? Какво те кара да

not problems of practice. The practice is there for good or bad, so please deliver your part of the “bargain” and do the theoretical reflection for which you are anyway much better equipped than any artist.

Alexander Kiossev –
page 93

22. Yes, this is so. Although I really can't see why do you see this elitism as “desperate”? I have other experiences with it.

Alexander Kiossev –
page 93

23. Your suspicion is justified; it does not have the functions it has had before. So what? Why should we worry about it? There are no longer dinosaurs either... But there are other animals we share the planet with. Your question reminds me of this local man from a small village near Sofia who went to the Zoo and saw the giraffe. He looked on and on, until he finally said: “There is no such animal”. Maybe art today has other functions? Surely you cannot deny the right of existence to something just because you think it has lost its old functions. When you will be 90, would you through away your “thing” simply because it can no longer perform the functions it did before? Maybe art today does not want to have the old functions?

Alexander Kiossev –
page 93

24. That's for me to define in visual artworks and for you to find out in analytical and interpretive text based on your expertise and my works (others too). It's the same discourse but I do not have the answers. You have a better chance - use it...

Alexander Kiossev –
page 93

25. Does it matter to you that Lyotard probably wrote this 10-20 years ago; or that a painting and an installation are somewhat different? What makes you think that artists or people from the “closed off circles” identify with and accept this definition? It seems rather arrogant to incriminate and impose a description given by a single person on a whole big context of people, local contexts, practices and works. At the end, why don't you ask Lyotard about it? You seem to have plenty of respect for theoretical authority where I have none. For the opinions, yes, but I just do not take any theoretical word as a binding final truth, it's just one of many possibilities. Not only do I not identify with the above definition by Lyotard but also I refuse to be responsible for other peoples' comments and metaphors.

Alexander Kiossev –
page 93

26. How about “épater l'establishment”? Political, institutional, academic, that of the moral majority, educational, visual... Yes, I like that, “the visual establishment”, that's what I like to “épater”, a lot. After all, I am just a visual artist...

Alexander Kiossev –
page 93

27. I can live with that.

Alexander Kiossev –
page 93

28. A-h, those infamous “closed off visual/experimental circles” again...

Alexander Kiossev –
page 93

29. So, be it! Welcome to the “circle”.

мислиш, че художниците или хората от „затворените кръгове“ се идентифицират с тази дефиниция и я приемат? Изглежда доста арогантно да се инкриминира и налага описание, дадено от един човек на цялостен обширен контекст от хора, локални контексти, практики и произведения. И още – защо не попиташ Лиотар за това? Изглежда да си изпълнен с уважение към теоретичния авторитет, каквото аз не изпитвам. Мнения – приемам, но не и теоретичното като обвързваща крайна истина, а като една от много възможности. Не само че не се идентифицирам с горната дефиниция на Лиотар, но и отказвам да бъда държан отговорен за коментарите и метафорите на други хора.

Александър Кьосев –
стр. 81

26. Какво ще кажеш за „епатиране на истаблишмънт-а“? Политическия, институционалния, академическия, този на моралното мнозинство, образователния, визуалния... Ето това ми харесва – „визуален истаблишмънт“, този обичам да го епатирам, ама много. В края на краищата съм просто един художник...

Александър Кьосев –
стр. 81

27. Ще го преживея.

Александър Кьосев –
стр. 81

28. А-а-а, пак тези печално известни „затворени визуално/експериментални среди“...

Александър Кьосев –
стр. 81

29. Така да бъде! Добре дошъл в „кръга“.

 Непретенциозен списък на четива:

List of humbly suggested readings:

Documenta 11_Platform 5. Catalogue. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2002 (ISBN 3-7757-9086-1)

Documenta 11_Platform 4. Under Siege. Four African Cities. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2002 (ISBN 3-7757-9090-X)

Documenta 11_Platform 3. Créolité and Creolization. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2002 (ISBN 3-7757-9084-5)

Documenta 11_Platform 2. Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2002 (ISBN 3-7757-9080-2)

Documenta 11_Platform 1. Democracy Unrealized. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2002 (ISBN 3-7757-9082-9)

Politics-Poetics. Documenta X – the Book. Cantz Verlag, Ostfildern, 1997 (ISBN 3-89322-909-4)

Irit Rogoff. Terra Infirma. Geography's Visual Culture. Routledge, London and New York, 2000 (ISBN 0-415-09616-2)

Nicolas Bourriaud. Relational Aesthetics, 2002 (ISBN 2-84066-060-1)

Catalogue. Berlin Biennale 2001. Saskia Bos (Ed.), Daniel Birnbaum, Annie Fletcher, Charles Esche, Nicolas Bourriaud. Oktagon, 2002 (ASIN: 3896110977)

Правдолюб Иванов

Това е по-скоро „пачуърк“ от лични реплики и мнения, без видима връзка помежду им, които не могат да се разберат без да се прочете текста на Александър Кьосев.



Александър Кьосев –
стр. 84

1. ...Не, изкуството няма организационни функции пък било то и за „екстатичните енергии на обществото“.

Александър Кьосев –
стр. 86

2. ...Колкото до „това, което Адорно, Бенямин и Льовентал са ненавиждали“, могат да продължат да го ненавиждат макар, че ниската и високата култура днес са доста относителни и осмозирани понятия, особено във високите си части.

Александър Кьосев –
стр. 88

3. ...„То (изкуството днес) не се интересува от масовата публика...“. Първо - кога се е интересувало? (Бертран Ръсел пише, че Ренесансът се е осъществил в тесен кръг от посветени, цитирам по памет); и второ - какво значи „масова публика“? Масова е само казионната публика, а нея пък съвсем няма кой да я мисли.

Александър Кьосев –
стр. 88

4. ...Да, възможно е „късо съединение...“, но не в точката „на екстаза, екстремната емоция, спонтанната радост от това, че виждаш“, а по-скоро в точката на отнемстване от изброените неща, в точката на приплъзване, с подла и съзнателна подмяна.

Александър Кьосев –
стр. 88

5. ...Нещо като контра-въпрос: Как се прилага неологизмът „визио-мански“ към една среда без никаква художествена инфраструктура, без пазар, в която въпреки всичко се създава продукт, на пук на здравата логика?

Александър Кьосев –
стр. 90

6. „...затворено в своите херметични мрежи от куратори, галеристи, продуценти, меценати, финансисти...“. Е, пропуснал е художници, а аз бих добавил и публика. Който не вярва да отиде в събота или неделя в Челси, Ню Йорк или в работен ден в 10 часа сутринта пред Бобур в Париж! За какъв херметизъм става дума не мога да разбера? Та изброените от Александър Кьосев групи от хора едвам се събират на един ред! Що за херметизъм? Както се казва: дай Боже всекиму такъв херметизъм!

Александър Кьосев –
стр. 92

7. ...„извън затворените визуално-експериментални среди...“. Аз за такива среди не съм чувал, не съм чувал и за експериментално изкуство, съжалявам... Много бих се радвал да се запозная с художник-експериментатор, както и с критик-експериментатор.

Александър Кьосев –
стр. 92

8. Основният въпрос, който според мен поставя текстът на Александър Косев е този за Нуждата, за Необходимостта на: изкуството от генерализираща концепция/утопия; на художника от публика; на малобройната публика от количество, за да стане масова; на масовия консуматор от селективен избор; на изкуството да се състезава със забавляващата индустрия за „пространствата на око и сърцето на хората“; и т.н. Бих си позволил да обърна/продължа въпроса така: А, изобщо, има ли нужда от Нуждата, в смисъла на изброеното до тук?

Бележка: Думите в кавички са от текста на Александър Кьосев

Pravdoliub Ivanov

This is a patchwork of private comments and opinions that are not linked in any obvious way and can not be grasped without reading the text of Alexander Kiossev first.

Alexander Kiossev –
page 85

1. ...No, art does not have any organizational functions even for the “ecstatic energies of society”.

Alexander Kiossev –
page 87

2. As far as “that, which Adorno, Benjamin and Loewenthal had despised” goes, they can go on despising it although the high and the low culture are today rather relative and conjugated concepts especially in their upper levels.

Alexander Kiossev –
page 89

3. ...“It (art today) is not interested in the mass audience...”. Firstly, when has it been interested? (Bertrand Russell writes that the Renaissance has happened within a closed circle of initiated individuals, I am quoting from memory). And secondly, what does it mean “mass audience”? Mass audience is only the establishment audience, and I think there is no one interested in reflecting on it.

Alexander Kiossev –
page 89

4. ...Yes, a “short cut...” is possible but not at the point of “ecstasy, extreme emotion, spontaneous enjoyment of the act of seeing”. Rather, at the point where all these things are shifting, where they slip away, through a clairvoyant and conscious replacement.

Alexander Kiossev –
page 89

5. ...Something like a counter-question: how is it possible to apply the neo-logical expression “visio-maniacal” to a context deprived of any artistic infrastructure, market, etc.? Where however, in spite of everything artworks are being produced as if in defiance of sound logic?

Alexander Kiossev –
page 91

6. ...“enclosed in its own hermetic networks of curators, gallerists, producers, mecenats, sponsors...”. Well, he has missed out artists and I would add audience. If you do not believe me, just go on a Saturday or Sunday to Chelsea in New York, or on a weekday in front of Baubourg in Paris at 10 am! What kind of hermeticism are we talking about here? I do not understand. The groups of people listed by Kiossev could hardly fill up one row of seats. What is this hermeticism? As they say, may God award such hermeticism to all!

Alexander Kiossev –
page 93

7. ...“outside of the closed off visual-experimental groups...”. I have not heard of such groups, nor have I heard of experimental art, sorry! I would be very glad to meet an artist-experimentalist, as well as an art critic experimentalist.

Alexander Kiossev –
page 93

8. The main question posed by Kiossev’s text is the one about the Need, the Necessity: for art to have a generalizing concept/utopia; for the artist to have an audience; for the limited audience to gain quantity in order to become a mass audience; for the mass consumer to have selective attitudes; for art to compete with the entertainment industry for command over the “space of the eyes and the heart of the people”, etc. However, I would take the liberty to transform/develop the question in the following manner: is there any necessity at all for the Need as described here so far?

Note: the passages in quotation marks are taken from the text of Alexander Kiossev.

Иван Мудов



Александър Кьосев –
стр. 82

1. Двете изложби, които споменавах, нямат нищо общо помежду си. Все пак Документа е на 50 години, все ще трябва да е станала някаква спойка с града. Манифеста е пътуващо биенале, което значи, че нейната спойка с града остава на второ място.

Александър Кьосев –
стр. 84

2. Всички тези неща биха направили изложбата по-лесно изпълнима, не по-добра.

Александър Кьосев –
стр. 82

3. Да, вече имаше Манифеста в източноевропейски град, смее да твърдя – успешна. Определено Любляна няма нищо общо със София. Няма нищо общо обаче и с Ротердам, Люксембург и Франкфурт. Истинският проблем е, че евентуално, богатите култур-вървели ще ги е страх да дойдат в София, а това ще е равносилно на провал. Неотдавна бяхме свидетели на албанско биенале (и то не лошо) в Тирана. Вярно, че зад него стеше италианец и съвсем други, политически, подбуди, но все пак споделям общобългарската позиция, че сме малко по-добре от Албания. Като казвам малко, имам предвид наистина малко – става въпрос за инфраструктура. Иначе смятам, че албанските художници се радват на по-голям успех от българските.

Александър Кьосев –
стр. 84

4. Да не се готвиш да ставаш кмет?

Александър Кьосев –
стр. 86

5. Ами че вземи глътни едно екстази, както се казва „от веднъж педераст не се става“. Може би ще разбереш, че наркотиците не решават проблемите, а само ги правят на кошмари. Този начин на живот е само етап. Това, че ни управлява поколението на 60-те не направи света по-хуманен, само повлия на предизборните послания.

Александър Кьосев –
стр. 86

6. И слава богу. Масовата публика търси само сапунени опери, на нея ѝ влияят рекламите, бързо сменящите се кадри и ефекти на холивудските продукции (далеч съм от мисълта, че на мен същите неща не ми влияят по същия начин), нещо като екстази, но за употреба след работа, за отмора – по-скоро като хашиш. Колкото до студенината си абсолютно прав. По-правилно би било да се нарече сухота – като се озова в галерия по-голяма от сто квадрата ми се доспива. Затова си имам камера – тя ми дава възможност да разглеждам големите изложби у дома, в легнало положение. Сигурен съм, че ако посетиш изложба на Ервин Вурм ще ти се стори суха, но също така смятам, че той е най-популярният художник в момента сред MTV-феновете не за друго, а защото Red Hot Chili Peppers са се вдъхновили от негова работа и са снимали последния си клип в суха галерийна среда между негови работи. Клипът завършва с думите „вдъхновен от едноминутните скулптури на Едвин Вурм“. Това, разбира се, не прави неговите работи по-добри, по-лоши, по-сухи или по-мокри, прави ги само по-популярни.

Александър Кьосев –
стр. 86

7. Нормално е. Всички се захласваме.

Ivan Moudov

Alexander Kiossev –
page 83

1. The two exhibitions you are mentioning have nothing in common. After all, Documenta is 50 years old and it seems that some kind of fusion with the city must have developed. Manifesta is a traveling biennial which means that its relation to the host city is of secondary importance.

