

HOWE
HOWE

LIVE



La Biennale di Venezia

58. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Partecipazioni Nazionali



Bulgarian Pavilion
La Biennale di Venezia
58th International Art Exhibition

Rada Boukova
Lazar Lyutakov

Curator
Vera Mlechevska

Commissioner
Iara Boubnova

Pavilion Director
Katia Anguelova

2019
11.V – 24.XI

Български павилион
58-о издание
на изложбата за изкуство
La Biennale di Venezia

Рада Букова
Лазар Лютаков

куратор
Вера Млечевска

комисар
Яра Бубнова

директор
Катя Ангелова

Dear Ladies and Gentlemen, [5]

BOIL BANOV, Minister of Culture
of Republic of Bulgaria

Уважаеми госпожи и госпога, [7]

БОИЛ БАНОВ, Министър на културата
на Република България

—

TEMPORARY FLAWLESS [11]

Vera Mlechevska

ВРЕМЕННО ПЕРФЕКТНО [25]

Вера Млечевска

—

TWO OR THREE THINGS
I KNOW ABOUT *RADA BOUKOVA*,
ART, FIBRAN AND PHILOSOPHY [39]

Texts by Jonathan Chauveau-Frigiatti

ДВЕ-ТРИ НЕЩА, КОИТО ЗНАМ ЗА
РАДА БУКОВА, ИЗКУСТВОТО,
ФИБРАНА И ФИЛОСОФИЯТА [61]

От Джонатан Шово-Фригжиату

**The Dialectic of Glass –
Commodity Circulation and
Way of the Sand [85]**

Stephen Zepke

**Диалектиката на стъклото –
кръговрат на стоките и
Пътят на пясъка [103]**

Стивън Ценке

—

**Bulgaria –
a comeback attempt...
yet again. [121]**

A conversation between Katia Angelova
and Iara Boubnova

**България –
опит за завръщане,
отново [133]**

Разговор между Катя Ангелова
и Яра Бубнова

Dear Ladies and Gentlemen,

It is a great pleasure for me that 2019 will be remembered as the year in which Bulgaria returns to the La Biennale di Venezia, currently the world's most important platform for the presentation of contemporary art, having been established over 120 years ago.

After having proceeded all the way in identifying the project to present our country at this edition of the international exhibition, we hope to realise to the fullest extent the important goals we have set ourselves with the current participation of our country; namely, to popularise the achievements of contemporary Bulgarian art, to stimulate the mobility of artists and to guarantee the sustainability of our national participation.

I am certain that professionals are also expecting from the 58th International Art Exhibition of La Biennale di Venezia a kind of analysis of the state of the visual arts with regard to the art market, the mobility of collections and artists, intercultural dimensions and the exchange of experience.

I agree with many prominent specialists that contemporary art also plays, to a certain extent, the role of a mirror of society and, in this mirror, the public sometimes sees reflected things they do not like. I believe that the Biennale Arte 2019 will help our society see itself freed of the pressure of everyday life through the mirror of art, and not only answer one of the most important questions of our day—how we live—but also to consider how we should like to live.

