

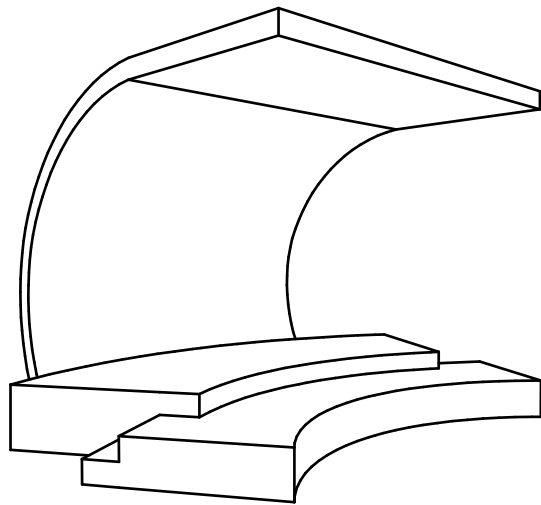




## СОДРЖИНА / CONTENT

- 7 НАМЕСТО ВОВЕД, РАЗГОВОР  
Мира Гаќина
- 11 АРХИВИРАЊЕ НА НЕВОЗМОЖНОТО  
ЈАНЕ ЧАЛОВСКИ: СОГОВОРНИК  
Љиљана Неделковска
- 19 ДЕЛА / WORKS
- 63 INSTEAD OF AN INTRODUCTION, A CONVERSATION  
Mira Gakina
- 67 ARCHIVING THE IMPOSSIBLE  
YANE CALOVSKI: INTERLOCUTOR  
Ljiljana Nedelkovska
- 77 ЈАНЕ ЧАЛОВСКИ / YANE CALOVSKI
- 79 СОРАБОТНИЦИ / COLLABORATORS

## НАМЕСТО ВОВЕД РАЗГОВОР



Изложбата СОГОВОРНИК на Јане Чаловски беше концептуализирана како простор-специфично изложбено сценарио во кое беа изложени навидум неспоиви објекти, цртежи и видеа. Истата го одгласуваше мислењето на Марсел Бродерс дека “Секоја изложба е само една веројатност опкружена со многу други веројатности кои би требало да бидат исто така истражени.” Таа веројатност да се прикажат дела ослободени од дидактични алатки (наслови, искази, претходно публикуван каталог) овозможи да го доживееме секое поединечно дело како “откинувач” кој го истражува концептуалното значење на семиотичкиот контекст на зборот соговорник во однос на идентитетските и културолошките политики. Играта помеѓу функцијата и очекувањето, перформансот и двосмисленоста, ја потенцира идеолошката притаеност во самата инсталација. А тоа е методологијата која Чаловски често ја аплицира кога инсталира свои дела и кога одговара на дадениот простор (во овој случај на „салата за скулптури” во Музејот на современата уметност во Скопје).

Насловот на изложбата е многузначен; уметникот како да бара некого со кого би разговарал користејќи ги сите изложени дела како комуникациски алатки кои отвораат нови простори за дишење на кое пак му претстои делиенација и оформување. Потенцијалот во секое од делата е во нивната неограниченост во преводот. Соговорникот може да биде публиката, институцијата, делото. Можноста авторот да создаде соговорник за обраќање „кон” нешто и „поради” нешто е значајна бидејќи истражувањето само по себе не е доволно.

Зборував со Јане во повеќе наврати и нашиот последен разговор се случи во сенката на неговата Школка, „реплика“ на школата од Градскиот парк во Скопје. Зборувавме за просторот кој го завземаме, идејата за автентично време и за односот уметник – музеј денес.

Мира Гакина: Односот простор - време за кои искусствено имаме една претстава, а науката насетува дека таа претстава е искривена имам впечаток дека ти значи?

Јане Чаловски: Верувам дека во проектираните концепциско-идеолошки рамки на поимите минато, сегашност и иднина, постои генералната идеја за тоа како функционира времето и просторот во кој дејствуваме и на начинот на кој го базираме нашиот однос кон него. Јас ја прифаќам идејата за „постојана сегашност“, бидејќи постојано се соочувам со времето (и минато и моментно) но со поинаква доза на емотивен интензитет и го сфаќам како рамка во која концептуалниот идентитет за простор гради соодветни парадигми. Функционалноста на рационализирање на поимите простор и време е веќе друго прашање. За мене времето има интезитети кои се примарни за дикцијата на извесна идеја.

М.Г: Каков простор за ова време?

Ј.Ч: Просторот за постојана будност. Простор кој го вдумува немирниот. Простор без преумислена дидактика.

М.Г: Уметникот често на своето дело гледа како на нешто што никогаш нема да биде довршено. Кафка својот *Процес* најверојатно од тие причини не го објавил, катедралите се градат со векови и никогаш не се доправени. Дали тука треба да го бараме уметничкото оправдание за да изложиме дело во раѓање, во секоја негова фаза?

Ј.Ч: Делото треба да биде комплетно во својата недовршеност. Што значи, да остане нешто необјавено, неразоткриено, неидентификувано, во дадено време. Јас сум многу „тежок“ кога треба нешто да објавам, да завршам, да изложам, чувствувам дека го присилувам на збор она што верувам дека никогаш не може до крај да се искаже. Се разбира ја препознавам и почитувам играта на нештата во процес. Но кога е вистинскиот момент и до каде треба да се оди, што се треба да се каже и колку невидливи конци

да се повлечат, завртки да се стегнат, мисли да се разменат, но и да се разминат една со друга? Емоциите се силни и недвосмислени. Некои дела седат готови со години неразоткриени, некои брзаат во последен миг да се устоличат на пиедесталот на јавното око. Секое дело според мене е во разговор со авторот и нему му се препушта, но истовремено тоа и диктира, кога е време за спротивставување па дури и за јавен линч.

М.Г: Има ли Гројс, од друга стана право, цитиран во текстот на Љбиљана Неделковска посветен на твојот опус, кога вели дека „... стремезот на денешната уметност е да биде како самиот живот, а не само да го опишува или да му нуди уметнички производи“?

Ј.Ч: За мене тој е во право. Градацијата на интезитети во подолг временски отсечок е битна за неочекуваното да отпочне и да го доживува својот концепциски подем, кулминација и конклузија.

М.Г: Говорот ја изобличува мислата со својата структура. Соговорникот како огледало помага таа да се деконструира. Кога ќе најдеме прибежиште дали ни е јасно од што бегаме?

Ј.Ч: Јас го доживувам говорот како голема одговорност. Затоа можеби молчам или пак премолчувам, а знам и да избрзам, да претерам па да кажам нешто за кое ни самиот немам изграден став. Затоа создавам нешта што можат да комуницираат на свој, поинаков мајчин јазик. И кога се навраќам на нешто веќе кажано, тоа го правам за да се ослободам од оној притисок кој со време се создава врз недоречени, недочувствувани, нереализирани мисли и емоции. И ним им е потребен излез, состојба на размена и присутност. А прибежиште за таа присутност наоѓаме одвреме навреме. Но и тоа кога ќе го пронајдеме сфаќаме дека не е постојано, дека и прибежиштето станува место за ново вознемирување. Такви се изложбите за мене, неспокојни, вознемирувачки, а сепак битни антирефлексни процеси каде и делото, и авторот, и публиката, и просторот, и институционалната рамка и општеството од кое што произлегуваме, наизменично ја делат и доживуваат улогата на соговорник, стануваат на некој начин колективен сведок за потребата од себесочувањето, повторно и повторно.

М.Г: Минатото, иако е изминато остава траги. Се разбира, не треба да бидеме опседнати со прашањето на потеклото, бидејќи најверојатно

неговото значење, какво и да е, му бега на напорот за декодирање, но неизбежно е кон него да имаме активен однос.

J.Ч: Мислам дека и на она што го доживуваме како ново му треба малку време, малку минато да се доживее како двигателно. Затоа веднаш не можеме да зборуваме за повлекување на линија во односот со минатото, бидејќи концептот за современоста е постојано активен дискурс. Но можеби можеме да констатираме постојано придвижување на идеите кои, доколку се збогатени со лично искуство и концепциска емотивност, кулминираат во некоја нова критичност. Постојано начнуваме нови идеи од најдени мисли; го дефинираме нашето присуство како сегашност од која произлегуваат нови можни одговори. А потеклото е културолошка конструкција многу повеќе отколку биолошка или национална. Припаѓаме онаму каде што постоиме како комплетни индивидуи.

M.Г: Невидливото, недофатливото, особено заради твоите проучувања на делото на Роберт Бари, беа во фокусот на твојот интерес, сметаш ли дека уметноста како што вели Кле не го репродуцира видливото, туку овозможува видливост?

J.Ч: Да, сметам дека тоа е така. Тоа мора да е така.

M.Г: Музејот како објект, архитектура, институција, утопија, однос, се чини те окупира. Храм или форум?

J.Ч: Музејот како појава е културолошки феномен, инструмент на различни политичко општествени интереси, концепти. На повеќето современи (или модерни) музеи им треба дефрагментација, поради погрешно поставена дијалектика за тоа што се а што не се. Музејот замислен и предложен од Оскар Хансен за Скопје во 1966 година, останува единствен пример за мене за појдовно правилно поставен дизајн и функција на една културолошка машинерија каква што е музејот. Лабораторија која не се извинува ниту пак е популистичка. Отворена форма, демократска, прогресивна, непопустлива во својата намера да работи со најдоброто на најдобар начин.

Љиљана Неделковска

## АРХИВИРАЊЕ НА НЕВОЗМОЖНОТО ЈАНЕ ЧАЛОВСКИ: СОГОВОРНИК

„Не можам а да не сонувам за некој вид на критицизам кој не би се обидува да суди туку да донесе ап оевме, книга, реченица, идеја за животот; (...) Тој би ги мултиплицирал, не судовите, туку знаците на постоењето; би ги собрал, би ги извлекол од поспаност. Можеби еднаш ќе ги изуми-дотолку подобро. Дотолку подобро. Критицизмот којшто речениците ги остава како наследство, мене ме успива; посакувам критицизам на светкави скокови на имагинацијата“.