Alexander Kiossev –
page 85

2. All these things might make the show easier to install and realize but not necessarily better.

Alexander Kiossev –
page 83

3. Yes, there was already a Manifesta in a Eastern European city and I would say, it was successful. For sure Ljubljana has nothing in common with Sofia but it has nothing in common with Rotterdam, Luxembourg and Frankfurt either. The real problem is that it's possible the rich cultural tourists will be afraid to come to Sofia and that would be disastrous. Recently we saw a biennial in Tirana, Albania (and it was good). True, there was an Italian organizer behind it as well as completely different political motivation. However, I share in the all-Bulgarian view that we are a bit better off than Albania. When I say "a bit" I really mean "a bit" because I am talking about the infrastructure. Otherwise, I think that the artists from Albania as a whole have more success than the ones from Bulgaria.

Alexander Kiossev –
page 85

4. Are you considering running for a mayor?

Alexander Kiossev –
page 87

5. Well, then you might try popping in a pill of ecstasy for once... As they say, "you don't become gay from only once". Maybe then you will see that drugs do not solve problems but just turn them into nightmares. This way of life is only a stage. The fact that we are ruled by the generation of the 1960ies did not make the world more human, it just influenced the election campaign slogans.

Alexander Kiossev –
page 87

6. Thank God for that! The mass audience is looking only for the soap operas. It is influenced by the commercials, by the fast changing shots and special effects of the Hollywood productions (I am far from saying that the same things do not influence me in the same way), by something like ecstasy but to be used after work, for relaxation, rather more like hashish. As far as coldness goes, you are absolutely right. It would be better to say dryness. When I am in a gallery larger than 100 m² I start feeling drowsy. That's why I have a camera. It gives me the opportunity to see the big shows at home while lying in bed. I am sure that if you see a show of Erwin Wurm you will think it's dry but at the same time I know that at the moment he is the most popular artist among the MTV fans. For nothing else but the fact that the Red Hot Chili Peppers got inspired by his works and have shot their newest clip in the dry gallery space among his works. The clip ends with the credit line "inspired by the one-minute sculptures of Edwin Wurm". That of course, does not make his works any better, worse, dryer or wetter. It just makes them more popular.

Alexander Kiossev –
page 87

7. That's OK. We are all enchanted.

Alexander Kiossev –
page 89

8. That fact that our professors are not enchanted tells us a lot of bad things about the academic situation in the country. Luckily this only happens in Bulgaria and a few other provinces.

Александър Кьосев –
стр. 88

8. Това, че нашите професори не се захласват, говори много зле за академичната ни ситуация. За щастие това се случва само у нас и още няколко провинции.

Александър Кьосев –
стр. 88

9. Рекламата служи за да продава най-различни продукти – дамски превръзки, сандвичи, презервативи, дрехи, козметика, климатици и т.н. При видеоклиповете, предполагам, е ясно същото, като при рекламата. И съвременното изкуство до голяма степен е също реклама – всичко трябва да се продава и купува, иначе системата те изхвърля.

„Проблемът с „религиозното или ренесансово изкуство“, което също е доста религиозно, е, че сега нещата се свеждат до пазар и той диктува всичко. Учени, литератори и художници са принудени да популяризират идеите си, за да могат да ги продават. Естествено, да се бориш за вниманието на една „глобализирана“ публика при положение, че се занимаваш с нещо все пак тясно профилирано, е доста трудно. Така че, като ефект от глобализацията доста области се „затварят“ в тесни кръгове и това е една естествена реакция на хората“. (по Десислава Димова)

Александър Кьосев –
стр. 90

10. Религията и монархията не изчезнаха от живота ни защото художниците спряха да рисуват религиозни картини, а обратното – социалната поръчка вече е друга и се изпълнява по-добре от масмедиите, изкуството е ненужно в масов план. То по-скоро е генератор на идеи, които рано или късно ще бъдат асимилирани.

Александър Кьосев –
стр. 92

11. Предполагам, говориш за пропаганда. Бих се радвал да ми отговориш като преподавател защо историята на изкуството в българската Художествена академия свършва с Втората световна война? За другите учебни заведения не знам, не смея и да помисля.

Александър Кьосев –
стр. 92

12. Радвам се, че мога да ти отговоря с един не дотам задоволителен цитат от френския куратор Ами Барак – „Съвременното изкуство е това, което съвременните художници правят“. Приеми нещата такива каквито са и остави на времето да каже последната дума.

Alexander Kiossev –
page 89

9. Advertisement is there to sell all sorts of products, from ladies pads and sandwiches, to condoms, clothes, cosmetics, air conditioners, etc. I suppose it is clearly the same with video clips as with commercials. Contemporary art is also to a large extent advertisement since everything has to be sold and bought, otherwise the system kicks you out.

“The problem with “religious or renaissance art”, which is also quite religious, is that now things are down to the market and it is dictating everything. Academics, writers and artists are forced to make their ideas more popular in order to sell them. Naturally, it is quite hard to fight for the attention of the “globalized” audience when you are dealing with something that has a quite discrete profile after all. So, as an effect of the globalization a lot of fields become “closed off” in circles and that is one quite natural human reaction”. (after Dessislava Dimova)

Alexander Kiossev –
page 91

10. Religion and monarchy disappeared from our lives not because artists stopped painting religious paintings. On the contrary, the social demand is different now and it is satisfied better by the massmedia in which context art is not needed. Art is rather a generator of ideas that will be assimilated sooner or later.

Alexander Kiossev –
page 91

11. I suppose you are talking about propaganda? I would be happy if you answer me as a teacher, why art history education in the National Art Academy in Sofia stops at around World War II? I do not know about the other schools, I don't even dare asking...

Alexander Kiossev –
page 93

12. I am glad I can answer with one not entirely satisfactory quotation by Ami Barak: “Contemporary art is what contemporary artists are doing”. Accept things as they are and let time provide the final judgement.

Калин Серапионов

Година след откриването на Манифеста 4. Дълго време се опитвах да разсъждавам върху въпросите, зададени от Сашо (Александър Кьосев). Четях ги и ги препрочитах, и не успях да се концентрирам максимално, за да дам моя отговор. Сториха ми се някак си скучни, като пореден опит за формулиране на обясненото. Може би защото художникът расъждава върху същите теми, но обикновено визуализира своята позиция. А и времето върви толкова бързо, че в момента в който се появи някаква хрумка, докато бъде реализирана вече е поохтяяла. Като че ли нещата се преразпределят в по-малки стойности, обемат свободни ниши или подменят съществуващи определения, но не могат изцяло да се характеризират като емблематични. Далеч съм от мисълта, че ще успея да дам някакво философско определение на участието ми в Манифеста 4 или на българските участия в Манифестите до сега. За мен то беше личен успех и резултат от общите усилия и опита от формирането на художествения контекст.



Може би неволно или някак си подсъзнателно отлагах даването на моя отговор, но тези въпроси стояха в мисълта ми постоянно през цялото това време. Художникът трябва да умеє да заяви своя statement, това понякога така досадно текстче с максимум до 200 думи, което се изисква почти във всеки проект. Като резултат от моето „неволно“ разсъждаване върху въпросите на Сашо, у мен се избистри зададеното вече заглавие на тази книга „Манифеста и ние“ и по скоро думичката „ние“. Защо казваме „и ние“? Вероятно не само защото Манифестите са единственият такъв мащабен проект, който въвлича най-голям брой български участници. Не мога да го разтълкувам, но това ми звучи по следния начин:

ние, ние, ние, ние, ние, ние, ние, ние, ние,

ние, ние, ние, ние, ние,

ние, НИЕ.....

И така, в моето съзнание трайно се насади усещането за множественост. И безспорно голям е кефът, че аз съм част от тази множественост.

И така, от тук нататък вече сериозно мога да разсъждавам върху думичката НИЕ, да разгадавам нейния код, да я вплитам в различни смислови конфигурации, да степенувам стойността на нейното значение, да я употребявам без задължителното неудобство. Защото както и да я въртиш, тя винаги ще се разчита като НИЕ.

Kalin Serapionov

One year after the opening of Manifesta 4. For a long time I was trying to think about the questions posed by Sasho (Alexander Kiossev). I was reading and re-reading them and I still couldn't concentrate hard enough to provide my answers. I thought the questions are a bit boring for they seem to try and formulate what already has been explained. Maybe that's because an artist reflects on the same issues but usually the answers come through the visualisation of the artist's position. Besides, time flies so fast that the moment you have an idea by the time it is realized, it seems a bit outdated already. It seems to me that things do fall into smaller compartments, take up the free niches or replace the existing definitions but can not be characterized entirely as emblematic. I do not think I will be able to offer any sort of a theoretical definition for my participation in Manifesta 4 or for the participation of Bulgarian artists in the previous Manifesta shows. For me it was a personal success and a result of some collective efforts and experiences in building up of the artistic context.

Maybe by chance or somehow subconsciously I was procrastinating with my answers. However, the questions were in my mind all through these last months. An artist should be able to formulate a statement, this sometimes boring text of maximum 200 words which nearly every project asks for. As a result of my "subconscious" thinking about the questions of Sasho, I was able to clarify for myself the already existing working title of this publication "Manifesta and We". Rather the word "we". Why do we say "...and We"? Maybe not because the Manifesta events are the only international event of this scale with a constant presence of Bulgarian artists. I can't interpret it but it sounds to me like this:

we, we, we, we, we, we, we, we, we, we,
we, we, we, we, we,
we.....

Thus, my mind incorporated the feeling of multiplicity in a solid way. Doubtless, I am extremely pleased that I am part of this multiplicity.

So, from now on I can seriously reflect on the word WE. I can decode its meaning, I can weave it into various semantic configurations, I can grade the worth of its meanings, I can use it without the mandatory feeling of unease. Because no matter how one is twisting the word it will always be red like WE.

Недко Солаков/Nedko Solakov



София
3.2.2003

Драги Сашо,

поради неспособността ми да измисля
смыслеки отговори на твоите въпроси
свързани с манифеста, ти изпращам
избрани CV и библиографию отнасящи
се за работата ми след юни 1996г.
- времето на първата манифеста в
Ротердам, в която участвах като
снежинка склонна към разтапяне.

Твой НЕДКО ~~Солakov~~

Sofia
03.02.2003

Dear Sasho,

Due to my inability to come up with meaningful answers to your questions related to Manifesta, I am sending you my selected CV and Bibliography that cover my work in the period after June 1996, the time of Manifesta 1 in Rotterdam, where I participated as a snowflake with a melting down tendency.

Yours,

Nedko

NEDKO SOLAKOV

1957 born in Cherven Briag, Bulgaria
 Studies at Academy of Fine Arts, Sofia
 1981 Graduation in Mural Painting – Prof. Mito Ganovski
 2001 works in Stockholm by a grant of IASPIS
 2002 works in Japan by a grant of CCA Kitakyushu

Selected One Person Exhibitions

- 2004 - **"12 1/3 (even more) Year Survey"**, Rooseum Center for Contemporary Art, Malmö (C)*; O.K. Centrum für Gegenwartskunst, Linz (C)*
- 2003 - **"12 1/3 (even more) Year Survey"**, Casino Luxembourg
 - **Forum d'art Contemporain**, Luxembourg (C)*
 - **"Advertisement"**, Sint-Lukaskalerij, Brussels (C)*
 - **The Israel Museum**, Jerusalem (C)*
 - **"Negotiations"**, Dvir Gallery, Tel Aviv*
 - **"Seaweeds"**, Base, Florence (with Slava Nakovska)
 - **"Romantic Landscapes with Missing Parts"**, Espacio Uno, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (C)*
 - **"Mirrors"**, Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris
- 2002 - **"A High Level Show with a Catalogue"**, Center for Contemporary Art, Kitakyushu, Japan (C)
 - **"Mess"**, Stichting De Appel, Amsterdam (C)
 - **"Nature People"**, Museu do Chiado, Lisbon (C)
 - **"Studies for Romantic Landscapes with Missing Parts"**, Galerie Arndt & Partner, Berlin
 - **"Romantic Landscapes with Missing Parts"**, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin; Ulmer Museum, Ulm (C)
- 2001 - **"20.10.2001"**, Galerie Erna Hecey, Luxembourg
 - **"Chat"**, The Royal Academy Sculpture Hall/IASPIS Gallery, Stockholm (C)
 - **"Vitiligo People"**, Galleria Laura Pecci, Milano
 - **"Marginalia"**, Modulo Centro Difusor de Arte, Lisbon
 - **"A (not so) White Cube"**, P.S.1 Special Projects Program, P.S.1 Contemporary Art Center, New York
 - **"Anywhere"**, Tanya Rumpff Gallery, Haarlem, NL
- 2000 - **"Stories 1"**, Center for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw (C)
 - **"Squared Baroque – Baroqued Square"**, Ikonen-Museum / Portikus, Frankfurt am Main (C)
- 1999 - **"....." #2**, Galerija Dante Marino Cettina, Umag, Croatia
 - **"Announcement"**, as the official participation of Bulgaria, La Biennale di Venezia, Venice (C)
 - **"....."**, ATA Center for Contemporary Art, Sofia (C)
- 1998 - **"A Christmas Show"**, Galerie arsFutura, Zurich
 - **"Silly"**, Galerie Arndt & Partner, Berlin
 - **"Sea Show"**, Ted Gallery, Varna (with Slava Nakovska)
 - **"A Quiz"**, De Vleeshal, Middelburg, NL
 - **"Thirteen (maybe)"**, Musee Nationale d'Histoire et d'Art, Luxembourg (C)
- 1997 - **"Yellow"**, Galerija Anonimus, Ljubljana
 - **"The Paranoid Man"**, Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris
 - **"The Absent-Minded Man"**, FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier
 - **"Wars"**, Galerie Erna Hecey, Luxembourg
 - **"Somewhere (under the tree)"**, Deitch Projects, New York
 - **"By the way"**, Art Connexion, Lille (C)
- 1996 - **"Semipoor-Semirich"**, The Swiss Ambassador's residence, Sofia