BOIL BANOV
Minister of Culture
of Republic of Bulgaria

Уважаеми госпожи и господа,

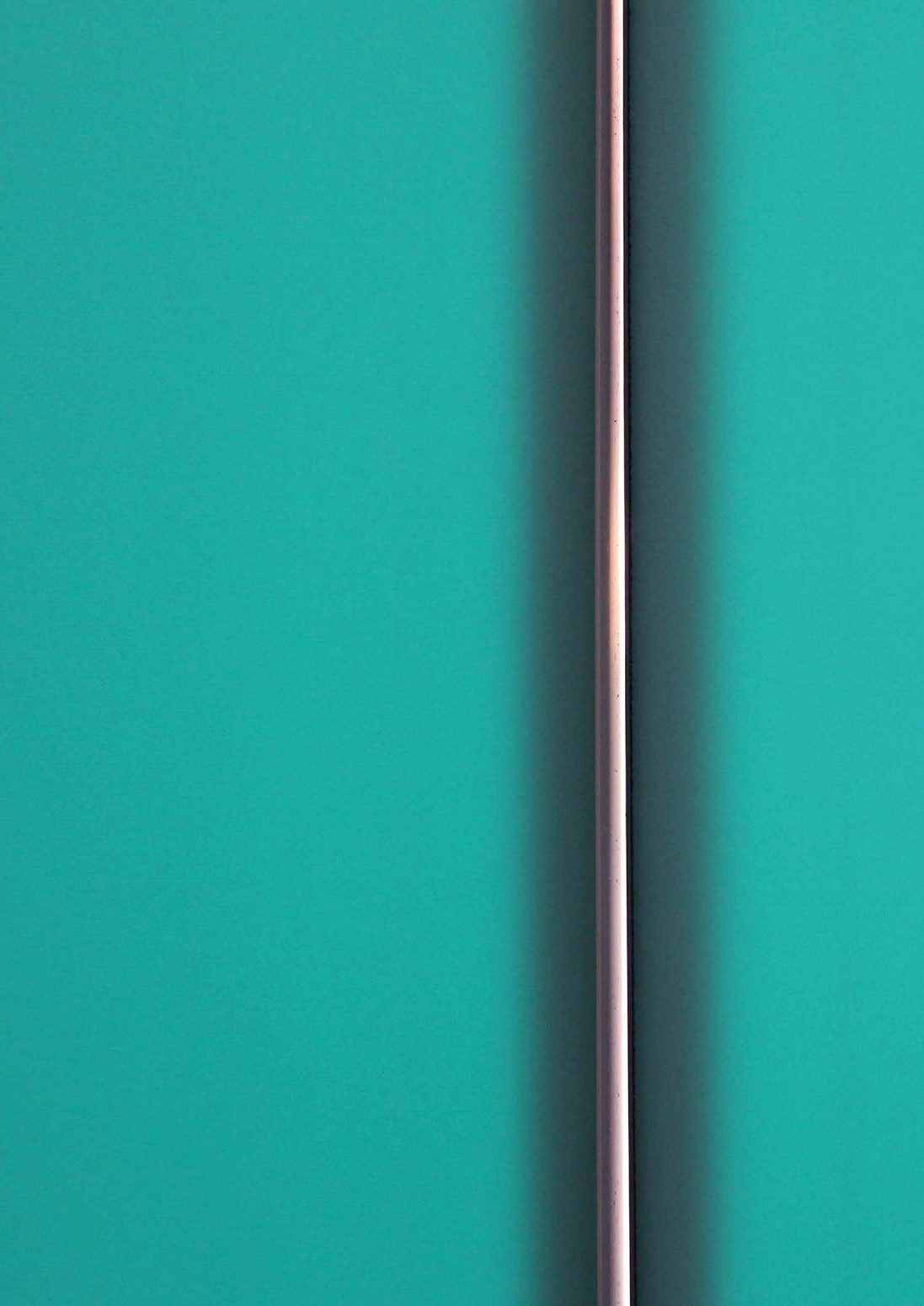
За мен е изключително удоволствие, че 2019-а ще бъде запомнена като годината, в която България се завръща на Венецианското биенале за изкуство – най-важната в момента световна платформа за представянето на съвременно изкуство, започнала съществуването си преди повече от 120 години.

След като извървахме целия път по определянето на проекта, който да представи страната ни на това издание на международната изложба, остава да си пожелаем да се осъществят в най-пълна степен важните цели, които сме си поставили с настоящото участие на страната ни: да популяризираме постиженията на съвременното българско изкуство, да стимулираме мобилността на творците и да гарантираме устойчивостта на националното участие.

Убеден съм, че професионалистите очакват от Венецианското биенале за изкуство и своеобразен анализ на състоянието на визуалните изкуства по отношение пазара на изкуствата, мобилността на колекции и автори, межкултурното измерение и обмяната на опит.