Мишел Фуко, *Маскиран философ*, 1990

„Да се мисли значи да се смести во слојот на сегашноста кој служи како граница; што јас можам да видам и што можам да кажам денеска? (...) Мислењето ја мисли сопствената историја (минатото), за да се ослободи од она што го мисли (сегашноста) и да би можело конечно да се 'мисли поинаку' (иднината).“

Жил Делез, Фуко, 1989

„Нов архивар е поставен во градот. Но, дали навистина е поставен? Да не работи по сопствена проценка?“ Вака Жил Делез ја започнува книгата за Мишел Фуко. Како е дочекан новиот архивар кој објавил дека веќе нема да се грижи за речениците и судовите, туку за исказите? Едни, како што вели Делез, оние зловните, тврдат дека е „претставник на една технологија, на една структурална технологија“, други, „оние кои својата глупост ја сметаат за духовита“, тврдат дека е „доушник на Хитлер“, трети дека е „измамник“, а некои пак сметаат дека се работи за нешто сосема ново во философијата: „убавина на празничното утро“. <sup>1)</sup>

А ние, како ние го дочекавме „новиот архивар“ чија изложба беше поставена во Музејот на современата уметност во Скопје. Нема референци, нема компарации. Па, тој не е ни препознат како „архивар“. Во нашиот „нов“ градски архив претрупан со дебели томови историја, прекриени со густе слоеви мемориска прашина, не може, не само да се забележи присуството на „новиот архивар“, туку не може ни збор да се каже, толку е леплива и неподносливо загушлива прашина што се таложи над нашите наведнати глави. „Новиот архивар“ може слободно, во тишина, до непрепознатливост, да продолжи да работи на сопствениот архив.

На каков архив работи Јане Чаловски? На каков архив може да работи ликовен уметник кој по дефиниција, според традиционалното сфаќање на уметноста, треба да создава уметнички предмети, а не уметничка документација? Но, Чаловски не размислува традиционално.\* Неговото поле на интерес не е создавање на предмети кои, како уметнички вредности, музејски би се колекционирале и потоа музеолошки би се обработиле и класифицирале под графата на движно културно наследство. Неговото поле на интерес е рedefинирање на нашиот начин на гледање на предметите, на светот и на нашето присуство во светот. Референцата на Фуко овде може да ни помогне: како што Фуко повикува на потребата предметите да се отворат, да се расцепат, за да од нив се извлече видливоста („Видливоста не се облиците на предметите, не се ни облиците кои би се откривале кога предметите ќе дојдат во допир со светлината, туку се облици на осветлување, нив ги создава самата светлина и на основа на нив стварите и предметите опстануваат единствено како молњи, како одблесоци или како светкање“.<sup>2)</sup> така и Чаловски се обидува предметите да ги ослободи од нивното скриено значење и да ги отвори за едно поинакво доживување на видливоста. Видливоста која што тој сака да ја извлече од предметите не е нешто визуелно, или чулно, која што не ја дефинира видот, или појавноста или материјалноста на предметите, туку онаа состојба на нештата, онаа конфигурација на предметите и светлината, на која сме постојано изложени, а сепак не можеме да ја видиме. Токму видливоста е тема на фотографиите на кои е претставен еден од изложбените простори на Музејот на современата уметност, во којшто беше и поставена изложбата *Соговорник*. Она што е документирано на овие фотографии (фотографиите се на Самир Љума ) е токму распоредот на светлината кој го осветлува и го отвора просторот давајќи му една нова димензија на видливост: зошто архитектурата на овој простор не се само ѕидовите од бетон и стакло, односно распоредот и комбинацијата на формите и волумените, туку неа ја одредува и местото на распоредот на светлината и темнината, на просирното и непросирното, на

видливото и невидливото: „Кога решив да соработувам со Музејот, побарав да бидам резидентен уметник кој консеквентно ќе биде присутен во него, а од тоа да произлезе одредено читање на самиот простор. Сакав да ја видиме третата сала како објект со огромен потенцијал за институцијата која го води овој простор, но и за публиката што си го замислува и не го познава доволно. Овој изложбен простор најчесто е скриен од јавноста, а изложените фотографии опфаќаат одредени детали што се и ефемерни, но и многу конструктивни. Од нив планирам да направам и архив за салатата, а фотографиите да функционираат како архив за иднината. Да го запаметиме овој дел како простор и по тоа што реално никогаш и не бил искористен“.<sup>3)</sup>

И повторно прашањето: на каков архив работи Чаловски? Тој вели (претпоставува некаков) „архив за иднината“. Дали тоа значи дека овој архив работи со она што се' уште не постои, а што е сепак присутно во својата потенцијалност, во својата отвореност, во можноста да се појави, да се случи. Еден вид архив на невозможното, чиј предуслов би бил „искуството на можноста на невозможното“.<sup>4)</sup> Токму на линијата на ваквото искуство се темели еден претходен проект *Музејот на современата уметност на Оскар Хансен* (2007), заеднички проект на Чаловски и Христина Иваноска во рамките на кој тие ја поставуваат загатка/ја отвораат можноста: „Како да се замислат изложби во музеј којшто никогаш не постоел за да тие се одржат?“<sup>5)</sup> Со овој проект Иваноска и Чаловски го истражуваат архитектонскиот предлог од 1966 година за Музеј на современа уметност во Скопје што полскиот архитект Оскар Хансен го поднесе на јавниот меѓународен конкурс, како донација на Полската влада на градот Скопје, како гест на солидарност со градот разрушен од земјотресот во 1963 година. Во предлогот, кој не победи на конкурсот, Хансен напишал: „Уметноста во својот развој е непредвидлива. Претпоставуваме дека една современа галерија треба да го следи непознатото во уметноста. Не треба само да тежнее да ги излага уметничките дела, туку исто така да го поттикнува и предизвикува нивното создавање.“<sup>6)</sup>

Со 12 постери на изложби и настани, како дел од еден имагинарен програм на неизградениот Музеј, тие всушност отворија една друга перспектива, друга можност на гледање: што ќе се случеше ако наместо постоечкиот, изградениот Музеј, се реализираше утопистичкиот проект на Хансен? Каква ќе беше тогаш видливоста на Музејот, низ какви дискурзивни практики, распореди и односи на интензитети ќе се исцртуваше линијата на активноста на Музејот, што тоа ќе значеше за уметноста, но и за градот, дали градот поинаку ќе се развиваше, поинаку ќе се градеше?

Да се вратиме на изложбата *Соговорник* поставена во постоечкиот Музеј на современата уметност во Скопје. Во тишината, во прозрачната празнина на изложбената сала на Музејот, разместени се дела изработени во повеќе дисциплини: цртежи, плакати, видео, објекти, звучна и визуелна инсталација. Некои од нив се специјално изработени за изложбата, а некои се веќе излагани. Концептот на изложбата не се базира на следење на одреден линеарен или хронолошки редослед, туку повеќе функционира како еден своевиден архив на фрагменти, слики, звуци, можни сцени и настани кои меѓу себе не се јасно поврзани, но сепак нудат можност да се исцрта едно поле на координати и ориентирани, една динамика на движење и артикулирање на низа прашања поврзани со денешната културна и општествено-политичка ситуација, што всушност и го отвора местото на настанот на изложба, местото чии контури треба да ги исцрта токму фигурата на соговорникот.

A Flock of Rotation (2010) е звучно дело од францускиот уметник Самон Такахаши, преведено на македонски на покана од Чаловски. Со ритмичко изговарање на броеви со кои се бројат секундите, во еден репетитивен процес на редување и „натрупување“ на изговореното, броеното „време“, слушателот е повикан „да размисли за концептот на времето“. Но, како да се мисли времето? Дали како собирање или растагање, како имање или немање, или како траење? Може ли времето да се мисли од самото време, а не од „економијата“ на неговото трошење, калкулирање и мерење. И, постои ли формула која ќе овозможи да се излезе од метафизичката димензија на времето каде сме во потполност притиснати од нелагодното чувство на „немање, на губење време“? И, „слушајќи го времето како одминува“, не можеме а да не се запрашаме за чие дело всушност овде станува збор? На Чаловски или Такахаши? Делото е тука, тоа е дел од изложбата, но тоа не го носи името на авторот, туку е потпишано со друго име. Но, Чаловски, со постапката на селекција, превод и вклучување на делото во изложбата го додава и својот потпис. Овде имаме мешање не само на потписите, туку и на ингеренциите, оние на уметникот и оние на кураторот. Сепак, разликата во потполност не се брише: она што се брише е воспоставената логика на институционалните протоколи, хиерахии и авторитети. Инаку ова дело, во својата оригинална верзија Чаловски го вклучи и на изложбата „Размисла, пауза, процес, (ситуација)“ (Ponder Pause Process (a Situation)) во музејот Тејт Британ во Лондон, 2010., реализирана на покана на Современото уметничко друштво (Contemporary Art Society), одговорно за развојот на колекцијата на Музејот. Изложбата на Чаловски всушност беше еден своевиден кураторски проект кој за појдовна точка ја имаше колекцијата на Тејт. На оваа изложба тој, покрај селектираните дела од колекцијата вклучи, покрај звучното дело

на Самон Такахаши, и една своја интервенција, инсталација насловена Улеј. Со оваа интервенција „инсталацијата прерасна во нешто повеќе од нејзините поединечни делови - всушност, медитација за флексибилноста на идеите, и флуидност на кураторските и уметнички процеси.“<sup>7)</sup>

Овој начин на работа којшто го подразбира напуштањето на традиционалниот концепт на авторство, а давање предност на истражувањето, соработката, процесуалноста, критичката рефлексивност е присутен и во делото Опседнат простор (Obsessive Setting). Видеото Опседнат простор е дел од еден комплексен проект кој вклучува фотографии, цртежи и прототип за архив, реализиран во галеријата Жак Браничка во Берлин, 2010, а кој се надоврзува на проектот Нацрт план (Master Plan) кој беше претставен на Европското биенале за современа уметност Манифеста 7 во 2008, како и во проектот Книга 3 - Пропусти (Book 3 - Lapses) и за Турскиот павилјон на Венециското биенале во 2009 година. И двата проекти и Нацрт план и Опседнат простор преку истражувањето на идејното решение на централното градско подрачје на Скопје изработено од студиото на јапонскиот архитект Кензо Танге, 1965 всушност отвараат низа на прашања поврзани со архитектурата како техника на произведување на просторот, но и како техника на произведување на животот во неговата симболичка, идеолошка, политичка, економска размена. Реферирајќи на архитектонскиот план на Кензо Танге за градот Скопје, Чаловски низ еден опсесивен процес на истражување се обиде да го реконструира и архивира процесот на планирање, како процес на рефлексивност и имагинација, но и како процес подложен на политичка, економска, идеолошка инструментализација. Идејното решение на Танге не се спроведе во целина, со што беше испуштена можноста за интегрално обликување на центарот на Скопје, испуштена можност чии консеквенции денеска ни се враќаат во ликот на анахрони, неавтентични, аветни градби. Скопје веќе не е град отворен за својот утопистички (модернистички) сон. Но, сонот не е избришан: Чаловски му дава можност да го продолжи своето ткаење низ просторот, преку просторот на архивот-како своевиден утопистички остаток, како трага којашто (ако го следиме размислувањето на Жак-Лик Нанси за современата уметност), е токму тоа што и најмногу истражува - „тоа што останува и најмногу истражува“.<sup>8)</sup>

Видеото вклучено на оваа изложба е интерпретација на Сејмон Такахаши на два објаснувачки текста на архитектот Кензо Танге за урбаниот простор и развојот на постземјотресно Скопје. Покрај овие два текста, постои уште еден кој не е говорен, туку напишан и тоа на начин кој покажува колку може да биде „невидлива невидливоста на видливото“ (Фуко): испишан е на кабел



за електрична енергија, место на кое никој не би ни помислил дека треба да го насочи своето внимание; никој не би ни помислил дека таму, на тој проводник на електрична енергија може да е спроведен, насочен и некој друг вид на енергија- енергијата на зборот.