Selected Group Exhibitions

- 2003 - **"Art Focus 4"**, Underground Prisoner's Museum, Jerusalem (curators Suzanne Landau, Yidal Zalmona) (C)*
- **2nd Biennale of Ceramic in Contemporary Art**, Albisola (curators Vasif Kortun, Tiziana Casapietra, Roberto Costantino) (C)*
- **"In den Schluchten des Balkan. Kunst aus dem Südosten Europas"**, Fridericianum, Kassel (curator René Block) (C)*
- **"Temporary Spaces"**, Charlottenborg Exhibition Hall, Copenhagen (curator Charlotte Brandt) (C)*
- **Bienal da Maia**, Maia, Portugal (curator Jürgen Bock) (C)*
- **"Utopia Station"**, 50 Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Venice (curators M. Nesbit, H. U. Obrist, R. Tiravanija) (C)*
- **"Attack! Art and War in the Times of the Media"**, Kunsthalle Wien, Vienna (curators Gabriele Mackert, Thomas Miessgang) (C)
- **"Performance Area"**, 18th Festival a/d Werf, Utrecht, NL (curator Moritz Kung) (C)
- **"Home"**, Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris
- **"Videoscreeing 04"**, Galerie Martin Janda/Raum aktueller Kunst, Vienna
- **"Blut & Honig/Zukunft ist am Balkan"**, Sammlung Essl, Klosterneuburg, Vienna (curator Harald Szeemann) (C)
- **"Das Lebendige Museum"**, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt (curator Udo Kittelmann)
- **"Salon des Refusés"**, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venice (curators Roberto Pinto) (C)
- **"False Innocence: Exploring the Fundamental Issues of Contemporary Art"**, Joan Miro Foundation, Barcelona (curator David G. Torres) (C)
- **"Telling Stories"**, Vedanta Gallery, Chicago
- **"Export – Import. Contemporary Art from Bulgaria"**, Sofia City Art Gallery, Sofia (curator Maria Vassileva) (C)
- **"Durchzug/Draft"**, Kunsthalle Zürich (curator Beatrix Ruf) (C)
- **"Propositions"**, Galerie Erna Hecey, Luxembourg
- 2002 - **"The 80s: Known Unknown Forgotten"**, National Gallery for Foreign Art, Sofia (curators S. Kuyumdzhieva, V. Nozharova) (C)
- **"Hans Stalder, Nedko Solakov, Julie Mehretu"**, Kunstmuseum Thun, (curator Madeleine Schuppli) (C)
- **"Livres illustrés et livres d'artiste"**, Bibliothèque nationale de Luxembourg, Luxembourg (curator Malou Georges)
- **"In Search of Balkania"**, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (curators R. Conover, E. Cufer, P. Weibel) (C)
- **"Power"**, Casino Luxembourg – Forum d'art Contemporain, Luxembourg (curators Doreet Le Vitte Harten, Enrico Lunghi) (C)
- **"Das Museum, die Sammlung, der Direktor und seine Liebschaften"**, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt (curator Udo Kittelmann) (C)
- **"2000+ Arteast Collection"**, Cifte Amam Art Gallery, Skopje (curator Zdenka Badovinac) (C)
- **"Loop – Back to the Beginning"**, Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio (curator Klaus Biesenbach) (C)
- **"10 Years arsFutura"**, Galerie arsFutura, Zurich (curator Simon Maurer)
- **"August in Arts"**, The Municipal Gallery Varna, Varna (curator Roumen Seraphimov)

- "**Homeless**", Palazzo Bice Piacentini Centro d'Arte Contemporanea, San Benedetto del Tronto (curator Gloria Gradassi) (C)
- "**Reconstructions**", 4th Cetinje Biennial, Cetinje (curators Iara Boubnova, Andrej Erofeev) (C)
- "**Frenetic Interferences – Memory/Cage Editions**", The New Museum of Contemporary Art, New York (curators D. Kurjakovic, A. Notz)
- "**De Gustibus**", Centro d'Arte Contemporanea, Palazzo delle Papesse, Siena (curators Achille Bonito Oliva, Sergio Risaliti) (C)
- "**Cadavre exquis**", Galerie George-Philippe & Nathalie Vallois, Paris
- "**Nature**", Tanya Rumpff Gallery, Haarlem, NL
- "**Pause**", 4th Gwangju Biennale, Gwangju (curators Wag-kyung Sung, Charles Esche, Hou Hanru) (C)
- "**Basics**", Kunsthalle Bern, Bern (curator Bernhard Fibicher) (C)
- "**Socle du Monde**", Herning Art Museum, Herning, Denmark (curator Holger Reenberg) (C)
- "**Marchands de souvenirs**", Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne (curator Benoit Decron) (C)
- "**Selfportrait**", Rayko Alexiev Gallery, Sofia (curator Vesela Christova-Radoeva)
- 2001 - "**Arteast Collection 2000+**", Orangerie Congress Innsbruck, Innsbruck (curators Zdenka Badovinac, Peter Weibel) (C)
- "**Marking the Territory**", Irish Museum of Modern Art, Dublin (curator Marina Abramovic) (C)
- "**Loop – Alles auf Anfang**", Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich; P.S. 1, New York (curator Klaus Biesenbach) (C)
- "**Total Object Complete with Missing Parts**", Tramway, Glasgow (curator Andrew Renton) (C)
- "**A World within a Space**", Kunsthalle Zurich, Zurich (curator Daniel Kurjakovic) (C)
- "**Wir sind die Ander(en)**", various sites, Herford (curator Jan Hoet) (C)
- "**Devoler**", Institute of Contemporary Art in Villeurbanne, Lyon (curator Ami Barak)
- "**Empathy – Beyond the Horizon**", Pori Art Museum, Pori, Finland (curator Marketta Seppala) (C)
- "**Plateau of Humankind**", 49 Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Venice (curator Harald Szeemann) (C)
- "**Locus/Focus**", Sonsbeek 9, Arnhem, NL (curator Jan Hoet) (C)
- "**Question Choix Multiple**", FRAC Languedoc-Roussillon at Clos de la Fontaine, Lycee Clemenceau, FLER, Montpellier
- "**Reality Watch**", ICA Sofia at The Municipal Gallery Rousse, Rousse (curator Iara Boubnova)
- "**Ghost**", Galleria Gian Ferrari Arte Contemporanea/Ciocca, Milano
- "**Every Day There Is Something Different**", Galerie Erna Hecey, Luxembourg
- 2000 - "**IRWIN, Solakov, Zvezdotchotov**", Regina Gallery, Moscow
- "**Bricolage?**", FRAC Bourgogne/Musée des Beaux-Arts, Dijon (curator Emmanuel Latreille) (C)
- "**The Last Drawing of the Century (A Window onto Venus)**", Zerynthia, 6th Biennale of Havana (C)
- "**At Room Temperature**", Golash #28, Sofia (curator Dessislava Dimova)
- "**Leaving the Island**", Pusan Metropolitan Art Museum, Pusan, Korea (curators Rosa Martinez, Hou Hanru, Young Chul Lee) (C)
- "**After the Wall**", Ludwig Museum Budapest; Hamburger Bahnhof, Berlin (curators Bojana Pejic, David Elliott) (C)
- "**Waterfront/Cultural Bridge 2000**", various sites, Helsingborg/Helsingor, Sweden/Denmark (curator Pontus Kyander) (C)
- "**Amorales, Melgaard, Rawanchaikul, Solakov, Ozawa, Xhafa**", Galleria Laura Pecci, Milano
- "**Zeitwenden**", Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 20er Haus, Vienna (curators committee) (C)
- "**Premio Michetti 2000**", Fondazione Michetti, Francavilla al Mare, Chieti, Italy (curator Gianni Romano) (C)
- "**Storm Centers – Poeziezomers Watou**", Watou, Belgium (curator Jan Hoet) (C)
- "**Partage d'exotismes**", 5e Biennale de Lyon, Lyon (curator Jean-Hubert Martin) (C)
- "**Arteast 2000+/The New Collection**", Moderna Galerija, Ljubljana (curator Zdenka Badovinac) (C)
- "**Urbanites**" (from the collection of FRAC Languedoc-Roussillon), MCA Skopje; Artexpo Bucarest (curator Ami Barak) (C)
- "**3 Räume – 3 Flüsse**", various sites, Hann. Münden, Germany (curator Jan Hoet) (C)
- "**The Arsfuturashow**", Galerie arsFutura, Zurich
- "**On the Other Hand...**", ATA Center for Contemporary Art, Sofia (curator Dessislava Dimova) (C)
- "**46th International Short Film Festival Oberhausen**", Oberhausen, Germany (curator Marina Grzinic) (C)
- "**Drawing on the Figure: Works on Paper of the 1990s from the Manilow Collection**", MCA Chicago (curator Staci Boris) (C)
- "**L'Autre moitié de l'Europe**", Jeu de Paume, Paris (curators Lorand Hegyi, Viktor Misiano, Anda Rottenberg) (CD-ROM catalogue)
- "**Video Positive 2000: The Other Side of Zero**", FACT, Liverpool (curators committee) (C)
- "**Cruce de caminos/Crossroads**", Sala Plaza de España, Madrid (curator Pablo Llorca) (C)
- 1999 - "**Jahresgaben**", Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main (curator Nicolaus Schafhausen) (C)
- "**Zeitwenden – Looking forward into the next millennium**", Kunstmuseum Bonn, Bonn (curators committee) (C)
- "**Unconditional Love 2**", Norsk Anarkistisk Fraksjon, Oslo
- "**Locally Interested**", ICA/National Gallery for Foreign Art, Sofia (curator Iara Boubnova) (C)
- "**After the Wall**", Moderna Museet, Stockholm (curators Bojana Pejic, David Elliott) (C)
- "**Turning the Page**", Apollonia Festival of Arts, Sozopol (curator Dessislava Dimova) (C)
- "**Faiseurs d'histoires**", Casino Luxembourg – Forum d'art Contemporain, Luxembourg (curators committee) (C)
- "**Together III**", Evangelischer Kundendienst Erfurt, various churches/Andreaskirche, Erfurt (C)
- "**Communication Front**", Center for Contemporary Art, Plovdiv (curators committee) (C)
- "**Fauna**", The Zacheta Gallery of Contemporary Art, Warsaw (curators Mindlin, Rottenberg, Kardasz) (C)
- "**Alternative Galleries of the 90's**", Center for Contemporary Art/ATA, Plovdiv (curators Galina Lardeva, Dessislava Dimova)