Да врамиш, да обвиниш некого е едно од двете дела што Чаловски ги реализираше во соработка со данскиот уметник Томас Поулсен Фос во 2006 година во Данска. Ова дело, изведено како серија на плакати, и видеото Рано изгубена игра An Early Lost Play, реферираат на настаните што ја потресоа Данска 2006. после објавувањето на контроверзната карикатурата на пророкот Мухамед и протестите на муслиманската заедница како реакција на тоа. И двете дела укажуваат на парадоксите и противречностите што ги продуцира владеенето на системот на либерално-парламентарната, мултикултуралната демократија, како и на невозможната на развивање на вистински политички активности со кои би се надминал постоечкиот, темелниот општествен антагонизам. „Со Фос во тој момент стапив во дијалог, ми беше важно да соработувам со некој од самиот контекст за да ја разберам суштината на проблемот. Го поставив ова дело сега во Скопје, бидејќи мислам дека тоа соодветствува суштински на мојата приказна за соговорник. Соодветствува и на тоа колку сме затворени или отворени во јавниот простор. Проблематизираноста на јавниот простор во градов што го засега секого, сега е уште поактуелна и има повеќе смисла од таа 2006 година. Постои потреба да бидеме што поотворени, а насловот на делото создадено во Данска, 'Да врамиш, да обвиниш некого', е уште поактуелен кога ќе ја погледнеме нелогичната рамка што кај нас си ја поставуваат различни политички табори, или како да се врами веднаш неистомисленикот во однос на мислењето на колективот. Денеска, треба да го заштитиме гласот повеќе од кога било на оној што сака да каже нешто“ .<sup>9)</sup>

“Треба да го заштитиме гласот“, но треба и да создадеме услови гласот да ја ослободи сопствената слобода и да го раскине патерналистичкиот договор кој што се' уште владее, доминира во нашата култура. Чаловски на тоа упатува преку инсталирањето на стари машини бечви од Галичник, обесени на ѕид (како знак на „пронаоѓање, транзиција на машиниот идентитет во нашето општество“, како знак на хомо-фратералниот и фалогоцентричниот модел на однесување кој длабоко го одбележува нашето општество).

Тука се наоѓаат и две празни рамки за икони и две празни, отворени амфори од стакло.Стаклен, просирен, празен архив. Но, не постои

празен архив. Архивот се создава, се гради низ процес на собирање, формализирање, толкување на историска граѓа, но и низ процесот на бришење на сопствените траги. Архивот на Чаловски, претставен со двете стаклени амфори, е отворен, просирен, стаклен, лесно кршлив. Треба мошне внимателно да се ракува со овој архив: неговите ѕидови не се создадени за чување на големи, монументални, херојски или заокружени идентитетски приказки. Ниту се создадени за собирање на прашина под чии наслаги повторно би можеле да воскреснат неверојатни историски нарации. Неговата функција е повеќе насочена кон собирање на она што се' уште не било, а кое се' уште може да се појави, да се случи, еден вид на архив отворен за она што Дерида го именува како на-доаѓање (à-venir): отвореност за неочекуваното, непознатото, неприсутното. Амфорите се „едвај присутни, не се врзуваат со никаква завршена историја“ припаѓаат на иднината „која не е одлучено која е, и кому му припаѓа“ .<sup>10)</sup>

Специјално изработена за оваа изложба, покрај фотографиите што ја прикажуваат изложбената сала на Музејот, е една метална конструкција со директни референци на еден постоечки архитектонски објект, платформа што се наоѓа во градскиот парк, позната како Школка. Цврстата и статична бетонска површина на платформата која формира една заоблена, во себе закривена линија, овде е трансформирана во подвижна метална структура/ мрежа на односи и интезитети. Школката (парковски архитектонски објект како маргинална архитектонска ситуација, простор кој е надвор од она што значи архитектонско затворање и ограничување на животот, простор отворен за различни културни и општествени настани-осмислен за неформално собирање-концерти, претстави, собири...еден вид на простор за индивидуални и колективни субјективизации), како и трансформацијата на нејзината конструкција (од статична во мобилна, од цврста и кохерентна површина во конструкција на линии, споеви и пресеци) сугерира дека овде станува збор за концепт кој ја преферира “архитектурата на настанот“ (Дерида) како начин да се деконструира се' она што во нашата архитектонска традиција на живеење се смета за стабилно, сигурно, длабоко вкоренето. Овој аспект на “архитектурата на настанот“ е потенциран и со отворен микрофон поставен пред металната платформа. Тоа е местото на кое треба да застане соговорникот. Соговорникот: еден или една? Или двајца? Или повеќемина?. Еден/една секогаш подразбира и друг/друга, едината во себе ја содржи, ја иницира множината: со-говорник значи „со“, значи да се говори со друг/друга. Ние сме секогаш во разговор со другите, па дури и тогаш кога разговараме со себе си.

Соговорникот овде не е поставен во активна позиција, тој е само неутрално означен, именуван; за него се зборува, значи неговиот говор се' уште не се слуша. Што тоа значи? Дека тој/таа не е присутен/а? Дека тој/таа е поканет/а и неговото/нејзиното доаѓање се очекува? Очекувањето го претпоставува неговото/нејзиното присуство, а со самото тоа " со самиот тој гест ние правиме да дојде, допуштаме да дојде, но во исто време и го одлагаме доаѓањето, ја оставаме неговата шанса на иднината која ни е потребна за доаѓањето на другиот-односно за настанот воопшто".<sup>11)</sup>

Така на трагата на архивот на невозможното Чаловски иницира и еден критицизам на невозможното: што друго, денеска, во услови на преплавеност со вишок на зборови, зборови-бесмислици, зборови-автомати, зборови-машини, зборови-бомби, зборови-монументи би било едно посакувано соговорништвото ако не еден вид на невозможен критицизам. Невозможен, а сепак присутен, сепак тука, во отсуството на посакуваниот соговорник. Посакуван, повикан, поканет: соговорникот е секогаш очекуван или како што тоа убаво го кажува Дериде за пријателот/пријателството (а што е соговорникот ако не и пријател): "тоа припаѓа на искуството на чекањето, ветувањето, односно ангажирањето. (...) тој самиот се однесува на местото на кое некаква одговорност се отвора кон иднината."<sup>12)</sup>

1.) Žil Delez, Fuko, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1989, стр.9

\* Според Борис Гројс "уметничката документација како уметничка форма може да се развива само во рамките на денешната биополитичка ера, во која самиот живот станал објект на техничка и уметничка интервенција. На овој начин, повторно сме соочени со прашањето за односот меѓу уметноста и животот-но, се разбира, во еден сосема нов контекст дефиниран со стремежот на денешната уметност да биде како самиот живот, а не само да го опишува или да му нуди уметнички производи." (Boris Groys, Art Power, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 2008, стр.61)

2) Цитирано според: Žil Delez, Fuko, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1989, стр.57

3) цитирано според: Катерина Богоева, Притиснати сме од идентификациите, Утрински весник, Скопје, 02.11.2011.

4) Žak Derida, Drugi pravac, Beograd: Lapis, 1995, стр.23

5) цитирано според Elena Filipovic, Yane Calovski & Hristina Ivanoska Oskar Hansen's Museum of Modern Art, The Conditional Perfect, во: Oskar Hansen's Museum of Modern Art by Yane Calovski & Hristina Ivanoska, 2008

6) цитирано според Yane Calovski & Hristina Ivanoska Oskar Hansen's museum of Modern Art, The Conditional Perfect, во: Oscar Hansen's Museum of Modern Art by Yane Calovski & Hristina Ivanoska, 2008

7) цитирано според White, Gillian, Ponder Pause Process (a Situation), London: Tate Britain, 2010, (concept installation with selected works from the collection and production of a multiple)

8) Jean-Luc Nancy, The Vestige of Art, in: The Muses, Stanford: Stanford University Press, 1997, стр.81

9) цитирано според: Катерина Богоева.

10) исто

11) Žak Derida, Politike prijateljstva, Beograd: Beogradski krug, 2001, стр.268.

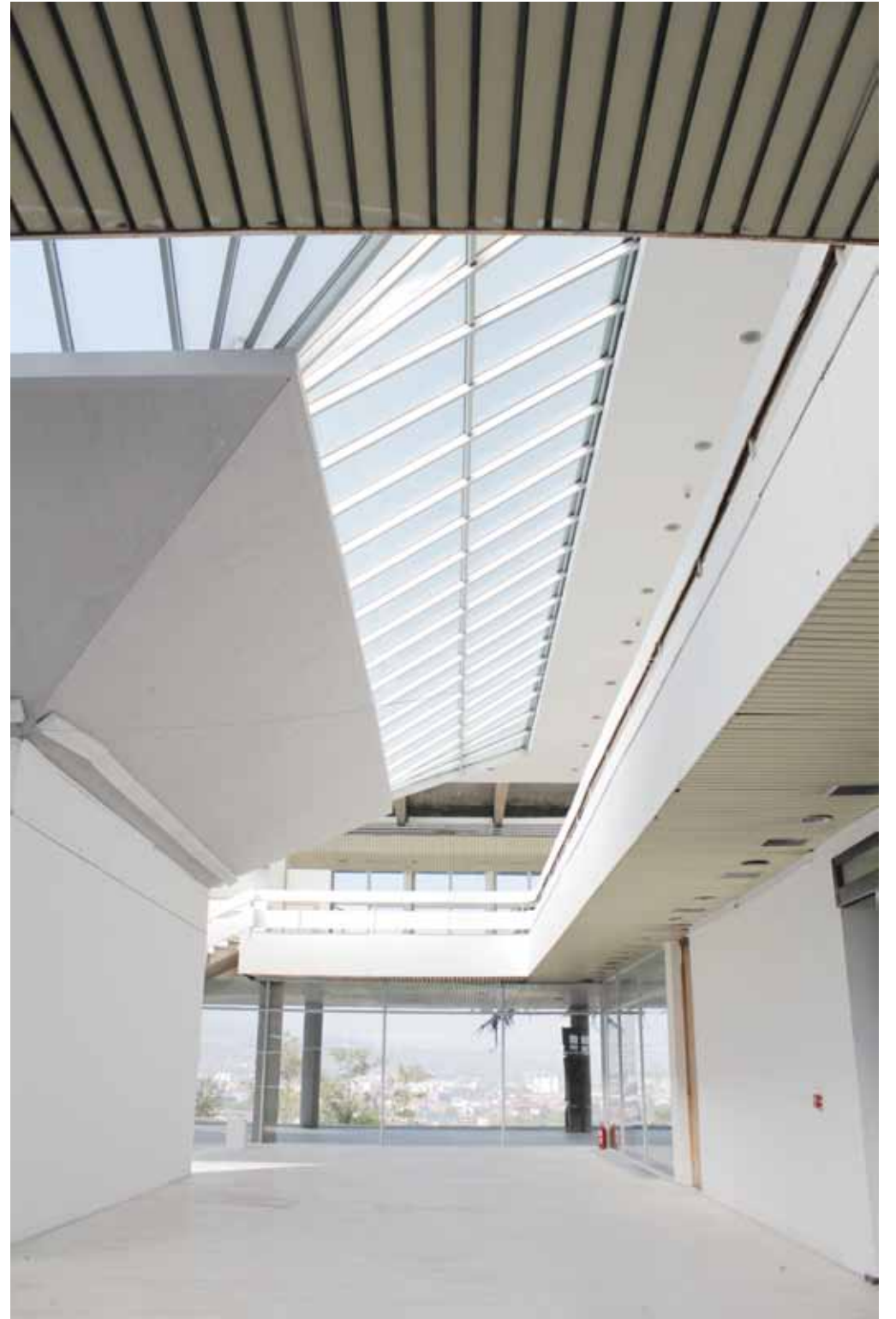
12) Исто, стр.357

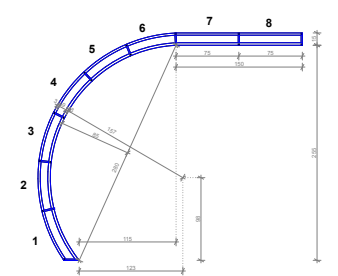
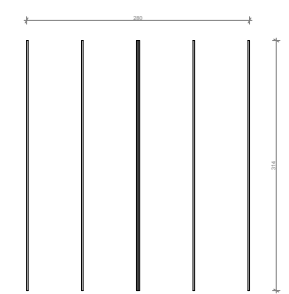
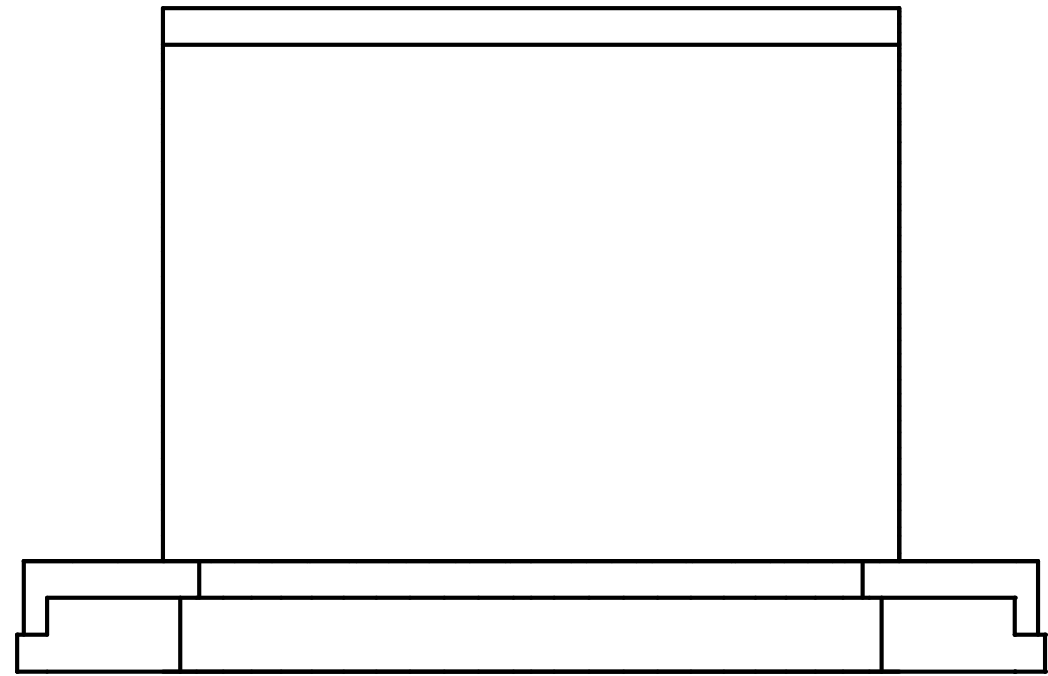
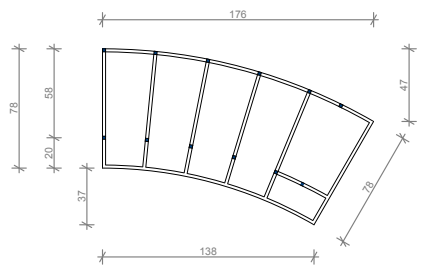
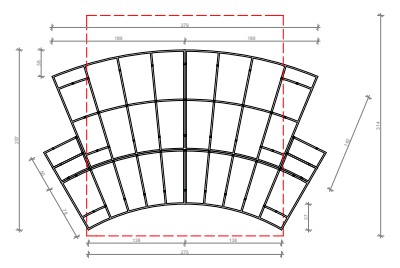
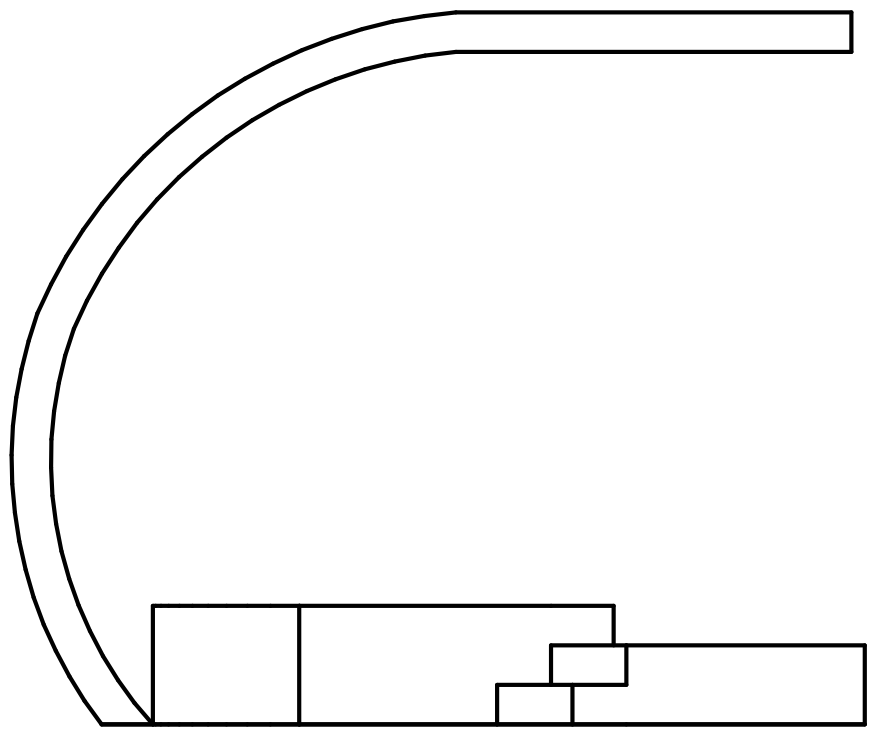


Школка / Shkolka, 2011, метал, жица, микрофон / Metal, wire, microphone, dim



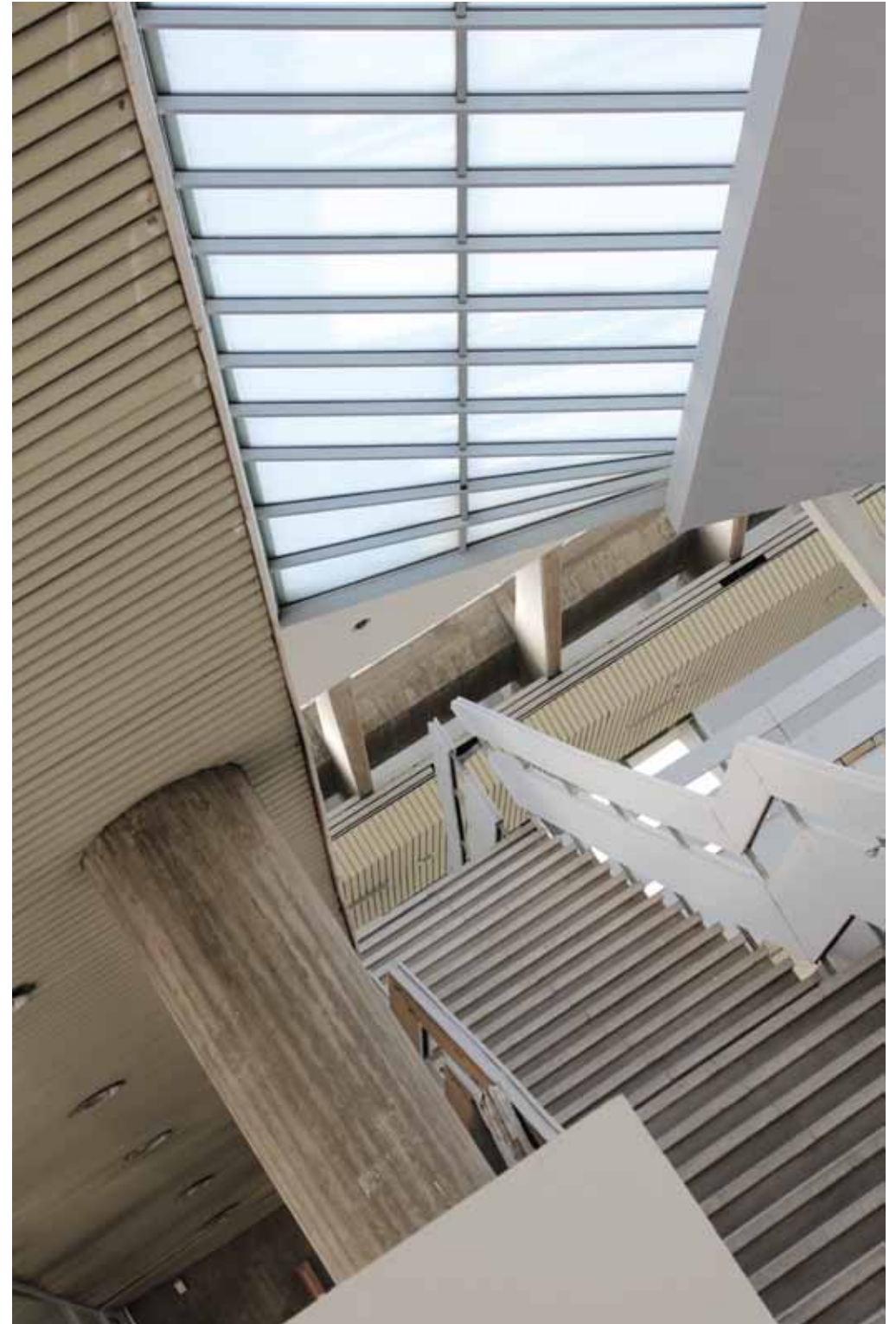
Школка / Shkolka, 2011, метал, жица, микрофон / Metal, wire, microphone, dim