- **"Vendegjatek"**, Museum of Contemporary Art/Ludwig Museum/Csikasz Galeria, Budapest (curator Krisztina Szipocs)
 - **"Recipes"**, Institute of Contemporary Art, Sofia (curator Maria Vassileva)
 - **"Photographies 2"**, Galerie Erna Hecey, Luxembourg
 - **"Rondo"**, Ludwig Museum/Museum of Contemporary Art, Budapest (curators Katalin Neray & team) (C)
 - **"Un certain art de vivre"** (from the collection of FRAC Languedoc-Roussillon), Ata Center for Arts, Ata-Ray, Sofia (traveled) (C)
 - **"1999 Ways to Weimar"**, Weimar – Capital of Culture/3sat, Weimar (curators committee) (C)
 - 1998 - **"MoneyNations@access"**, Shedhalle, Zurich (curator Marion von Osten) (C)
 - **"Magic Carpet"**, Malmö Konstmuseet, Malmö (curators Charles Esche & team)
 - **7. Triennale der Kleinplastik**, Züdwest LB, Stuttgart (curator Werner Meyer) (C)
 - **"Revolution – Terror"**, ISEA'98, Liverpool/Manchester, Castlefield Gallery, Manchester (curator Charles Esche) (C)
 - **"Landscape"**, Sofia City Gallery, Sofia (curator Philip Zidarov)
 - **"Medialization"**, Edsvik Konst. Kultur, Sollentuna, Stockholm; Eesti Kunstimuseum, Tallinn (curator Joseph Backstein) (C)
 - **"Kräftemessen 2: Bulgariaavantgarde"**, Künstlerwerkstatt Lothringerstrasse, Munich (curator Iara Boubnova) (C)
 - **"A Century of Artistic Freedom"**, Wiener Secession, Vienna; Helsinki City Art Museum, Helsinki (curator Robert Fleck) (C)
 - **"New Ways of Expression"**, Municipal Art Gallery, Dimitrovgrad, BG
 - **"Resolution"**, Galerie Arndt & Partner, Berlin
 - 1997 - **"Der rettende Engel"**, ACC Galerie, Weimar
 - **"a vendre."**, Galerie Erna Hecey, Luxembourg
 - **"Heaven – Private View"**, P.S.1 Contemporary Art Center, New York (curator Joshua Decker)
 - **"Unmapping the Earth"**, Kwangju Biennale'97, Kwangju (curator Sung Wan Kyung) (C)
 - **"Splash! – N. Solakov, P. Sorin, G. Wearing"**, ACC Galerie, Weimar (curators Motz, Dietrich, Hopkins) (CD-ROM catalogue)
 - **"Ars Ex Natio"**, SCA, The Old City of Plovdiv (curators Iara Boubnova, Maria Vassileva) (C)
 - **"Around Us, Inside Us"**, Boras Konstmuseum, Boras (curators Elisabet Haglund, Carlos Capelan) (C)
 - **"S/light"**, Malmö Konstmuseet, Malmö (curator Peter Herbstreuth) (C)
 - **"Beyond Belief"**, Joslyn Art Museum, Omaha (curator Laura J. Hoptman) (C)
 - 1996 - **"Enclosures"**, The New Museum of Contemporary Art, New York (curator Dan Cameron) (C)
 - **"The Scream/Borealis 8"**, Arken Museum of Modern Art, Copenhagen (curator Kim Levin) (C)
 - **"Bulgarian Glimpse Show"**, BCIC, Moscow (curator Iara Boubnova) (C)
 - **"Evidence: The Real Diversity"**, SCA/Sofia City Gallery (curators Gatev, Minchev, Stefanov, Tcherkelov) (C)
 - **"The Image of Europe"**, Milos Art Space, Thessaloniki (curator Gianni Romano) (C)
 - **"Inklusion : Exklusion"**, Künstlerhaus Graz, Steirischer Herbst'96, Graz (curator Peter Weibel) (C)
 - **"Instant Replay"**, Galerie Arndt & Partner, Berlin
 - **"Madame ma conscience"**, Galerie Georges-Philippe Vallois, Paris
 - **"Manifesta I"**, Natuur Museum, Rotterdam (curators R. Martinez, V. Misiano, K. Neray, H. U. Obrist, A. Renton) (C)
 - * forthcoming exhibitions (last updated February 3rd, 2003) (C) a catalog published
- ### Selected Lectures and Symposiums
- 2002 - **Lecture**, Center for Contemporary Art, Kitakyushu, Japan
 - **"Polyphony of Voices"** conference, Bunkier Sztuki, Cracow (panel discussion)
 - **Lecture**, Frankfurt Städelschule, Frankfurt
 - **Lecture**, De Appel Curatorial Program, De Appel, Amsterdam
 - **"Lava"** program, Academie Beeldende Kunsten Maastricht, Maastricht (lecture)
 - **Lecture**, Galerie Arndt & Partner/NBK, Berlin
 - **"What discourses is art creating?"** conference, La Caixa Foundation, Barcelona (lecture/panel discussion)
 - **Project tutor**, National Higher Institute for Fine Arts/HISK, Antwerp
 - **"Reality's Desire"** program, Comune di Milano, Milano (lecture)
 - 2001 - **Workshop tutor**, Royal College for Fine Arts, Stockholm
 - **Lecture**, IASPIs program, Stockholm
 - **Lecture**, De Appel Curatorial Program, De Appel, Amsterdam
 - **Project tutor/lecture**, National Higher Institute for Fine Arts/HISK, Antwerp
 - 2000 - **Workshop tutor/lecture**, Hochschule für Künste, Bremen
 - **Lecture**, Center for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw
 - **"Art Exchanges in South-East Europe"** conference, Apollonia, Thessaloniki, Greece (panel discussion)
 - **Lecture**, First School for Visual Arts Curators, ICA/SCA, Sofia
 - **Lecture**, Academy of Fine Arts, Vienna
 - **Project tutor/lecture**, National Higher Institute for Fine Arts/HISK, Antwerp
 - 1999 - **"Locally Interested"** project, ICA/Academy of Fine Arts, Sofia (lecture)
 - **Lecture**, Liverpool Art School, Liverpool
 - **Project tutor/lecture**, National Higher Institute for Fine Arts/HISK, Antwerp
 - **Lecture**, Sandberg Institute, Amsterdam
 - 1998 - **Lecture**, Frankfurt Städelschule, Frankfurt
 - **Lecture**, Sandberg Institute, Amsterdam
 - **Lecture**, Arnhem Ateliers, Arnhem
 - **"Art and its mediation in countries of..."** conference, Künstlerhaus Stuttgart/ifa, Stuttgart (lecture)
 - **"MoneyNations@access"** project, Shedhalle/Galerie arsFutura, Zurich (panel discussion/lecture)
 - **Lecture**, Ted Gallery/Varna Municipal Gallery, Varna, BG
 - **IKT** (International Association of Curators) Annual Conference, Budapest (lecture)
 - 1997 - **Lecture**, Moderna Galerija, Ljubljana
 - 1996 - **Lecture**, Academy of Fine Arts, Sofia
 - **"Enclosures"** project, The New Museum of Contemporary Art/The Drawing Centre, New York (panel discussion/lecture)

Selected Public Collections

Center for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw
De Vleeshal, Middelburg, NL
Fonds National d'Art Contemporain, Paris
FRAC Bourgogne, Dijon
FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier
Herning Kunstmuseum, Herning, Denmark
Ludwig Museum, Budapest
Moderna Galerija, Ljubljana
Musee d'Art contemporain de Lyon
Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienna
National Gallery of Fine Arts, Sofia
Natuur Museum, Rotterdam
Sammlung Hauser und Wirth, St. Gallen
Teyler Museum, Haarlem, NL
The Museum of Modern Art, New York
The National Library, Luxembourg
The New Museum of Contemporary Art, New York
Ulmer Museum, Ulm

Selected Bibliography

CATALOGUE. **Manifesta I**. Foundation European Art Manifestation, Rotterdam, 1996
 Vermeijden, Marianne. **Jonge kunst nestelt zich weldadig in de musea**. NRC Handelsblad, 7.6.1996
 Willemssen, Paul. **Biennale in Rotterdam mist visie**. De Standaard, 14.6.1996
Manifesta. Gisteren – Stads TV Rotterdam, 20.6.1996
 Grauman, Brigid. **A Collective "Manifesta" on Art**. The Wall Street Journal, 5.7.1996
 CATALOGUE. **5 years Ata-ray gallery**. Ata-ray gallery, Sofia, 1996
 CATALOGUE. **Desires – Nedko Solakov**. Galerie Arndt & Partner, Berlin, April/July 1996
Manifesta 1: Een kunstwandeling door Europa. Elle Wonen, August/September 1996
 Moeliker, Kees. **Manifesta: het einde**. Straatgras – Natuurmuseum Rotterdam, 2, August 1996
 Rice, Robin. **True Believers... at the ICA**. Philadelphia City Paper, 20.9.1996
 Kruppl, Doris. **Rand-Zonen und die Kunst der Landvermessung**. Der Standart, 23.9.1996
 Behr, Martin. **Erlebnisreiche Reise zu postkolonialer Kunst**. Salzburger Nachrichten, 24.9.1996
 Pirman, Alenka. **"The Sense of Order"**. Sculpture, October 1996
 Morgan, Stuart. **Manifesta**. frieze, October 1996
 Boubnova, Iara. **Bulgarian Glimpse Show**. ICA Publications – Sofia, October 1996
 CATALOGUE. **Evidence. The Real Diversity**. SCA – Sofia, November 1996
 CATALOGUE. **The Scream**. The Nordic Arts Centre, Helsinki, Arken Museum of Modern Art, Copenhagen, 1996
 Papa, Sania. **Manifesta I: Take a Walk on the Art Side**. Zingmagazine, Winter/Spring 1996/1997
 Cameron, Dan. Gerardo Mosquera. **Enclosures**. The New Museum of Contemporary Art, New York, November 1996
 Henry, Clare. **The great Danes take the lead**. Glasgow Herald, 2.12.1996
 Hedberg, Bertil Kaa. **Sista Skriket pa Arken**. Arbefet Nyheterna, 15.12.1996
 Potrc, Marjetica. **Everybody Would Like to Have Some Kind of**

Fairy Tales. MARS, Moderna Galerija Ljubljana, 3/4, 1996
 CATALOGUE. **FuoriUso'95**, Caravanserraglio Arte Contemporanea, Arte Nova, Pescara, 1995 – 96
 CATALOGUE. Bojadshiev, Lytschesar. **Zehn Wechselkurse... Menschenbilder**, ifa galerie, Berlin, 1997
 Enwezor, Okwui. **Inclusion/Exclusion...**, frieze, 33, March/April 1997
 Herbstreuth, Peter. **Leonards Laganovskis**. Flash Art, March/April 1997
 Feaster, Felicia. **Enclosures**. Art Papers, April 1997
 CATALOGUE. **Around Us, Inside Us**. Boras Konstmuseum, May 1997
 CATALOGUE. Peter Weibel. **Inklusion: Exklusion**, Steirischer Herbst 96, Dumont, 1996 – 97
Nedko Solakov..., International Art, Sydney, 3, 1997
 Glans, Goeran. **Kunst som vaecker tankar**. Boras Tidning, 7.5.1997
 Smith, Robertha. **Despite Changes, a Gallery Scene That's Resilient and Vital**. The New York Times, 9.5.1997
 Crabtree, Amanda. **Translocal presence vitale**. Megalopole, 1997
 Levin, Kim. **Art Short List**. The Village Voice, 20.5.1997
 Birnbaum, Daniel. **Droemda landskap**. Dagens Nyheter, 21.5.1997
 Solakov, Nedko. **The Thief of Art**. Zingmagazine, Summer 1997
 Rosdahl, Bjorn. **Babblets basar**. Helsinborgs Dagblad, 10.6.1997
 Metropolis. Arte TV, Berlin, 14.6.1997
 CATALOGUE. **Unmapping the Earth**. 97 Kwangju Biennale, Kwangju, 1997
 Nottrot, Ina. **Kriege in und um uns herum**. Luxemburger Wort, 1.10.1997
 Phillips, Christopher. **Report from Sofia – The View from Europe's Lower East Side**. Art n America, October 1997
Made in Bulgaria. Flash Art (News), October 1997
 Park, Shin-Eni. **Kwangju Biennale. A Conceptual Voyage on the "Power"**. Wolgan Misool in Korea, October 1997
 Kayser, Lucien. **Solakov s'en va-t-en-guerre...**, d'Letzeburger Land, 17.10.1997
 Millet, Cathrine. **Unmapping the Earth – biennale de Kwangju**. Art Press, December 1997
 Cameron, Dan. **Glocal Warming**. Art Forum, December 1997
 Nottrot, Ina. **Kriegsgeschichten – Neue Arbeiten von Nedko Solakov**. Neue Bildende Kunst, 6, 1997
 CD-ROM CATALOGUE. **Europe > Humanisme**, Selest'Art 97, Selestat, 1997
 Van Berge, Alexander. **Liefdesverklaring aan de Kunst**. Elle Wonen, December 1997/January 1998
 CATALOGUE. **Nedko Solakov – "Thirteen (maybe)"**. Musee National d'Histoire et d'Art de Luxembourg, March 1998
 Wat, Mariana. **Detrompez-vous, vous vous etes trompes...**, Luxembourg Wort, 4.4.1998
 CATALOGUE. **A Century of Artistic Freedom**. 100 years Vienna Secession, Prestel, Munich/New York, April 1998
 Stein, Judith E. **Out of the East**. Art in America, April, 1998
 CATALOGUE. **Bulgariaavantgarde. Kräftemessen II**. Salon Verlag – Köln, 1998
 Teibler, Claudia. **Sehnsucht nach Freiräumen**. Münchner Merkur, 29.4.1998
 Rozendaal, Ernst Jan. **Nedko Solakov zet alles op z'n kop**. Provinciale Zeeuwse Courant, 16.5.1998
 Hoffman, Justin. **Bulgariaavantgarde**. Kunstforum, 141, 1998
 Dannatt, Adrian. **Nedko Solakov**. Flash Art – Global Art, Summer 1998
 Boyadjiev, Luchezar. **Bulgaria...**, Manifesta 2 Catalogue, Luxembourg, 1998
 Stahre, Ulrika. **Konsten synar sig sjælv**. Goeteborgs-Posten, 29.6.1998

Bydler, Charlotte. **Varning foer de haer bildernas budskap...**, Aftonbladet, 3.7.1998

CD-ROM CATALOGUE. **Splash!Nedko Solakov, Pierrick Sorin, Gillian Wearing**. ACC Galerie Weimar, 1997-98

McClellan, Jim. **It's about art, not gizmos**. The Gardian, 27.8.1998

CATALOGUE. **Revolution'98/International Symposium on Electronic Art**. Liverpool & Manchester. FACT, Liverpool, 1998

Exhibitions: **The Right One**. The Gardian/The Guide, 5 – 11.9.1998

Mcgee, Kirsty. **Nedko Solakov – The Right One**. City Life/Manchester, September 1998

Werneburg, Brigitte. **Engel und Teufel mit Damenbinder**. TAZ, Berlin, 19.9.1998

CATALOGUE. **S/light**. Malmö Konstmuseet, Malmö, 1997/1998

Nedkova, Iliyana. **Bulgarian Media Culture**. Junction Skopje/Syndicate Publication Series 002, SCCA, Skopje, 1998

Solakov, Nedko. **Letter from Sofia**. Flash Art/News, October 1998

Neumaier, Otto. **"Medialization"**. Noëma, October/November 1998

CATALOGUE. **7.Triennale der Kleinplastik – Stuttgart**. Cantz, 1998

W., Chr. **Moderne Ikonen (Neue Arbeiten von Nedko Solakov)**. Berliner Morgenpost, 17 – 25.10.1998

Eberling, Knut. **Nach dem Fall der Götter**. Der Tagesspiegel, Berlin, 31.10.1998

Lehmeier, Anita. **Der Anti-Samichlaus ist in Zürich gelandet**. **Schweizer Illustrierte/Kultur-Magazin – Die Besten**, 30.11.1998

Maurer, Simon. **Geschenk-Räuber – St. Pipo, Rivale des Weihnachtsmanns**. Tages Anzeiger/Züritip, Zürich, 18 – 31.12.1998

Herbstreuth, Peter. **Karaoke zum Auftakt – Goethe goes Popart: Wie die Galerie ACC...**, Der Tagesspiegel, 20.12.1998