$$N^2 = 2\sum - N$$

Let every natural integer squared equal the sum of all numbers that constitute this natural integer multiplied by 2 minus its own value [for example:  $10^2 = 100$  · Let  $1+2+3+4+5+6+7+8+9+10 = 55$  · then  $55 \times 2 = 110$  · then  $110 - 10 = 100$  · Thus  $10^2 = 2(1+2+3+4+5+6+7+8+9+10) - 10$  · THUS  $N^2 = 2\sum - N$ ]. The formula is applied here to the conventional division of time starting from the division of the minute into 60 seconds and by placing each second after the actual length of time and this until 60 then backward until 1 [or  $1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 \dots 57 + 58 + 59 + 60 + 59 + 58 + 57 \dots + 7 + 6 + 5 + 4 + 3 + 2 + 1$ ]. The sum of all intermediate times equal 3600 seconds, 1 hour precisely.





Бечви / Bechvi, 2011, волна, клинец, врвка / Wool, nail, string, 105 cm x 10 cm x 40 cm





Амфори и икони / Amphora's and icon's, 2011, стакло, дрво, темпера, фломастер / Glass, wood, egg tempera, marker, Амфори 24 cm x 18 cm; 19 cm x 13 cm; dim















Архив (музеј) / Archive (museum), 2011, дигитална колор фотографија / Digital c-print image, dimension variable, Collection of 34 images dim

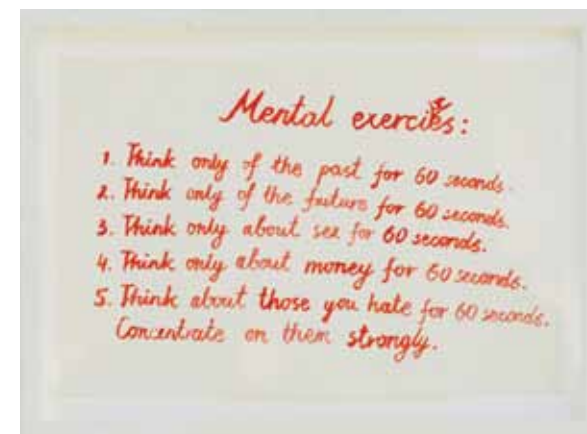


Безнаслов (Соговорник) / Untitled (Interlocutor), Туш на хартија / Ink on paper, 25 cm x 17,6 cm



Без наслов (Разбирањето е само делумно) / Untitled (Understanding is only partial), Туш на хартија / Ink on paper, 25 cm x 17,6 cm

## SOMEONE TO FRAME SOMEONE TO BLAME







Да го обвиниш, да го врамиш / Someone to frame, someone to blame, 2006, инсталација / installation  
постерите се продуцирани за делото Рано изгубена игра, 2006 / posters produced for the work An Early Lost Play, 2006, (co-authored with FOS)

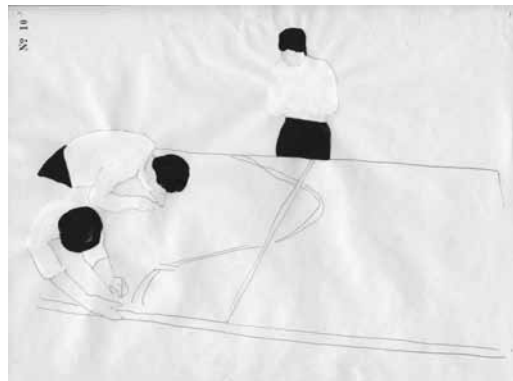


Interlocutor installation view  
Interlocutor installation view (detail)





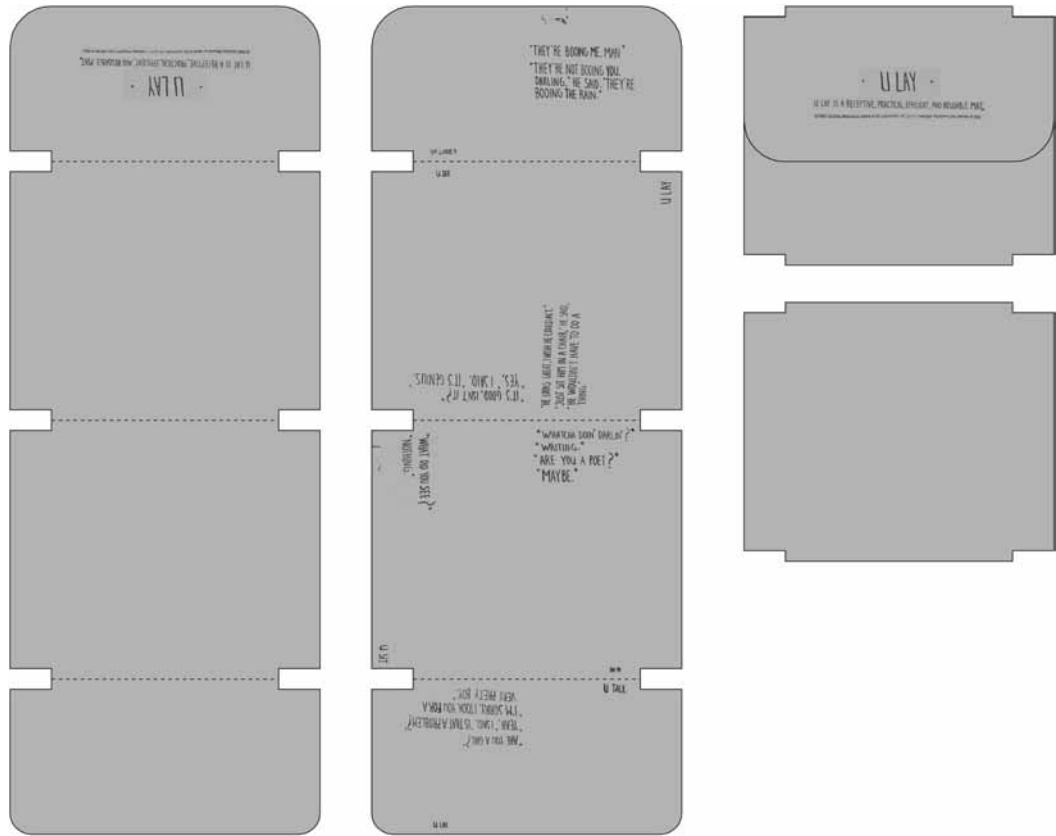
Мастер план / Master Plan, 2008, mixed media, installation view Maniefa 7, Bolzano  
колекција / collection: Deutsche Bank Collection, Frankfurt



Obsessive Setting, 2010, mixed media, installation view Zak I Branicka Gallery, Berlin  
коллекција / collection: Art Collection Telekom, Berlin



Ponder Pause process (a Situation), mixed media installation, installation view Tate Britain, London.



U LAY, Картон, офсетен печат / Cardboard, offset print, Едница / Edition: 100.



U LAY, installation view Tate Britain, London.

## INSTEAD OF AN INTRODUCTION, A CONVERSATION

The exhibition INTERLOCUTOR by Yane Calovski was conceptualized as a site-specific exhibition scenario including disparate objects, drawings and videos. It echoed the sentiment by Marcel Broodthaers that 'Every exhibition is one possibility surrounded by many other possibilities that are worth being explored'. The possibility to show the work freed from didactic tools (titles, statements, catalogue) suspended each work in the space as a 'trigger' investigating the conceptual meaning of the semiotic context of that word in relation to identity and cultural politics. The play between function and expectation, performance and ambiguity, emphasizes the ideological undercurrent in the installation. And this is very much the methodology that Calovski often applies when installing his work and responding to a given site (in this case the sculpture room of the Museum of Contemporary Art Skopje).

The title of the exhibition is manifold; the artist seems to be searching for someone to talk with using every single exhibited work art as communication device that opens a new breathing space that is yet to be delineated and shaped. Each of the works' potential lies in their limitlessness in translation. The interlocutor could be the audience, the institution, and the work of art. The opportunity of the author to create an interlocutor for addressing 'to' something and 'because of' something is significant because only research does not suffice.

I talked with Yane on numerous occasions and our final conversation took place in the shadow of his Shkolka, a 'replica' of the shell in the city park, about the space we occupy, the notion of time as authenticity, and today's relation between the artist and the museum.



Mira Gacina: I have the impression that the space-time relation for which we empirically have one notion, a notion that science suspects is skewed, is meaningful to you?

Yane Calovski: I believe that in the projected conceptual-ideological framework for the terms past, present and future there is a general idea for the way that time and space, in which we act, function and for the way in which we conceive our relationship with it. I accept the idea of 'constant present', because I'm constantly facing time, but with a different amount of emotional intensity. I understand it as a framework in which the conceptual identity of space builds a corresponding social and political paradigm. The functionality of rationalizing the terms space and time is a totally different matter. For me, time has its own intensities that are essential for the enunciation of ideas.

M.G.: What kind of space for these times?

Y.C.: A space for constant wakefulness. A space that houses the restless. A space that that can breathe, speak, and be open. A space that can withstand a constant political aggression.

M.G.: Artists often perceive their own work as something that can never be truly completed. Probably that is the reason why Kafka didn't publish his *The Trial*; cathedrals are being built for centuries and are never finished. Should we seek here the artistic excuse for displaying a work in birth, in each of its phases?