Zeit – Reise in die Zukunft. Die Zeit, Hamburg, 30.12.1998

CATALOGUE. Kyander, Pontus. Tom Claassen. Galerie Fons Welters, Amsterdam, 1998

CATALOGUE. **Ars ex Natio. Made in Bulgaria**. SCA, Sofia, 1997-99

Solakov at Ars Futura. Flash Art/News, January/February 1999

Romano, Gianni. **Bloom: Contemporary Art Garden**. Gotham – Milano, February 1999

"1999 Ways to Weimar". 3sat TV, 19.2.1999

Solakov, Nedko. **The New Ones...**, Magazin/MoneyNations@access, Shedhalle/Zurich, 1999

CATALOGUE. **Un certain art de vivre**. ____/AIA, Sofia, 1999

CATALOGUE. **Global Conceptualism... Beke, Laszlo**. Conceptual Tendencies in Eastern..., Queens Museum of Art, NY, April, 1999

CATALOGUE. **"....."** ATA Center for Contemporary Art, Sofia, 1999

Boubnova, Iara. **Bulgaria – Biennale? 2001**. Flash Art/News – Italian edition, Summer 1999

Solakov, Nedko. **Some Stories**. Vlasblom & Partners, Netherlands, June 1999

CATALOGUE. **48a esposizione internazionale d'arte**. **La Biennale di Venezia**. Marsilio, 1999

Pontiggia, Elena. **Biennale senza gli italiani**. Il Giornale, Milano, 10.6.1999

Fricke, Harald. **Werbe-Images und Ostblock-Witze**. TAZ, Berlin, 11.6.1999

Albania today, Bulgaria later. Flash Art/News, Summer 1999

Christoph, Horst. **Biennale – Viele Objekte**. Profil, Vienna, 12.6.1999

Levin, Kim. **Rebirth in Venice**. The Village Voice, 23-29.6.1999

"Faiseurs d'histoires" Journal/Luxembourg. 29.6.1999

Venice Biennale – Nedko Solakov. <http://www.oasinet.com/postmedia/99/biennale>, summer 1999

Mersch, Corina. **Raconte-moi une histoire et je te dirai qui tu es**. Le Jeudi/Luxembourg, 22.7.1999

Bauer, Andreas. **"Eine Loser-Land"**, Der Bulgarische Konzept **Kuenstler Nedko Solakov...**, TAZ, Berlin, 23.7.1999

Vuegen, Christine. **Koningin van het plagiaat in Casino Luxembourg**. De Morgen, 23.7.1999

Se il titolo e "....." #2 l'arte diventa concetto. La Voce del Popolo, Umag, 24.7.1999

Clarinval, France. **Casino: "Il etait une fois..."** Tageblatt, 27.7.1999

Reuther, Eva-Maria. **"Geschichtenerzaehler" und...: Eine Doppelausstellung im Casino Luxembourg**. Trierischer Volksfreund, 30.7.1999

Nedko Solakov... Dobar dan, HTV (Croatia), 31.7.1999

Thea, Carolee. **Nomadic Venice**. <http://www.artnet.com/magazine/features>, 6.8.1999

De Jaeger, Chantal. **C'est toute une histoire**. Luxembourger Wort, 20.8.1999

Hannula, Mika. **Vasif Kortun: What's So Funny About Peace, Love and Multiculturalism?** nu:, 2, 1999

Millet, Catherine. **La Biennale – 48e exposition internationale d'art**. Art Press, September 1999

Eberling, Daniel. **Preview – After the Wall**. Artforum, September, 1999

"On the Wing" – A project by Nedko Solakov..., Flydoscope/Magazine de LUXAIR, 4, 1999

Faiseurs d'histoires im Casino. Kunst-Bulletin, October 1999

CATALOGUE. **"After the Wall"**. Moderna Museet Stockholm, October 1999

"After the Wall". Bildjournalen, SVT 1, 23.10.1999

Sofia – Top Quality. Flash Art/News, November/December 1999

Stockholm – After the Wall. Flash Art/News, November/December 1999

CATALOGUE. **Rondo**. Ludwig Museum Budapest, Budapest, March/December 1999

CATALOGUE. **Zeitwenden – Ausblick**. Kunstmuseum Bonn/Dumont, December 1999

CATALOGUE. **Jahresgaben 99/00**. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, December 1999

Millroth, Thomas. **Otydlig och vag granskning av Oosteuroopa**. Sydsvenskan, Malmö, 13.12.1999

Bauer, Andreas. **Nedko Solakov: "Ich bin ein Maerchenerzaehler"**. KulturAustausch, 3, 1999

Flügge, Matthias. **After the Wall. Eine Ausstellung osteuropäischer Kunst in Stockholm**. Neue Bildende Kunst, 7, 1999

Gedin, Andreas. **Interview with David Elliott on After the Wall**. Magazine M, Moderna Museet Stockholm, 3-4, 1999

Szombathy, Balint. **A kelet – europai Test**. Balkon, Budapest, 11/12, 1999

Barak, Ami. **Egyfajta eletmueszeset**. Balkon, Budapest, 11/12, 1999

Jankovic, Iva R. **Nedko Solakov – Pricalica**. Kontura Art Magazine, Zagreb, Summer/Autumn 1999

19.Internationale Kritiker-Umfrage... **Kim Levin – After the Wall...** Art, Hamburg, 1, 2000

Nedko Solakov, **On the Wing**. www.postmediamagazine.com, January/February 2000

Nedko Solakov. Le Millenium/Shiseido, Tokyo, 29, 2000

Jouannais, Jean-Yves, Dimitri Konstantinidis. **Connaissance de l'Est**. Art Press, January 2000

Boubnova, Iara. **Nedko Solakov: Telling Stories of Integration**. Twonineto/Essays on Cultural Studies, Edinburgh, 1, 2000

Heartney, Eleanor. **Berlin: Future Perfect?** Art in America, February 2000

CD-ROM CATALOGUE. **L'autre moitié de l'Europe**. Jeu de Paume, Paris, February, 2000

L'altra meta dell'Europa. Flash Art/News (Italian edition), February/March 2000

CATALOGUE. **Cruce de caminos/Crossroads – Artists in Berlin.** Comunidad de Madrid, February 2000

CATALOGUE. **ARCO 2000.ARCO/Ifema.** Feria de Madrid, February 2000

Locally Interested. www.postmediamagazine.com, February 2000

Regnier, Philippe. **Du communisme au postmodernisme.** Le Journal des Arts, 18.2.-2.3.2000

Ada, Serhan. **Dr. El Greco Mr. El Bulgaro.** Radikal, Istanbul, 19.2.2000

Huser, France. **A l'est qu'ouid nouveau?** l'Officiel de la Mode, March 2000

Dimova, Dessislava. **Locally Interested.** Flash Art, March/April 2000

CATALOGUE. **The Other Side of Zero/Video Positive 2000.** FACT, Liverpool, March 2000

Brown, N., Il. Nedkova, Dr. Al. Bleakley, Ch. Esche.

Essays on Solakov's The Right One CD-ROM. AVRE/FACT, Liverpool, March 2000

CATALOGUE. **Drawing on the Figure – Works on Paper of the 1990s from the Manilow Collection.** MCA, Chicago, March 2000

"L'autre moitié de l'Europe 2" Mémoire des Arts, May/June 2000

Keszman, Jozsef. **Valahol European innen.** Balkon, Budapest, 3-4 2000

Martinez, Rosa. **More than 1000 Worlds at ARCO 2000.** ARCO Noticias, 17, June 2000

Lauf, Cornelia. **Installation Trade Fair.** ARCO Noticias, 17, June 2000

Snodgrass, Susan. **Post-Communist Expressions.** Art in America, June 2000

Vetrocq, Marcia E. **East is East.** Art in America, June 2000

CATALOGUE. **Nedko Solakov – Squared Baroque – Baroqued Square.** Ikonen-Museum/Portikus, Frankfurt am Main, June 2000

Becker, Josef. **Romeo Spirale und Julia Quadrat im Liebeskampf – Nedko Solakov im Ikonen Museum.** Bild, 2.6.2000

CATALOGUE. **"Urbanites"/from Frac Languedoc-Roussillon collection.** MCA Skopje/Artexpo Bucarest, June 2000

CATALOGUE. **2000+/Arteast Collection. The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West.** Moderna Galerija Ljubljana, June, 2000

Cruewell, Konstanze. **Drei Heilige mit der Sehnsucht nach Einsamkeit.** Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.6.2000

Gabriel, Nelly. **La planete toute entiere, presque.** Lyon Figaro, 27.6.2000

Mack, Gerhard. **Sehnsucht nach dem Paradies.** St Gallen Tagblatt, 28.6.2000

Barenblit, Ferran. **La Bial de Lyon reune el arte procedente de las culturas exoticas con el de Occidente.** La Vanguardia, 28.6.2000

Demeester, Ann. **Alternatievewerelden in Lyon.** De Financier Economische, Brussels, 28.6.2000

Tillet, Pierre. **Les plaisirs multiples de l'exotisme.** Lyon Capitale, 28.6.2000

Breerette, Genevieve. **La Cinquieme Biennale de Lyon, exotique avec humour.** Le Monde, 30.6.2000

Tran, David S. **L'exotisme est un art.** Le Progres, Lyon, 30.6.2000

Piotrowski, Piotr. **Europa szuerke zonaja.** Balkon, Budapest, 6, 2000

CATALOGUE. **Storm Centres.** Poeziezomer Watou/S.M.A.K. Ghent, July 2000

CATALOGUE. **51 Premio Michetti.** Europa – Differenti prospettive nella pittura. Giancarlo Politi Editore, Milano, July 2000

CATALOGUE. **Partage d'exotismes – 5e Biennale d'art**

contemporain de Lyon. Reunion des Musees Nationaux, July 2000

Picard, Denis. **Lyon – la biennale d'art contemporain.** Connaissance des Arts, July 2000

Frimbois, Jean-Pierre. **5e Biennale de Lyon d'art contemporain. Mots d'ordre.** Art Actuel, July/August 2000

Martin, Jean-Hubert, T.Prat, T. Raspail, C. Severi, C. Millet.

Shared Exoticism and Modern Primitivism. Art Press, July/August 2000

Hohmeyer, Boris. **Mickymaus in Polynesien.** Die Welt, 1.7.2000

Attali, Danielle. **Exotique, disent-ils.** Le Journal du Dimanche, 2.7.2000

Widemann, Dominique. **Jeux sans frontieres.** l'Humanite, 3.7.2000

Riding, Alan. **"Exotic"? Perhaps, Yet Neither Primitive Nor Pure.** The New York Times, 5.7.2000

Sottriffer, Kristian. **Wie Kunst in das neue Saekulum ausgrast.** Die Presse, Vienna, 6.7.2000

Kellein, Thomas. **Auf nach Radebeul! Exotik light: Die fünfte Biennale zeitgenössischer Kunst in Lyon.** Die Zeit, 6.7.2000

Van den Abeele, Lieven. **Een Picasso voor 23 kokosnoter.** De Standaard, Amsterdam, 6.7.2000

Riding, Alan. **New Definition of Exoticism.** International Herald Tribune, 8-9. 7. 2000

Grimm-Weissert, Olga. **Die Weltkunst im Whirlpool – "Partage d'exotismes": Die fünfte Lyoner...** Der Standard, Vienna, 8-9.7.2000

GN. **Ein Buddha-Maennlein treibt sein Wesen in den Vitrinen.** Frankfurter Neue Presse, Frankfurt, 10.7.2000

Herzog, Samuel. **Biennale von Lyon. Babylonische Suppe.** Der Tagesspiegel, 13.7.2000

Demeester, Ann. **Totems in een bazaar.** Café des Arts, 15.7.2000

Von der Brelie, Hans. **Der Mensch ist, was er tut – 5. Biennale von Lyon.** Die Tageszeitung, Berlin, 6195, 18.7.2000

Genies, Bernard. **Le tour de monde de la creation.** Le Nouvel Observateur, 20-26.7.2000

Herbstreuth, Peter. **Kuenstlerstadt. Die Berliner Internationale.** Der Tagesspiegel, 22.7.2000

Herzog, Samuel. **Frische babylonische Buchstabensuppe.** Neue Zuercher Zeitung, 22-23.7.2000

Thoss, Michael. **Zwischen den Welten. Die Exoten sind unter uns: Die fünfte Kunst-Biennale in Lyon.** Berliner Zeitung, 25.7.2000

Sauzean, Annemarie. **E l'Europa divonta esotica.** L'Unita, 26.7.2000

Mueller, Bertram. **Schrumpfkopf mit Mercedes-Stern.** Rheinische Post, 27.7.2000

Dreyfus, Charles. **Partage d'exotismes.** Inter Art Actuel, 1, August 2000

Hansen, Josee. **Le souk de Lyon.** D'Leetzebuerger land, August 2000

Meromi, Ohad. **Exotica? Terminal.** Tel Aviv, August 2000

Levin, Kim. **Border Crossings.** Village Voice, 1.8.2000

Kaufman, Jason Edward. **Grasping the Global.** http://www.artnet.com/magazine/reviews/kaufman, 4.8.2000

Büsing, Nicole, Heiko Klaas. **Wo bleibt die Exotik?** Kieler Nachrichten, 5.8.2000

Cereja, Pierre-Louis. **Lyon met sa Biennale a l'heure des exotismes.** Journal L'Alsace, 6.8.2000

Berrebi, Sophie. **Cross-dressing Cultures.** www.eyestorm.com/feature/ED2n_article.asp?article_id=123, 9.8.2000