Y.C.: The work has to be complete in its incompleteness. That means that something should remain unpublished, undisclosed, unidentified, at a given time. I am quite difficult whenever I have to publish, to finish, to display something – I feel as if I am forcing talk out of that which I believe can never completely express itself. Of course, I recognise and respect the play of things in progress. But when is the right moment and where is the limit, what should be said and how many invisible strings should be pulled, how many screws should be tightened, how many thoughts should be passed between people, yet also pass each other by? Emotions are strong and unambiguous. Some completed works are just sitting unrevealed for years, while some make haste at the last moment to enthrone them on the pedestal of the public eye. According to me, every work is engaged in a talk with the author and it gives in to the author, while at the same time it also dictates the time for opposition and even for a public lynch.

M.G.: When quoted in this catalogue in the essay dedicated to your opus by Liljana Nedelkovska, is Boris Groys right when he says, "... the striving of today's art is to be as life itself and not just describe it or offer it artistic products"?

Y.C.: According to me, he is right. The gradation of intensities during a longer time span is important for the unexpected to start and to experience its conceptual rise, culmination and conclusion.

M.G.: Speech disfigures thought with its structure. The conversation partner, just like a mirror, helps the thought being deconstructed. When we find shelter, is it really clear to us what we are running from?

Y.C.: I take speech to be an immense responsibility. Maybe that is why I am silent or I keep silent over something, yet I can be rash at times, I can go too far and say things for which I myself have not reached a stable opinion yet. Speech upsets me. That is why I create things that could communicate in their own, different mother tongue. And when I go back to something already said, I do that in order to free myself from the pressure which gathers with time over the not fully said, not fully felt, not fully realized thoughts and emotions. They too need a way out, a state of exchange and presence. And we find shelter for that presence from time to time. But when we find it, we realize it is not constant, that even the shelter becomes a place for new agitation. That is how exhibitions are to me – restless, upsetting, yet still important anti-reflexive processes where the work, the author, the audience, the space, the institutional framework and the society from which we originate, they all take turns in sharing and experiencing the role of a conversation partner, and they become in a way a collective witness to the need for self-confronting, again and again.

M.G.: The past, although passed, leaves traces. Of course, we shouldn't be obsessed with the question of origin, because most probably its meaning, whatever it is, eludes the effort to decode it, but it is also unavoidable for us to have an active relation with it.

Y.C.: I think that even what we experience as new needs a little time, a little past in order for it to be experienced as an instigator. That is why we cannot speak instantly about drawing a line relating to the past, because the concept of contemporariness is a constantly active discourse. But maybe we can ascertain a constant movement of ideas that, if enriched with personal experience and conceptual emotiveness, culminate in some new critical vein. We constantly touch upon

new ideas from found thoughts; we define our presence as present time from which new possible answers arise. And the origin is much more a cultural construct than a biological or national one. We belong where we exist as complete individuals.

M.G.: Especially because of your studies of Robert Barry's work, the invisible, the unreachable were in the focus of your interest, so do you think that art, as Klee says, does not reproduce the visible, but enables visibility?

Y.C.: Yes, I think it is like that. It has to be like that.

M.G.: It seems that the museum as a building, architecture, institution, utopia, relation, preoccupies you. Is it a temple or a forum?

Y.C.: The museum is a cultural phenomenon, an instrument of various socio-political interests, concepts. Most contemporary (or modern) museums need defragmentation, due to a faulty placed dialectics on what they are, and what they are not. The museum envisioned and suggested by Oscar Hansen for Skopje in 1965 remains the sole example to me for a properly placed design and function of a cultural machinery such as a museum. It is a laboratory that is neither apologetic, nor populist. It is an open shape, democratic, progressive, and relentless in its intention to work with the most progressive in a most critical way possible.

Ljiljana Nedelkovska

## ARCHIVING THE IMPOSSIBLE YANE CALOVSKI: INTERLOCUTOR

I can't help but dream about a kind of criticism that would not try to judge, but to bring an oeuvre, a book, a sentence, an idea to life; [...] It would multiply, not judgements, but signs of existence; it would summon them, drag them from their sleep. Perhaps it would invent them sometimes - all the better. All the better. Criticism that hands down sentences sends me to sleep; I'd like a criticism of scintillating leaps of the imagination.

(Foucault 326)

"To think means to be embedded in the present-time stratum that serves as a limit: what can I see and what can I say today? [...] Thought thinks its own history (the past), but in order to free itself from what it thinks (the present) and be able finally to 'think otherwise' (the future)".

(Deleuze 119)

"A new archivist has been appointed. But has anyone actually appointed him? Is he not rather acting on his own instructions?" This is how Gilles Deleuze begins his study of Michel Foucault. How have people received this new archivist who has proclaimed that henceforth he will not concern himself with sentences or judgements, but with statements? Some, as Deleuze calls them, "malevolent people", say that he is "the new representative of a structural technology or technocracy", while others, "mistaking their insults for wit", claim that he is "a supporter of Hitler". While some call him "a shammer", others believe that something radically new has appeared in philosophy, celebrating "the dawn of a new age" (Delez, Žil. Fuko. Sremski Karlovci, 1989).

And how have we received our "new archivist" whose exhibition was set up at the Museum of Contemporary Art in Skopje? There have been no references, no comparisons. He has not been recognized as an archivist in the first place. In

our “new” city archives crammed with massive volumes of history covered in thick layers of dust, it is impossible to notice the presence of the new archivist, impossible to even utter a word, so sticky and unbearably stifling is the dust settling over our bowed heads. In the silence of his anonymity, our new archivist may freely continue working on his archive.

What kind of archive is Yane Calovski working on? What kind of archive could be built by the hands of an artist who, according to the traditional understanding of art, ought to be creating art objects rather than art documentation? However, Calovski does not subscribe to the traditional view (Groys, 2008). His field of interest is not the creation of objects which, as artistic artefacts, would be museally collected and then museologically processed and classified in the category of movable cultural heritage. His field of interest consists in redefining our view of objects, the world, and our presence in the world. As Foucault calls for recognition of the need to break the objects open so as to extract visibilities from them (“Visibilities are not forms of objects, nor even forms that would show up under light, but rather forms of luminosity which are created by the light itself and allow a thing or object to exist only as a flash, sparkle or shimmer” (Deleuze 52), so Calovski attempts to free the objects from their hidden meanings and lay them open to a different experience of visibility. The visibility that he aims to extract from objects is neither visual nor in any way sensory, and it cannot be defined by either the type, appearance, or materiality of the objects. It can only be fully defined by that condition of things and that configuration of objects and light to which we are perpetually exposed, and yet cannot see or perceive. And it is this visibility that is thematised by the photographs presenting one of the exhibition halls at the Museum of Contemporary Art, the same hall which provided the setting for the exhibition entitled INTERLOCUTOR. What has been documented in these photographs is precisely the distribution of light which irradiates and opens up the space, thus assigning to it a new dimension of visibility and proving that its architecture does not solely consist in the glass and concrete walls, that is the distribution and combination of forms and volumes, but that it is also determined by the place of distribution of light and dark, opaque and transparent, seen and non-seen: “When I decided to collaborate with the Museum, I asked to be given the status of an artist-in-residence so that my consequent presence there would result in a specific reading of the place. This third exhibition hall is generally hidden from the public eye, so I wanted it to be recognized as an object of tremendous potential for the institution that manages this place, but also for the

audience that can visualise it, but does not know it well. The photographs exhibited cover certain details which are ephemeral, but also greatly constructive. My plan is to intergrate them into an archive for this hall, and the photographs themselves would function as an archive for the future. This space should also be remembered for the fact that there have been times when its potential has not been utilised “ (qtd. in Богоева).

And again, what kind of archive is Calovski working on? He calls it – and envisions it as functional – an archive for the future. Does this mean that this archive operates with that which still does not exist, and is yet manifestly present in its potentiality, its openness, in the possibility of its happening? An archive of the impossible, conditioned by “the experience [...] of the possibility of the impossible” (Derrida, *The Other Heading* 41). This contradiction served as the basis for a joint project by Calovski and Hristina Ivanoska released in 2007 and entitled Oskar Hansen’s Museum of Modern Art, in which they pose a honundrum, or rather open up a possibility: “How to imagine exhibitions of a museum that never existed to hold them?” (Filipovic). In this project Ivanoska and Calovski investigate the architectural proposal for a contemporary art museum in Skopje which in 1966 Polish architect Oskar Hansen submitted to the international public competition for the best design of a new art institution. The competition was organised by the Polish government as a gesture of solidarity towards the city of Skopje following its devastation by an earthquake in 1963. In his proposal, which eventually did not win the competition, Hansen wrote: “Art in its development is unpredictable. We have assumed that a contemporary gallery should pursue the unknown in art. It shouldn’t only aim at exhibiting artworks, but also encouraging and provoking their birth“ (“Yane Calovski & Hristina Ivanoska: Oskar Hansen’s Museum of Modern Art.”).

With twelve original posters of hypothetical exhibitions and events which form part of an imaginary programme for the museum that was never built, Calovski and Ivanoska in fact opened up an alternative perspective and proposed a different point of view: what would have happened if Hansen’s utopian project had been implemented instead of the presently existing Museum? What would the visibility of the Museum have been then? What discourse practices, schemes and relationships of intensity would have drawn the trajectory of activity of the Museum? What would it have meant for art, and what for the city? Would the city have developed differently, would it have been built differently?

Let us now return to the exhibition INTERLOCUTOR, set up at the present Museum of Contemporary Art in Skopje. Dispersed in the silence and the translucent emptiness of the exhibition hall are works produced in a variety of art disciplines: drawings, posters, video, objects, sound and visual installations. Some of the works have been specially designed for the exhibition, whereas others have been previously exhibited. The concept of the exhibition is not based on the following of a certain linear or chronological order, but rather functions as an idiosyncratic archive of fragments, images, sounds, possible scenes and events which are not clearly interconnected, yet offer the possibility to trace a field of coordinates and orientation points which possesses its own dynamics and articulates a series of questions related to the present-day cultural and socio-political context. This is what opens up the setting for the exhibition, the place whose very contours should be drawn by the persona of the interlocutor.