Bertrand, Valere. **Lyon is the capital of exoticism all summer long.** www.nart.fr/chroniques/2000/32/bertrand/en_expos.html, 9.8.2000

Büsing, Nicole, Heiko Klaas. **Ausbruch aus dem**

Völkerkundemuseum. Saarbrücker Zeitung, 10.8.2000
 Büsing, Nicole, Heiko Klaas. **Picasso in der Buschhütte.** Nordsee-Zeitung, 11.8.2000
 Barrall Altet, Xavier. **Trobades interculturals.** www.avui.es/avui/00/ago/15/320115.html, 15.8.2000
Dezbatare Balkon Cluj: arta contemporana in centrul si estul Europei. Balkon/Cluj, 4, September 2000
 Picard, Denis. **Partage d'exotismes.** Connaissance des Arts, September 2000
 Debecque-Michel, Laurence. **Partage d'exotismes.** Ligeia, September 2000
 Pignet, Philippe. **Biennale – Eloge de l'hybride.** L'Oeil, September 2000
 Leiderman, Yuri. **Partajarea pseudo-exotismului – A 5-a Bienala de la Lyon.** Balkon/Cluj, 4, September 2000
 Kaess-Farquet, Jacqueline. **5. Kunstbiennale von Lyon.** www.nachrichtenkunst.de/Biennalelyon.htm, September 2000
 Martinez, Rosa. **Who Doesn't Like Stories? On Nedko Solakov.** ARCO Noticias, 18, September 2000
 Mulot, Laurent. **Biennale d'art Contemporain.** 491, September 2000
 CATALOGUE. **Waterfront.** Kulturbro 2000, September 2000
 Mulot, Laurent. **Biennale d'art Contemporain.** 491, 1.9.2000
 Jansen, Bert. **Verrassende schatkamer. Nieuwe beelden op biennale Lyon.** Het Financieel Dagblad, 2.9.2000
 Norlyng, Ole. **Kikset start pa kunstmaraton.** Berlingske Tidende, Sweden, 19.9.2000
 Piotrovski, Piotr. **Siva zona Europe.** Zivot umjetnosti, Zagreb, 63, 2000
 Ziegler, Philipp. **5. Biennale Lyon.** Frame/the state of the art, 4, September/October 2000
 Heartney, Eleanor. **An Adieu to Cultural Purity.** Art in America, October 2000
 Hannula, Mika. **Sharing Exoticisms – 5th Lyon Contemporary Art Biennial.** nu., vol.II, 5, 2000
 CATALOGUE. **Locally Interested.** ICA Sofia, October 1999/2000
 CATALOGUE. **3 Räume – 3 Flüsse (II).** Hann. Münden/S.M.A.K. Gent, October 2000
 Noe, Paola. **The 5th Lyons Biennial.** Tema Celeste, October/December 2000
 Piensescu, Mihai. **Lyon – Bienala de arta contemporana.** Observator Cultural, Bucharest, 3-9.10.2000
 Büsing, Nicole, Heiko Klaas. **Kunst im Schwebezustand.** Saarbrücker Zeitung, 7-8.10.2000
 Elizabeth Lamm, April. **Berlin Art Diary.** www4.artnet.com/magazine/reviews/lamm/lamm10-23-00.asp, 23.10.2000
 Herstatt, Claudia. **“3 Räume – 3 Flüsse”,** Kunstforum, 15..., 2000
 Robecchi, Michele. **The Fifth Lyon Biennial.** Flash Art/News, 215, November/December 2000
 Schade, Sven. **After the Wall.** www.kulturberlin.de/ausstellung/afterwall/afterwall2.htm, November 2000
 Siemons, Mark. **Still a Separate Continent.** Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5.11.2000
 Kowalska, Agnieszka. **Dobre i zle wiesci.** Co jest grane/Gazeta Wyborcza, Warsaw, 46, 10-16.11.2000
 Kowalska, Agnieszka. **Swiety Pipo odbiera prezenty.** Gazeta Stoleczna/Gazeta Wyborcza, Warsaw, 264, 13.11.2000
LG. Smieszne historyjki. Zycie Warszawy, Warsaw, 264, 13.11.2000
IM. Zmeczony duch artystyczny. Zycie, Warsaw, 265, 14.11.2000
 CATALOGUE. **Fonds regional d'art contemporain de Bourgogne, 1984 – 2000.** Frac Bourgogne, Dijon, 2000
FRESH CREAM – Contemporary Art in Culture. Phaidon Press, London, 2000
 Volk, Gregory. **Nedko Solakov.** Art in America, December 2000
 Thea, Carolee. **5th Lyon Biennale.** Sculpture, December 2000
 CATALOGUE. **Selected Works from the Collection.** Ludwig Museum Budapest, Museum of Contemporary Art, Budapest, 2000
 CATALOGUE. **Nedko Solakov – Stories 1.** Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw, 2000
 Bronwasser, Sacha. **Venijnig en politiek incorrect – Fresh Cream.** De Volkskrant, Amsterdam, 11.1.2001
 Fanelli, Franco. **Ghostbusters in via Brera.** Il Giornale dell'arte, February, 2001
 Wolodzko, Agnieszka. **Nedko Solakov at Ujazdowski Castle.** Flash Art/News, March 2001
 Ghezzi, Rosella. **L'arte a caccia di fantasmi.** Corriere della sera, 17.3.2001
 Lehnman, Barbara. **Schwarzenegger, Stallone und ich.** Die Zeit, 14, 29.3.2001
 Gibbs, Michael. **Collected Jokes – on Nedko Solakov's new CD ROM “The Right One”,** Art Monthly, April, 2001
 Riva, Alessandro. **Luna park art – Ultime dalla Biennale.** Corriere della Sera, 17.5.2001
 CATALOGUE. **“Locus/Focus”,** Sonsbeek 9, Arnhem. June 2001
 CATALOGUE. **49. esposizione internazionale d'arte. La Biennale di Venezia.** Electa, June 2001
 Thea, Carolee. **Foci – Interviews With Ten International Curators.** Apex Art, New York, 2001
 Grzinic, Marina. **Future Perspectives.** Gallery (Dante) Marino Cettina, Umag, 2001
 Scardi, Gabi. **Platea per la contemporaneita.** Il Solle - 24 ore, Milano, 3.6.2001
 Di Martino, Enzo. **“Poche sorprese e molte scorciatoie espressive”,** Il Gazzettino, 6.2001
 Aspesi, Natalia. **Video e performance a Venezia trionfa l'eccesso.** La Repubblica, 7.6.2001
 Bonazzoli, Francesca. **E Venezia si sveglia all'alba fra le danze dei Maori.** Corriere della Sera, 8.6.2001
 Fiz, Alberto. **Biennale Venezia – Provocazione e sentimento.** Amica, 8.6.2001
 Fiz, Alberto. **Harald Szeemann: le sorprese arrivano dal Nord.** Amica, 8.6.2001
 Ramirez, Maria. **Venecia, entre el arte “apocaliptico y el esperanzador”,** El Mundo, 9.6.2001
 Lombardo, Natalia. **49 Mostra internazionale d'arte – A spasso per Venezia.** l'Unita, 9.6.2001
 Kendzulak, Susan. **Aperto poses questions about art.** Taipei Times, 10.6.2001
 Vattese, Angela. **La mensola della globalita.** Il Sole 24 ore, 10.6.2001
 Mueller, Hans-Joachim. **Die Botschaft des Haeuptlings und die Botschaft der Linie.** Basler Zeitung, 11.6.2001
 Pinharanda, Joao. **A Babilonia em Venezia.** Publico, 12.6.2001
 Schulze, Karin. **Schlangen, Seelenhaeuser und Sisyphus.** Financial Times Deutschland, 12.6.2001
Venice Biennale – Hot Comments (3). Domusweb, http://www.edidomus.it/domus/lab/singola_news, 12.6.2001
 Schaefer, Patrick. **Biennale de Venise. Plateau de l'humanite jusqu'au 4 novembre 2001.** L'art en jeu, 13.6.2001
The Arts Show – Venice Biennale Special. Australian Broadcasting Corporation TV, 14.6.2001
 Nuridsany, Michel. **Coup de jeune....,** Le Figaro, 15.6.2001

Castenfors, Marten. **Maenniskam i centrum pa en rih Venedigbiennal**. www.svd.se/statistik/kultur/konst/biennalen_Venedig.asp

49th Venice Biennale. Euronews Cult, 16/17.6.2001

Ghigi, Giuseppe. **Estro provocazione**. Soprattutto, 22.6.2001

Minetti, Maria Giulia. **Cartoline dalla Biennale**. Specchio della stampa, 23.6.2001

49 Volte Venezia. Kult, June, 2001

CATALOGUE. **Wird sind die Anderen**. MKK, Herford, June, 2001

Szipocs, Krisztina. **Platoul umanitatii**, Balkon – Cluj, June, 2001

Restany, Pierre. **La Biennale del Banale 2001**. D'Ars Speciale 49a Biennale di Venezia, July, 2001

Panciera, Simonetta. **C'e anche qualcos'altro**. D'Ars Speciale 49a Biennale di Venezia, July, 2001

Dalisi, Riccardo. **Spazio: riflessioni sulla XLIX Biennale di Venezia**. <http://www.archimagazine.com/dspazio.htm>, July, 2001

Curator's Picks – Nedko Solakov at P.S.1. http://www.newmuseum.org/curators_picks/, July, 2001

Venice, a stall for the half Humanity. Magazine, 8, July, 2001

Dan Cameron Ponders The 49th Venice Biennale. www.artforum.com/index.php?pn=diary, July 2001

Robinson, Walter. **Venice Divertimondo**. www.artnet.com/Magazine/reviews/robinson/robinson6-7-01.asp

Weirup, Torben. **Guide til Venedig-biennalen**. Berlingske Tidende, 8.7.2001

Gibbs, Michael. **Sonsbeek 9 – Locus Focus**. Art Monthly, July/August, 2001

La Platea dell'umanita nel padiglione Italia. Il Giornale dell'arte – vernissage. July/August, 2001

Tan, Eugene. **The 49th Venice Biennale – Death and Destruction**. Art Review, July/August, 2001

CATALOGUE. **Enrico Lunghi: Nedko Solakov – On the Wing**. Casino Luxembourg-Forum d'art contemporain, July, 2001

Mendelson, Steven R. **Days, nights, parties and art flow into one another in Venice**. Pittsburgh Post Gazette, 15.7.2001

Struck-Schloen, Michael. **Porträt des bulgarischen Künstlers Nedko Solakov**. Resonanzen – WDR 3, 20.7.2001

Hughes Meyric, Henry. **Venice Biennale – A Concert of Variety**. Tema Celeste, Summer, 2001

Kerr, Merrily. **Special Projects Writers Series – Nedko Solakov**. <http://www.ps1.org/cut/writers/kerr.html>, Summer 2001

Turner, Jonathan. Barbara A. MacAdam. **The Venice Biennale**. ARTnews, Summer 2001

Ramirez, Maria. **El reclamo del arte**. El Mundo, 24.7.2001

Springer, Jose Manuel. **La diferencia entre real y ficticio**. El angel, 31.7.2001

CATALOGUE. **"Looking at you"**, Museum Fridericianum, Kassel, 2001

Venezia Ad Arte. Glamour, August, 2001

Biennale Venedig – Plateau der Menschheit. Frame, August/September, 2001

Caramel, Luciano. **Biennale ludens**. Arte In. August/September, 2001

Biennale Venedig – Harald Szeemann: "Alles, was zum Menschsein gehoert", Kunstforum International, 156, August/October, 2001

Wulffen, Thomas. **Biennale Venedig: Plateau der Menschheit**. Kunstforum International, 156, August/October, 2001

Haase, Amine. **Harald Szeemanns "Plateau der Menschheit"**, Kunstforum International, 156, August/October, 2001

Mammi, Alessandra. **Ma che bella umanita**. L'Espresso, 23.8.2001

Schindler, Anna. **Nedko Solakov: Der Märchen-Installateur**. Sonntags Zeitung, Zurich, 26.8.2001

Von Niederhäusern, Frank. **Aussen- und Innenräume**. Der Landbote, 27.8.2001

Mathonnet, Philippe. **A Zurich, six artistes ont créé un monde dans une chambre, reflet de leur univers**. Le Temps, 28.8.2001

Sailer, Alexia. **Weltenräume in Zurich**. Südkurier, 28.8.2001

Oberholzer, Niklaus. **Vernetzungen über die Grenzen**. Neue Luzerner Zeitung, 28.8.2001

Hamm, Christine. **When Empty is Full – Nedko Solakov's "the (not so) white cube"**, Suite101.com, <http://i5ive.com/article.cfm/12108/78494>

Swenson, Kirsten. **Special Projects Writers Series – Nedko Solakov**. <http://www.ps1.org/cut/writers/swenson.html>, 2001

Legge, Andrea. **Special Projects Writers Series – Nedko Solakov**. <http://www.ps1.org/cut/writers/legge2.html>, 2001

Koelgen, Birgit. **Vom Luftschloss zur Fäkalienpumpe**. Schwäbische Zeitung, 30.8.2001

CATALOGUE. **Loop – Alles auf Anfang**. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung Munich/P.S.1, NY/Magazine KW, 3, 2001

Millet, Catherine. **49e biennale de Venise**. Art Press, September 2001

Kantokarpi, Otsu. **Empathy: Beyond the Horizon**. Balkon, Cluj, #8, September 2001