*A Flock of Rotation* (2010) is a sound work by French artist Samon Takahashi translated into Macedonian at Calovski's invitation. With the rhythmic pronouncing of numbers that measure the seconds, in a repetitive process of ordering and piling up of the time thus articulated and counted, the listener is invited to consider, to contemplate time. But how is time to be contemplated? Is it to be considered in terms of shrinking or stretching, having or not having, or lasting? Can time be contemplated in terms of time itself, and not in terms of the "economy" of its spending, or calculating, or measuring? Ultimately, is there a formula that would enable us to break free from the metaphysical dimension of time in which we are pressed by the uncomfortable feeling of not having or wasting time? Listening to time thus ticking away, we cannot but wonder whose the work in question actually is. Is it Calovski's or Takahashi's? The work is here, it is part of the exhibition, but it is not the author's name imprinted on it; it has been signed by somebody else. In the process of selection, translation and incorporation of the work in the exhibition, Calovski has added his signature, his own imprint, thus causing a blending of artist's and curator's signatures, but also of their fields of reference. Still, the bounding line between them does not completely fade: what fades instead is the established model of logic of institutional protocols, hierarchies, and authorities. In addition, Calovski included this work in its original version in the exhibition *Ponder, Pause, Process (a Situation)* set up at Tate Britain in London in 2010 at the invitation of the Contemporary Art Society, responsible for the development of the gallery's collection. Calovski's exhibition may in fact be viewed as a curatorial project that used

Tate's early modernist collection as its starting point. Apart from Takahashi's sound work and the other works selected for the collection, this exhibition incorporated Calovski's multiple U LAY. This intervention causes the entire installation to become "more than its individual parts – in fact, a meditation on the flexibility of ideas, and fluidity of the curatorial and artistic processes" (White).

This manner of working, which presupposes abandoning of the traditional concept of authorship and giving an advantage to research, collaboration, process, and critical reflection, is also applied in the work *Obsessive Setting*. The video *Obsessive Setting* is part of a complex project which was released (2010) at the Žak | Branicka gallery in Berlin, and which includes photographs, drawings, and a prototype for an archive. It continues Calovski's *Master Plan* (2008) which was presented at the European Biennial of Contemporary Art Manifesta in 2008, as well as in the project *Book 3 – Lapses* developed for the Turkish Pavilion at the Venice Biennale in 2009. Through an investigation of the original architectural plan for the central area of Skopje developed at the studio of Japanese architect Kenzo Tange in 1965, both projects pose a series of questions related to architecture as a technique of producing space, but also as a technique of creating life in its symbolic, ideological, political and economic exchange. Referring to Kenzo Tange's architectural plan for the city of Skopje, through a process of obsessive investigation Calovski has attempted to reconstruct and archive the process of planning as a process of reflection and imagination, but also as a process liable to political, economic, and ideological instrumentalisation. Tange's original plan was never fully implemented, which resulted in a missed opportunity for an integral shaping of the city centre, the consequences of which presently return to us in the shape of anachronic, unauthentic and ghastly constructions. Skopje is no longer a city open to its utopian and modernist dream. Still, the dream has not faded into oblivion: Calovski gives it the opportunity to continue its weaving through and across the space of the archive – as some utopistic remnant or a trace which (if we take Jean-Luc Nancy's understanding of contemporary art) is "what remains [and] also what resists the most" (81).

The video screened at this exhibition is an interpretation by Samon Takahashi of two explanatory texts by architect Kenzo Tange on urban space and the development of Skopje after the 1963 earthquake. There was another text beside these two, one presented in a written rather than spoken form, and that in a way which shows "the extent to which the invisibility of the visible is invisible" (Foucault,

“The Thought from Outside” 55): it was written on an electrical cable, a place nobody thinks should become a focus of their attention; nobody would even conceive the idea that that electrical conductor could be charged with and carry a different type of energy: the energy of the word.

*Someone to Frame, Someone to Blame* is one of the two works which came into being in Denmark in 2006, as a result of Calovski's collaboration with Danish artist Thomas Poulsen - FOS. This work, produced as a series of posters, and the video *An Early Lost Play*, refer to the events that shook Denmark in 2006, after the publication of the controversial cartoons of the prophet Muhammed and the protests staged by the Muslim community which followed as a reaction to it. Both works point to the paradoxes and discrepancies fostered by the governing of the system of liberal-parliamentary and multicultural democracy, and to the impossibility of developing true political activities which would help overcome the profound social antagonism that exists. “I began a dialogue with FOS at that moment because collaborating with somebody from the particular context of events was crucial to my understanding of the essence of the problem. I have now presented this work in Skopje because I feel that it genuinely corresponds to my story of an interlocutor. It also corresponds to how closed or open we are in relation to public space. The problem of public space in this city is a matter of concern for everybody, and it is now even more relevant and makes even more sense than in 2006. There is a need for us to be more open. The very title of this work, *Someone to Frame, Someone to Blame*, becomes even more topical when viewed against the background of the illogical framing that in our country takes place among various political groups, or the immediate framing of the unlike-minded individual who does not conform to collective belief. Today more than ever we need to protect the voice of the individual who has something to say “ (qtd. in Боројева).

We should indeed protect the individual's voice, but we are also obliged to create favourable circumstances so as the voice could free itself and break the paternalistic arrangement which ever so pervasively dominates our culture. Calovski emphasizes this by installing traditional men's breeches from Galičnik, hung on a wall as a symbol of the discovery and transition of male identity in our society, and as a sign of the homo-fraternal and phallogocentric behaviour model which deeply informs our society.

There are also two empty icon frames and two open and empty amphoras made of glass. A transparent, empty glass archive. But there is no such thing as an empty archive. An archive is produced by a process of collecting, formalizing and interpreting historical materials, but also by a process of erasing one's own tracks. Represented by the two glass amphoras, Calovski's glass archive is open, transparent, and fragile. This archive ought to be handled with extreme care: its walls were not made to hold grand, monumental, heroic narratives or well-rounded tales of identity. Nor were they made to gather layers upon layers of dust from under which amazing historical narratives could be resurrected. Instead, this archive is oriented towards collecting of what still has not been, and can still be, come, happen. It is an archive open to that which Derrida names as “the to-come (à-venir) of the event” (Derrida, *The Other Heading* 69): an openness to the unexpected, the unknown, the unpresent. The amphoras are “barely there, and they do not relate to any kind of finished history”; they belong to the future, and “no one has decided what the future is and to whom it belongs” (qtd. in Боројева).

Apart from the photographs presenting the exhibition hall of the Museum, specially designed for this exhibition is a metal construction which bears direct references to an existent architectural object, namely a platform located in the Skopje city park known as “The Shell”. The solid and static concrete surface of the platform which forms a curve, a concave winding line, is here transformed into a movable metal structure / a network of relationships and intensities. The act of choosing the Shell (a park-situated object representing an example of marginal architecture, a space that is outside of any architectural closing or circumscribing of life, a space meant for informal gatherings and open to a variety of cultural and social events, a space, one can say, intended for individual and collective subjectivisation), and its transformation (the transformation of its static construction into a mobile one, the conversion of a solid and coherent surface into a construction of lines, junctions and intersections) suggest that the concept in question is one which prefers what Derrida calls “an architecture of the event” (“Point de Folie – Maintenant L'Architecture” 306) as a way to deconstruct whatever is considered as stable, safe and deeply rooted in our architectural tradition. This aspect of the “architecture of the event” is also underscored by the open microphone installed in front of the metal platform, thus designating the place where the interlocutor should stand. Is it one interlocutor, or one interlocutress? Or two? Or more? ‘One’ always implies ‘another’: while its singularity is inherent, it initiates plurality. In the same way ‘inter-locution’ is an inter-

change of words between two (or more) people. One is always in a conversational interchange with (an)other(s), even when one converses with himself/herself.

The interlocutor here is not put in a position of active agency – on the contrary, he/she is marked as neutral; he/she is spoken about, which means that his/her speech cannot be heard yet. What does this mean? Does it mean that he/she is not present? That he/she has been invited and his/her coming is expected? The expectation presupposes his/her presence, and “by this very gesture the other is made to come, allowed to come, but his coming is simultaneously deferred: a chance is left for the future needed for the coming of the other, for the event in general” (Derrida, *The Politics of Friendship* 173).

Thus, on the trail of an archive of the impossible, Calovski initiates a criticism of the impossible: and today, in the middle of the mass overkill caused by the excess of words - babblewords, robotwords, machinewords, bombwords, monument-words – how would the desired interlocution evolve if not into a kind of impossible criticism? Impossible, but still present, still here, in the absence of the desired interlocutor. Desired, summoned, invited: the interlocutor is always expected. As Derrida says in his elaboration on the topic of friends and friendship (and what is the interlocutor if not a friend?), “it belongs to the experience of waiting, of promise, or of commitment. [...] and at issue there is that which responsibility opens to the future“ (“*The Politics of Friendship*” 636).

Богоева, Катерина. „Притиснати сме од идентификациите“. Утрински весник 03.11.2011: 18

Deleuze, Giles. *Foucault*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006

Delez, Žil. *Fuko*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1989

Derida, Žak. *Drugi pravac*. Beograd: Lapis, 1995

Derida, Žak. *Politike prijateljstva*. Beograd: Beogradski krug, 2001

Derrida, Jacques. *The Other Heading: Reflections on Today's Europe*. Bloomington: Indiana University Press, 1992

Derrida, Jacques. “*Point de Folie – Maintenant L'Architecture*.” *Rethinking Architecture:*

*a Reader in Cultural Theory*. Ed. Neil Leach. New York: Routledge, 2005, 305-17

Derrida, Jacques. “*The Politics of Friendship*.” *The Journal of Philosophy* 85:11 (1988). Web. 4 Mar. 2012

Derrida, Jacques. *The Politics of Friendship*. London: Verso, 2005

Filipovic, Elena. “*Yane Calovski & Hristina Ivanoska, Oskar Hansen's Museum of Modern Art: The Conditional Perfect Museum*.” Žak |

Branicka. N.p., n.d. Web.8 Mar. 2012

Foucault, Michel. *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings, 1977-1984*. New York: Routledge, 1988

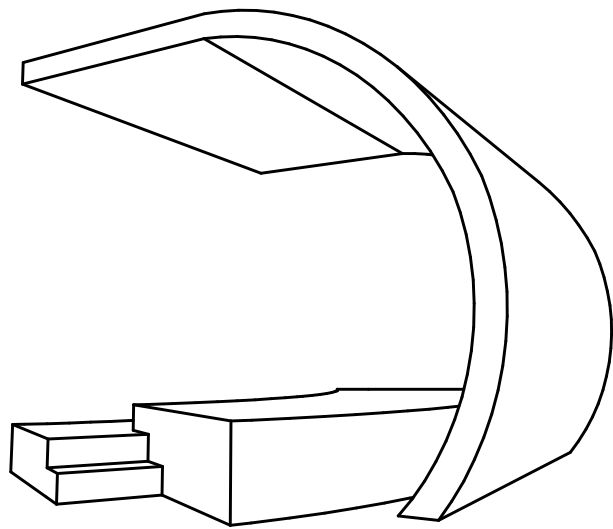
Foucault, Michel. “*The Thought from Outside*.” Foucault/Blanchot. Trans. Brian Massumi. New York: Zone Books, 1997

Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge: MIT Press, 2008

Nancy, Jean-Luc. *The Muses*. Stanford: Stanford University Press, 1997

“*Yane Calovski & Hristina Ivanoska: Oskar Hansen's Museum of Modern Art*.” Žak | Branicka. N.p., 2008. Web. 8 Mar. 2012

White, Gillian. “*Yane Calovski at Contemporary Art Society, London*.” Creative Europe. N.p., 13 May 2010. Web. 8 Mar. 2012



## ЈАНЕ ЧАЛОВСКИ

Уметничкото творештво на Јане Чаловски (1973) е насочено кон искусвени идеи често ситуирани во конкретна специфичност на нова културна и политичка географија. Неговите објекти, цртежи, видеа и инсталации произлегуваат од интуитивни процеси на имплицирање на модернистички архиви во современи социо-културни политики. Изложувал во Kunshaus Bregenz, Tate Britain (Лондон), European Kunsthalle (Келн), Open Systems - Zentrum für Kunstprojekte (Виена), Contemporary Art Center (Вилнус), Konshallen Brandts (Оденс), Kronika (Битом), Philadelphia Museum of Art, The Drawing Center (Њујорк) и други места. Изложувал и на меѓународни биенални манифестации како 2nd Project Biennial D-0 ARK Underground (2013) Манифеста 3 (2000), PR 04, Puerto Rico (2004) и Манифеста 7 (2008). Бил награден со бројни признанија меѓу кои ORTung 2012, Allians Kulturstiftung, Berlin (2004) и The Pew Fellowship in the Arts (2001). Дипломирал на Пенсилваниската академија на уметности (Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1992-1996) и Бенингтон колеџ (Bennington College, 1996-97), бил поканет како резидентен уметник во студиско-истражувачки програми на Center for Contemporary Art CCA Kitakyushu (1999-00) и Jan van Eyck Academy (2002/04). Во 2004 заедно со Христина Иваноска го основал Проктниот простор Прес ту егзит (press to exit project space), уметничка иницијатива за истражување и продукција на полето на современата уметност и кураторските практики. Чаловски магистрирал на Универзитетот Линкопинг во Шведска (Linköping University) во 2010. Во 2012 Zorlu Center Art Collection ја публикува неговата монографија ОБЈЕ'СТ уредена од кураторка Башак Шенова. Делата на Чаловски се претставени во повеќе јавни и приватни колекции меѓу кои Van Abbe Museum, Philadelphia Museum of Art, Zorlu Art Collection, Deutsche Bank Collection, Art Collection Telecom и други. Тој е затсепуван од Zak Branicka Gallery, Berlin.

[www.yanecalovski.com](http://www.yanecalovski.com)

# YANE CALOVSKI

The artistic practice of Yane Calovski (1973) is concerned with experiential ideas often situated in the site-specificity of a new cultural and political geography. His objects, drawings, videos and installations emerge from intuitive processes of implicating modernist archives into current socio-cultural politics. His work has been shown at venues such as Kunshaus Bregenz, Tate Britain, European Kunsthalle (Cologne), Open Systems - Zentrum für Kunstprojekte (Vienna), Contemporary Art Center (Vilnius), Konshallen Brandts (Odense), Kronika (Bytom), Philadelphia Museum of Art, The Drawing Center (New York), and others. His work has also been presented at international biennials including 2nd Project Biennial D-0 ARK Underground, Bosnia (2013), Manifesta 7 (2008), PR 04, Puerto Rico (2004) and Manifesta 3 (2000). He has been awarded research fellowships and residences including ORTung 2012, Allians Kulturstiftung, Berlin (2004) and The Pew Fellowship in the Arts (2001). He studied at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, (1992-1996) and Bennington College (1997), the Studio program at the CCA Kitakyushu (1999/00) and the Research program at the Jan van Eyck Academy (2002/04). In 2004 he co-founded "press to exit project space" in Skopje, an artist initiative for research and production in the field of visual arts and curatorial practices. Calovski holds a masters degree from Linköping University (2010). In 2012 the Zorlu Center Art Collection published his monograph OBJE'CT edited by curator Basak Senova. Calovski work is part of a number of public and private collections including Van Abbemuseum, Philadelphia Museum of Art, Zorlu Art Collection, Deutsche Bank Collection, Art Collection Telecom and others. He is represented by Zak Branicka Gallery, Berlin.

[www.yanecalovski.com](http://www.yanecalovski.com)

# СОРАБОТНИЦИ

Мира Гаќина (1978) е историчар на уметноста, критичар и куратор во Музејот на современата уметност во Скопје. Дипломирала на Филозофскиот факултет во Скопје, при Институтот за Историја на уметноста со археологија во 2004, а магистрирала на Загребското Свеучилиште, Филозофски Факултет, отсек музеологија во 2010 година. Курирала бројни изложби во земјава и странство, и воедно ги објавувала своите текстови во публикации, каталози, и уметнички и културни списанија во земјава и странство. Моментно е претседател на Здружението на ликовни критичари АИКА Македонија.

Љиљана Неделковска (1954) е историчар на уметност. Дипломирала на Филозофскиот факултет во Скопје, при Институтот за Историја на уметноста со археологија во 1979, кадешто работи како асистент од 1980 до 1985 година. Од 1985 работи како кустос во Музејот на современата уметност, Скопје. Има организирано голем број на изложби како и учество во неколку меѓународни кураторски проекти. Има објавено голем број на текстови во списанијата: Разгледи, Момент, Големото стакло, како и неколку публикации од доменот на библиографијата. Во 1997 го добива грантот од Гети фондацијата за нејзината истражувачка работа: Апстрактното сликарство во Македонија во 60-те години.

Неда Фирфова (1981) е уметник и дизајнер. Нејзината пракса го истражува печатениот медиум како симбол на воспоставена вистинитост во време на дигиталната ера, и модернистичките мрежи како пронајдок кој служи како основна алатка во демократската дистрибуција на печатената информација. Фирфова била истражувач во институтот Jan van Eyck Academie во Мастрихт, Холандија, (2009-11), а докортоските студии ги комплетираше на Tama Art University во Токио, Јапонија (2012).

Самон Такахаша (1970) комбинира начини на интервенции и делување во полето на концептуалната уметност, звук и медиуми поврзувајќи ликован уметност, архитектура, звук, музика, перформанс и други форми. Неговите дела се прикажани во Palais de Tokyo, Carré of the Louvre, the Musée d'art Moderne de la ville de Paris. Живее и работи во Париз.



# COLLABORATORS

Mira Gakina (1978) is an art historian, art critic and curator at Museum of Contemporary Art in Skopje. She graduated from the Institute of History of Art and Archaeology at the Faculty of Philosophy in Skopje (2004) and completed her post-graduate studies at the University of Zagreb, Faculty of Philosophy in 2010. She has curated a number of exhibitions in the country and abroad in addition to publishing her writing in publications, catalogues and art and culture magazines. Currently serves as president of AICA Macedonia.

Ljiljana Nedelkovska (1954) graduated from the Department of History of Art and Archeology at the University of Skopje in 1979, where she worked as an assistant professor (1980-85). Since 1985 she works as a curator at the Museum of Contemporary Art in Skopje. She has curated numerous exhibitions and participated in several international projects. She has published numerous essays in Macedonian magazines: Razgledi, Moment, The Large Glass, and published several publications. In 1997 she has received a fellowship from the Getty Foundation for Scholars from Central and Eastern Europe for her research in Abstract Painting in Macedonia in the 1960s.

Neda Firfova (1981) is an artist and a designer. Her practice questions the printed medium as a symbol of established truth in the digital age, and the modernist invention of the grid as a basic tool for the democratic distribution of printed information. She held a design researcher position at the Jan van Eyck Academie in Maastricht (2009-11), The Netherlands and has a PhD in Arts from the Art Research Department of Tama Art University in Tokyo, Japan (2012).

Samon Takahashi (1970) mixes terms of interventions and works in the field of conceptual art, sound and media establishing a link between fine arts, architecture, sounds, music, performance, and other forms. His work has been exhibited at Palais de Tokyo, Carré of the Louvre, the Musée d'art Moderne. Takahashi lives and works in Paris.



НУ Музеј на современата уметност – Скопје  
Јане Чаловски  
СОГОВОРНИК  
27 октомври – 22 ноември, 2011

Издава: НУ Музеј на современата уметност, Скопје, 2011  
Одговорен уредник: Елиза Шулевска, директор  
Кустос: Мира Гакина  
Концепт на каталог: Јане Чаловски, Неда Фирфова  
Текст: Мира Гакина, Љиљана Неделковска  
Превод: Светлана Гогучевска, Зорица Петкоска  
Фотографија: Роберт Јанкулоски, Самир Љума  
Графички дизајн: Неда Фирфова  
Печати: Скенпоинт, Скопје  
Тираж: 300

NI Museum of Contemporary Art – Skopje  
Yane Calovski  
INTERLOCUTOR  
27 October – 22 November 2011

Published by: NI Museum of Contemporary Art, Skopje, 2011  
Editor-in-chief: Eliza Shulevska, director  
Curator: Mira Gakina  
Catalogue concept: Yane Calovski, Neda Firfova  
Texts: Mira Gakina, Liljana Nedelkovska  
Translation: Svetlana Goguchevska, Zorica Petkoska  
Photography: Robert Jankuloski, Samir Ljuma  
Design: Neda Firfova  
Print: Skenpoint, Skopje  
Edition: 300

CIP - Каталогизација во публикација  
Национална и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски", Скопје

7.038(497.7)(06.064)Чаловски, Ј.

ЧАЛОВСКИ, Јане  
Соговорник : Музеј на современа уметност, Скопје 27 октомври - 22 ноември 2011 / Јане Чаловски ; [текст Мира Гакина, Љилјана Неделковска, Себастијан Чихоцки ; превод од англиски Светлана Гогучевска, превод од полски Звонко Димоски ; фотографија Роберт Јанкуловски] = Interlocutor : Museum of Contemporary Art, Skopje 27 October - 22 November 2011 / Yane Calovski ; [texts Mira Gakina, Liljana Nedelkovska, Sebastian Cichocki ; English translation Svetlana Goguchevska, Polish Translation Zvonko Dimoski ; photography Robert Jankuloski]. - Скопје : НУ Музеј на современа уметност = Skopje : NI Museum of contemporary art, 2012. - 62 стр. : илустр. ; 25 см

Текст на мак. и англ. јазик

ISBN 978-9989-199-56-1

1. Насп. ств. насл. - I. Calovski, Yane види Чаловски, Јане  
а) Ликовни проекти - Современа уметност - Македонија - Изложби  
COBISS.MK-ID 93005066



"IT'S DAYTIME," THE INTERLOCUTOR  
RESPONDS, "IT'S POSSIBLE"