Loop – Alles am Anfang. Golf Aktuell, September 2001

Austellung des Monats – Loop. Kultur News / Kunst News, September 2001

Zulauf, Tim. **Das Wesentliche fehlt immer**. Tages-Anzeiger, Zurich, 3.9.2001

Black, Catriona. **Sam old stories**. Sunday Herald, Glasgow, 9.9.2001

Poschardt, Ulf. **Und täglich grüsst der Sisyphe**. Die Welt, 9.9.2001

Moir, Jeffrey. **Total Object Complete with Missing Parts**. The Herald Glasgow, 10.9.2001

Cameron, Neil. **No Sign of Sam**. The Scotsman, 12.9.2001

Mahoney, Elizabeth. **Total Object Complete with Missing Parts**. The Guardian, 13.9.2001

Polakova, Blanka. **49. la biennale di Venezia – Zrcadlo lidskeho rodu na pocatku**. Atelier Bratislava, 13.9.2001

Heilmeyer, Renate. **Loop**. "Fazit"/DeutschlandRadio Berlin and Deutschlandfunk, 13.9.2001

Oliv, Freia. **Ständige Beschallung mit Pseudo-Gluck**. Münchner Merkur, 14.9.2001

Glieve, Gert. **Weltweit rasender Stillstand**. AZ, Munich, 14.9.2001

"Loop – Alles auf Anfang", Süddeutsche Zeitung, 14.9.2001

"Loop – Alles auf Anfang", Capriccio, BR Fernsehen, 14.9.2001

Welter, Barbara. **Permanente Wiederkehr. "Loop" in der Hypo-Kunsthalle**. Tages Zeitung, 16.9.2001

Siebel, Wolfgang. **Loop – Alles auf Anfang. "Kulturjournal"**, ORF, 9.2001

U., K. Sisyphe's Spielarten. Berliner Zeitung, 18.9.2001

Dengler, Christine. **Die Zeit anhalten**. Reichenhaller Tagblatt, 18.9.2001

Meier, Philipp. **Einübung ins Zur-Welt-Kommen: Raumwelten in der Kunsthalle**. Neue Zürcher Zeitung, 24.9.2001

"Loop – Alles auf Anfang", 3sat – Die Tips der Kulturzeit in Kurze, 24.9.2001

Perspektive der Echtzeit – Loop. In München, 27.9.2001

Weixler, Christiane. **Die Zeit anhalten. "Loop – Alles auf Anfang"**, Samstagsblatt München, 29.9.2001

"Pipilotti Rist", p.9, Phadon Press, 2001

CATALOGUE. **Ein Raum ist eine Welt**. Kunsthalle Zurich, October 2001

Gern, Andrea. **Kunst-Oase in der City**. Elle Plus München, October 2001

Ausstellungen highlights – Loop: Zeit in der Endlosschleife. Citymag München, October 2001

Mohal, Anna. **Loop – alles auf anfang tout depuis le debut**. Art Press, 274, October 2001

Springer, Jose Manuel. **Bienal de Venecia – Entre lo Real y lo ficticio**. Replica 21, October 2001

A. M. **“Loop – Alles auf Anfang” in der Hypo-Kunsthalle**. Kunst-Bulletin, 10, October 2001

Von Burg, Dominique. **“Ein Raum ist eine Welt” in der Kunsthalle**. Kunst-Bulletin, 10, October, 2001

Mahoney, Elizabeth. **Total Object Complete with Missing Parts**. Art Monthly, 250, October 2001

Nilsson, John Peter. **The 49th Venice Biennial x 2**. nu: The Nordic Art Review, 5, 2001

Kantokorpi, Otsa. **Empathy: Beyond the Horizon**. nu: The Nordic Art Review, 5, 2001

Total Object @ Tramway. Flash Art, October 2001

Koelgen, Birgit. **Die Kunst der Wiederholung**. Schwaebische Zeitung, 4.10.2001

Bronwasser, Sacha. **Repeat**. De Volkstrant, 4.10.2001

Thompson, Susannah. **Total Object Complete with Missing Parts**. The List, Scotland, 4-18.10.2001

Macher, Hannes S. **Die Endlosschleife als Zeitkritik – Loop Alles auf Anfang**. Dolomiten Online/Tagblatt der Suedtiroler, 6.10.2001

Goetz, Joachim. **Metaphern für die Sisyphus-Parabel**. Landshuter Zeitung, 6.10.2001

Macher, Hannes S. **Die Endlosschleife als Zeitkritik**. Dolomiten Online, <http://www.sudtiroil.it/dolomiten/2001/10/06/k0610oo99.html>

Harrison, Eddie. **Total Object Complete with Missing Parts**. Metro/Art Review, 14.10.2001

Hartigan, Marianne. **Territorial Differences**. The Sunday Tribune, Dublin, 14.10.2001

Scardi, Gabi. **Biennale/Solakov – Diatribe tra il bianco e il nero**. Il Solle – 24 ore, Milano, 14.10.2001

Dunne, Aidan. **Marking the Territory**. The Irish Times, 17.10.2001

Metzger, Rainer. **Die Katze, die sich selber in den Schwanz beisst**. Tages-Anzeiger, 19.10.2001

Loop – Alles auf Anfang. Magazin für Medienkunst, Bayern2Radio, 26.10.2001

Müller, Silke. **Loop – Alles auf Anfang. Gefangen in der Schleife**. Art, 11, November 2001

Camnitzer, Luis. **The 49th Venice Biennale – Prisoners of Time**. ArtNexus, 42, November 2001

CATALOGUE. **Nedko Solakov – Chat**. IASPIS Stockholm, November 2001

CATALOGUE. **2000+ Arteast Collection – The Art of Eastern Europe, Moderna Galerija Ljubljana**. Folio Verlag, Vienna, November 2001

Boubnova, Iara. **Aperto Sofia**. Flash Art, November/December 2001

Cherubini, Laura. **Nedko Solakov**. Tema Celeste, November/December 2001

Rubin, Brigitta. **Antika gudar tjastrar pa laspis**. Dagens Nyheter, 13.11.2001

Orghen, Anna. **I konfrontation med konsthistorien**. Svenska Dagbladet, 16.11.2001

Piccoli, Cloe. **Questione di tempo**. Repubblica, 27.11.2001

What is the Artist's Role Today?/Tokyobook 2. Palais de Tokyo, Paris, 2001

Gerzova, Jana. **La Biennale di Venezia 2001**. Profil, 1-2 2001

Cisar, Karel. **Stockholm – Nedko Solakov at IASPIS**. Umelec, Prague, 5-6, 2001

Rothbaum, Rebecca. **Queens museum knows its ABCs**. Poughkeepsie Journal, NY, January 2002

Scardi, Gabi. **Nedko Solakov**. Flash Art/Italian Edition, December 2001/January 2002

Hofner, Hans-Jürgen. **Loop – Alles auf Anfang**. Kunstforum International, 158, January/February 2002

Sonna, Birgit. **Endlos Rotierende Tranquilizer – Loop Alles auf Anfang**. Frame, January/March 2002

Smith, Roberta. **“Loop”**, The New York Times – Weekend, 11.1.2002

Sonna, Birgit. **Die Labilitaet des Kreisens**. Neue Zürcher Zeitung, 16.1.2002

Meeting con gli artisti. Flash Art/Italian Edition, February/March 2002

CATALOGUE. **Socle du Monde**. Herning Kunstmuseum, Denmark, March 2002

Auslander, Philip. **Humanoid Boogie – Robotic Performances at the Venice Biennial**. Art Papers, March/April 2002

Garrett, Craig. **Loop at P.S.1, New York**. Flash Art, March/April 2002

CATALOGUE. **De Gustibus – Collezione privata Italia**. Centro Arte Contemporanea Palazzo delle Papesse, Siena, Manschiato Editore, 2002

Hansen, Josee. **Eloge de l'absurde – Nedko Solakov**. d'Letzerbuerger Land, 8.3.2002

Wathelet, Mariana. **Le temps decompose – Nedko Solakov a la galerie Erna Hecey**. Luxemburgier Wort, 13.3.2002

Lorge, Marie-Anne. **L'absurde en lettres majuscules – A la Galerie Erna Hecey: Nedko Solakov**. Culture Luxembourg, 14.3.2002

Zaugg, Fred. **“Weiter als weg kann man nicht gehen”**, Der Bund, Bern, 22.3.2002

CATALOGUE. **Pause/Project 1**. Gwangju Biennale 2002

Modolin, Cristina. **Nedko Solakov**. pig(magazine), April 2002

Kantor, Jordan. **“LOOP”**, Artforum International, April 2002

CATALOGUE. **Nedko Solakov – Romantic Landscapes with Missing Parts**. Hatje Cantz, 2002

Fricke, Harald. **Was tun, wenn's hemmt?** Die Tageszeitung, 2.5.2002

“Nedko Solakov”, Galerie Rundgang – Inforadio Berlin, 8.5.2002

CATALOGUE. **Rekonstrukcija – Cetinjeski Bijenale IV**, 4th Cetinje Biennale, 2002

Hilgenstock, Andrea. **Nedko Solakov gibt Bilderraetsel auf**. Berliner Morgenpost, 25.5.2002

Hellwagen, Oliver. **Wir sehen, was wir sehen wollen**. Der Tagesspiegel, 28.5.2002

Wendenburg, Christina. **Bulgarische SehnSuechte**. Tip, Berlin, 11, 2002

Solakov, Nedko. **Romantic Landscapes with Missing Parts**. Cabinet, 7, Summer 2002

Kollros, Petra. **Auf dem Berg fehlt die Burg**. Ulmer Kulturspiegel, 6.7.2002

CATALOGUE. **Basics**. Kunsthalle Bern, Bern, 2002

Appel, Stefanie. **Director's Cut**. Prinz/Kunst, September 2002

Pisano, Hortense. **Beziehungswechsel**. Journal Frankfurt, 19, 2002

Wagner, Thomas. **Praesentiert die Sammlung!** Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.9.2002

Melten, Brigitta. **Liebschaften des Direktors**. Allgemeine Zeitung Mainz, 13.9.2002

Buhr, Elke. **Das Museum, die Sammlung, der Direktor und seine Liebschaften**. Kultur Heute / DeutschlandRadio, 13.9.2002

Buhr, Elke. **Schnitzeljagd mit Lieblingen**. Frankfurter Rundschau, 14.9.2002

Huthner, Christian. **Depotwerke ins Licht gerueckt**. Main Echo, 14.9.2002

Schulze, Karin. **Frankfurts Tafelsilber poliert und aufgestockt**. Financial Times Deutschland, 16.9.2002

Huthner, Christian. **Denn auf die explosive Mischung kommt es an**. Mannheimer Morgen, 19.9.2002

Blomberg, Katja. **Frankfurts Museum fuer Moderne Kunst erfindet sich neu**. FAZ.net, Kultur/Aktuell, 20.9.2002

Van de Wetering, Geert. **Kunst op de vierkante centimeter – Nedko Solakov in De Appel**. De Volkskrant, 23.9.2002

Van der Beek, Wim. **Nedko Solakov (de Appel)**. Kunstbeeld, Amsterdam, 30.9.2002

CATALOGUE. **Power**. Casino Luxembourg-Forum d'art contemporain, September, 2002

CATALOGUE. **In Search of Balkania/A Users' Manual**. Neue Galerie Graz, Graz, October 2002

CATALOGUE. **Stalder / Solakov / Mehretu**. Kunstmuseum Thun, October 2002

CATALOGUE. **The 80s: Known Unknown Forgotten**. St. Cyril and St. Methodius Foundation, Sofia, October 2002

Solakov, Nedko. **The Action is on (for the time being)...**

Primary Documents. The Museum of Modern Art, New York, October 2002

Baumann, Hans. **Reizvolle Spielarten der Malerei**. Der Bund, Bern, 18.10.2002

Kun, Margrit. **Tendenzen aktueller Malerei**. Zeitung im Espace Mittelland, 18.10.2002

Tobler, Konrad. **Der ewige Jungbrunnen der Malerei**. Zeitung im Espace Mittelland, 21.10.2002

Sterchi, Jacques. **Trois petites expositions pour dire la diversité de la peinture actuelle**. La Liberté, Fribourg, 26.10.2002

Grzinic, Marina. **Nedko Solakov – Romantische Landschaften mit fehlenden Teilen**. Springerin, 4, 2002

„Auf der Suche nach Balkanien“ in der Neuen Galerie Graz. Kunst-Bulletin, December 2002

Kantor, Jordan. **Nedko Solakov**. Artforum International, December 2002

Solakov, Nedko. **A High Level Show with a Catalogue**. Center for Contemporary Art, Kitakyushu, Japan, December 2002

Pospiszył, Tomas. **Balkan Mess in Amsterdam**. Umelec, 3, 2002

Solakov, Nedko. **On the Wing**. Gagarin, Volume 3, #2, 2002

Sorbello, Marina. **The director's classic cut**. The Art Newspapers, January, 2003

Restorff, Joerg. **Amor vacui**. Frankfurts Museum für Moderne Kunst – neu erfunden. Neue Zürcher Zeitung, 7.1.2003

Thely, Nicolas. **Nedko Solakov: l'absurde au gout bulgare**. Le Monde/Aden, 29.1.2003

CATALOGUE. **Export – Import**. Contemporary Art from Bulgaria. Sofia Art Gallery, Sofia, February 2003

Vassileva, Maria. **Export – Import**. http://sghg.cult.bg/exhibitions/exhibit_export-import.html

Eyland, Cliff. **Layer 03 – Newton's Prism**. <http://www.umanitoba.ca/schools/art/content/galleryoneoneone/layer03.html>

CATALOGUE. Barak, Ami. Henk Slager. **Nedko Solakov – Mess**. Stichting De Appel, Amsterdam, March 2003

CATALOGUE. **Falsa Innocencia**. Fundacio Juan Miro, Barcelona, March 2003

Nedko Solakov critica la guerra a traves del arte. http://www..telentrada.com/CDA/TelEntrada/Noticias/Fichas/ficha_noticia, 12.3.2003

Porras, Irene. **Nedko Solakov en el Espacio Uno, un concepto lleno de humor**. http://www.ubicarte.com/_articulos/2003-10/solakov/

Nedko Solakov – Incertidumbre saludable. <http://www.notodo.com/microsite.php3?site=ART&seccion>

“False Innocence at Joan Miro Foundation”. <http://www.absolutearts.com/artnews/2003/03/21/30860.html>

CATALOGUE. Martinez, Rosa. **Nedko Solakov – Paisajes romanticos con elementos ausentes**. Museo Nacional Reina Sofia, Madrid, April 2003

Montes, Javier Garcia. **Solakov, no tan romantico**. ABC, Madrid, 5.4.2003

Cazenove, Georges. **Le Moebius Strip de Gilles Jobin**. Dernieres Nouvelles d'Alsace, 11.4.2003

Boubnova, Iara. **Export – Import**. Flash Art, May/June 2003

CATALOGUE. **Blut&Honig – Zukunft ist am Balkan**. Sammlung Essl, Vienna, May 2003

Buhr, Elke. **Und immer an Spinoza denken**. Frankfurter Rundschau, 17.5.2003

Liebs, Holger. **Weiter so, Sisyphos**. Süddeutsche Zeitung, 17/18.5.2003

Boubnova, Iara. **Export/Import**. Flash Art, May/June 2003

CATALOGUE. **Attack! Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien**. Kunsthalle Wien, Vienna, May 2003

CATALOGUE. **Performance Area. Festival a/d Werf**. Utrecht, May 2003

Krumpl, Doris. **Wolluestig-kritische Kriegswahrnehmung**. Der Standard, Vienna, 23.5.2003

Landler, Mark. **In Frankfurt, an Exhibition for the Exhibitionists**. New York Times, 5.6.2003

Landler, Mark. **Weird goings-on in Frankfurt**. Herald Tribune, 5.6.2003

БЕЗ ОТГОВОР

Сценарий за късометражен игрален филм

Автор: **Д-р Галентин Гатев**,
практикуващ дерматовенеролог в България

Действащи лица:

Яра Бубнова, изиграна от самата нея
Александър Кьосев, изигран от самия него
Келнер, изигран от актьор



Действието се развива в съвременността, в голям град. Панорама на града по хоризонталната ос с трансфокатор.

Айншнит: фасадата на ресторант „Нобилис“. Интериор. Вътрешнокадров монтаж. Огромна зала, обзаведена в еkleктичен, непознат стил. В единия ъгъл – естрадна сцена, върху която има само един микрофон. Посетителите се броят на пръсти, повечето дремат. Един-единствен келнер безцелно се шляе с ръце в джобовете. Върху някои от масите има свеци, някои от свещите дори горят. По земята се забелязват остатъци размазана храна. Бърз диагонален отезд на камерата. Дългофокусен обектив ($f=80\text{mm}$). Целият кадър до този момент е бил заснет в огледална стена. Фарт по оптичката ос. Запълваща светлина. В едно сепаре до прозорците са седнали Тя и Той (Яра Бубнова и Александър Кьосев – и двамата не се нуждаят от представяне). Стоп-кадър. Изписва се заглавието. Тя и Той още не са поръчали. Върху масата има 3 запалени свеци. Фарт до детайл: нейната дясна ръка, поставена върху покана за Манифеста 4.

Тя (стремяща се да е сериозна, делова): **Радвам се, че дойде на срещата!** (ехидна усмивчица; възбудено въртене на очички; сваля очилата си, които са с дебели черни рогови рамки и се опитва уж неволно да ги натика в полезрението му).

Той (широко ухилен, намествайки очилата си и заглаждащ перчема си с перфектно заучени, елегантни движения): **Радвам се, че избра този ресторант! Как си? Ти рядко вече си в България.**

Тя: Ти пък си все по-често сред „големите“ в България, професоре!

Американски план на двамата. Монтажен преход: план-контраплан, освен ако не е указано друго.

NO ANSWER

Screenplay for a short feature film

Author: **Galentin Gatev M.D.**,
Dermatology/Gynecology, practicing in Bulgaria

Featuring:

Iara Boubnova, as herself
Alexander Kiossev, as himself
Waiter, part played by an actor

The action takes place in our time, in a large city. Panoramic view of the city along the horizontal axis with a transfuser.

Einschnitt: the facade of the Nobilis restaurant. Interior. Interframe montage. Huge hall furnished in an eclectic, unknown style. In one corner a stage for singing with only one microphone. There are few customers, most of them are napping. One single waiter is wandering aimlessly around with hands in his pockets. There are candles on some of the tables and some are even burning. There are left over bits of smeared food on the floor. A fast diagonal draw back of the camera. Telephoto lense (f=80 mm). The whole footage until now has been shot in a mirrored wall. Fart along the optical axis. Fill-in light. In a booth next to the window are sitting She and He (Iara Boubnova and Alexander Kiossev, both need no introduction). Freeze frame. The title flashes on the screen. She and He have not ordered yet. There are three burning candles on the table. Fart to detail: her right hand resting on the invitation for the Manifesta 4 opening.

She (trying to be serious and down to business): **I am glad you came for this meeting!** (malicious smile, excited eyes roaming around; takes off her thick black tortious shell glasses and tries to push them within his sight, as if by chance).

He (wide smile, positioning his glasses and brushing his hair with perfectly mastered, elegant movements): **I am glad you chose this place! How are you? You are so rarely in Bulgaria now.**

She: But why, you are more and more often among the “greatest” in Bulgaria, professor!

American angle on both of them. Montage sequence: view-counterinterview, unless otherwise specified.

Осветление: тела „Арилайт“, 4x750 w (син филтър) + 2x1500 w (син филтър) + вана фронтално отгоре. 2 жирафа, 2 подсветки. Разработка върху стената на сепарето зад Яра Бубнова. Заг прозорците е изградена американска нощ.

Той (нервно хапещ устни и почукващ с пръсти по ръба на масата): **Хайде, изплюй камъчето, защо ме покани на ресторант и то какъв ресторант?**

Тя (внезапно става много сериозна): **Спокойно, ще разбереш.**

Той (замислен): **Хм-м...**

***Забележка към реквизита:** да се предвидят няколко перуки с различен цвят за Яра Бубнова или фризьор за боядисване на косата, защото белите кичури ще създават проблеми с осветлението. Александър Кьосев да избягва да си вдига погледа към тавана и гори да избягва да гледа Яра Бубнова (най-добре да гледа непрекъснато в масата по време на диалога), за да не се получават бликове в очилата му от прожекторите.*

Тя: **Нали съм куратор на Манифеста 4.**

Той (едвам удържащ треперенето си): **Да, знам и какво?**

Насечен монтаж на едри планове на лицата им. Широкоъгълен обектив за общите планове. Тютюнев филтър. От тук до края на филма зърното на емулсията да се чете.

Тя: **Искам да ми помогнеш за представянето ми в каталога за Манифеста 4 като ми зададеш няколко въпроса.**

Той (дълбоко поласкан, но се прави на изненадан): **Защо точно аз?**

Тя (лъстиво): **Защото сме дружки отдавна и си голяма работа.**

„Рибешко око“ за общите планове, заснети в остри горни ракурси. Преекспониране с 2 бленди. Разработката на стената изчезва. Висока ключова светлина.

Той: **Добре, но въпросите ми ще са повече литература, отколкото въпроси!**

Тя: **И какво от това!**

Той (придобиващ все повече самоувереност): **Да, но позицията ми в тях ще бъде повече изобразителна, отколкото визуална.**

Тя: **Чудесно!**

Той (навел се силно напред. През субективна камера на Яра Бубнова. Долно рисуващо осветление от свещите): **Ти съгласна ли си, че всичко интересно, което ни заобикаля (което е направено), е произведение на artist-a, който между другото се подвизава като писател, архитект, дизайнер, режисьор, художник?**

Lighting: spots "Airlight", 4 x 750 W (blue filter) + 2 x 1500 W (blue filter) + tray right on top, frontal. 2 giraffes, 2 reflectors. Detail on the wall of the booth behind lara Boubnova. Behind the windows an American night is constructed.

He (*nervously biting his lips and tapping the edge of the table with his fingertips*): **Come now, spit it out, why did you invite me to this restaurant and what a restaurant this is!**

She (*suddenly she is very serious*): **Easy, you will find out!**

He (*thoughtfully*): **Well...**

***Note to the props department:** several wigs of various colors should be available for lara Boubnova, or a hairdresser to dye her hair, because the white locks will be a problem for the lighting. Alexander Kiossev should avoid lifting up his eyes to the ceiling and should even avoid looking at lara Boubnova (best if he always looks down at the table during the dialogue) so that there are no reflections from the lighting on his eyeglasses.*

She: Well, I am a curator of Manifesta 4.

He (*barely able not to tremble*): **Yes, I know, so what?**

Fast cut montage of close ups of their faces. Wide-angle lens for the general views. Tobacco filter. From here until the end of the movie the grain of the emulsion should be visible.

She: I want you to help me present myself in the Manifesta 4 catalogue by asking me several questions.

He (*genuinely flattered but pretends to be surprised*): **Why me?**

She (*mischievously*): **Because we have been pals for a long time and you are quite something.**

"Fish eye" for the general views, shot with sharp high point angles. Over exposure by two shutter release steps. The detail on the background wall disappears. High key light.

He: Good, but my questions will be more like literature then questions!

She: That's OK!

He (*ever more self-confident*): **Yes, but my questioning position will be more pictorial rather than visual.**

She: Brilliant!

He (*sharply bending forward; camera view through lara Boubnova's eyes; lower depictive light from the candles*): **Do you agree that everything interesting surrounding us (things that have been made) is the work of an artiste who, by the way, can incarnate as a writer, architect, designer, director, artist?**

Тя (през субективна камера на Александър Кьосев. Насочена просветка върху очите ѝ. Разсейвател върху обектива): **Ми..., знам.**

Той (едър план. Каширане на кадъра тип „ирис“): **А приемаш ли, че в съвременния глобален свят проблемът е в тероризма, пардон кураторизма, чийто инфантилен подбор на автори (институционален) е голяма част от еkleктичното ни настояще?**

Егносекунден черен бланк.

Тя: **Може би. И какво от това?**

Егносекунден бял бланк.

Той (доволен): **Добре, тогава приемам да ти задам въпросите, но при едно условие!**

Тя: **Какво е то?**

Той: **Че ще организираме „Визуален семинар“.**

Тя (безразлична): **Добре. И какво от това?**

Стискат си ръцете. Каширайки кадърът, идва келнерът.

Келнер: **Аре! Аре! Койт'ш' поръчва, да поръчва, че скоро ще метем!**

*Поръчват по една френска мастика (според наличното в реквизита).
Общ план на сепарето. Фронтален отезд. Флу. Репидна снимка (64 кадъра/сек.). Затъмнение.*

КРАЙ

She (camera view through Alexander Kiossev's eyes; pointed lighting on her eyes; difusser over the lens): **Well, yes..., I do know.**

He (close up; "iris" pasting of the frame): **But do you agree that in the globalized world of today the problem of terrorism, sorry, of curatorism whose infantile selection (institutionnal) of artists is a large part of our present?**

One second black blank.

She: Maybe. So what?

One second white blank.

He (satisfied): **Good, then I accept to ask you my questions though under one condition!**

She: What's that?

He: That we will organize a "Visual Seminar".

She (indifferent): **Well, yes, sure. So what?**

They shake hands. Pasting the frame there comes the waiter.

Weiter: Come on, come on then! You wanna order, you order, 'cause we'll be sweeping the floor soon!

They order a round of Pernod (or whatever is available).

General view of the booth. Frontal camera draw back. Floo. Rapid shot (64 frames per second). Fade out.

END

Специални благодарности

Енрико Лунги, Игор Забел, Нурия Енгита Майо, Стефани Муадон Трамбле

Special Thanks

Enrico Lunghi, Igor Zabel, Nuria Enguita Mayo, Stéphanie Moisdon Trembley

Фотографии

**Бернд Бодтландер, Лъчезар Бояджиев, Яра Бубнова, Мария Василева,
Правдолюб Иванов, Кеес Мьоликер, Калин Серапионов, Недко Солаков,
Аксел Стефан, Ангел Цветанов**

Photographs

**Bernd Bodtländer, Iara Boubnova, Luchezar Boyadjiev, Pravdoliub Ivanov,
Kees Moeliker, Kalin Serapionov, Nedko Solakov, Axel Stephan, Angel Tzvetanov,
Maria Vassileva**

Това издание е резултат от съвместната работа на **Яра Бубнова, Лъчезар Бояджиев, Мария Василева, Александър Кьосев, Кирил Прашков и Калин Серапионов**

This publication is a result of the joint work of **Iara Boubnova, Luchezar Boyadjiev, Maria Vassileva, Alexander Kiossev, Kiril Prashkov and Kalin Serapionov**

Със съдействието на издателство „Любомъдрие“, София
With the assistance of Publishing House “Liubomudrie”, Sofia

Институт за съвременно изкуство – София
Institute of Contemporary Art – Sofia

Манифеста и ние
Manifesta and us

Печат / Printing ЕТ Кочо Цоков
София / Sofia, 2003