Съгласен съм с много от изтъкнатите специалисти, че съвременното изкуство до известна степен играе ролята и на огледало на обществото, а в това огледало публиката понякога вижда отразени и неща, които не харесва. Вярвам, че 58-ото биенале ще помогне на обществото ни да се види освободено от натиска на ежедневието през огледалото на изкуството и не само да си отговори на един от най-важните въпроси на съвремието ни: как живеем, а да помисли и върху това как бихме искали да живеем.

БОИЛ БАНОВ
Министър на културата
на Република България





TEMPORARY FLAWLESS

Vera Mlechevska

The Frame

How do we look at art today? It no longer has a frame: it ensconces itself freely in space. Art frequently competes with its own environment, shifts it, shuts it out completely and ignores it. Coming to Venice, it is difficult to avoid a Renaissance or Baroque framework given by the city; an ecological framework offered by the moment; a national framework, solid and massive or elastic and invisible; a political framework; a framework of the Biennale with its Pantone colours and graphic layout. We also have the framework of art that is chattering above every media, colour and shape. Sometimes we observe the frame as much as the art itself; sometimes the frame is art.

The Vitrine

Art is also an art of display, of scenography and layout, of the rhythm of things, of illusion. The vitrine makes things—decisions, statements, slogans. It reveals the face of things and that transparent gloss beyond which they seem enticing.

Lazar Lyutakov follows the logic of the vitrine, or of the display of an item as the object of desire. In his preoccupations with design, he rediscovers objects that have fallen from their poster appearance as products. In a series of objects created by the artist ('Lamp Series'), an ordinary object is transformed into another figure of design, into something that is individual and exclusive—an item that evades its function. The shell is a necessity for a sea snail, whereas, to us, it is beautiful. Lyutakov uproots these items from their being, which is indiscernible, for it serves to fulfil a certain task, and gives them something else in which the visual presence prevails.

In his other projects ('Flying Forward' and 'Blank Daniel'), the artist deals with the theatre of branding, which, from one item, creates a new product possessing qualities unsuspected from its visual appearance. The

goal of branding is to impart an aura different from that of Benjamin's 'authenticity', but one that also attaches the illusion of its being an exceptional, but still accessible, product.

Way of the Sand

In 'The Way of Sand', Lyutakov creates a type variation of furniture, at the sight of which a person presumes the functionality of a shelf or some kind of museum vitrine on which the artist has placed drinking glasses. This showcase, although open in terms of functional possibilities, also represents a larger object, which is itself an exhibit (displayed in a vitrine of exhibition status). The seeming furniture-sculpture, however, does not possess completed straight lines and symmetry; the eye stumbles upon anxiously protruding, broken, jagged edges. They are fearsome, sharp peaks and crags, like those in the treacherous Alps, where the crystals for the most transparent and salt-resistant glass come from—the firmest, and centuries-old ice blocks, with a magical crystal structure.¹ The eye almost begins to 'believe' that it is not plexi-glass—a substitute for, and a plastic version of glass. On the shelf, the bubbling forms of glasses erupt. They have been made with those multiple bubbles that, in European glass, with, for example, *presse papier*, which stands aside and sells at a lower price because it has not come out as it should—the reject is charming but not perfect, where the craftsman has not mastered the material and its control has slipped away in seconds. In the Italian glass-making technique of *bullicante*, it is a means of controlling and composing the air bubbles in a pattern. 'Locking' the air inside, as well as everything in the crafting procedure, is a matter of time, knowledge and skills, i.e., of technique.

The imperfections of the handmade glasses displayed on the shelves come from a reverse hierarchy where production time has to be reduced to a minimum

1. In antiquity, it was considered that crystal had magical properties and that it was the firmest consistency of snow.

in favour of price. The material is waste—mostly crushed glass panes, while the visual effects are due to the method of production. All the trivialities of this production, however, are the value added in another market logic.

Baudrillard and Bourdieu note the necessity of offering more and more, and increasingly differentiated, consumer-specific products. The established control frameworks that place the consumer in the context of ever-changing ‘good-taste’ rules are governed by the style creators taking account of the preferences of agents from the most privileged layers of society. Consumption fashion is the factor that demands a continuous change in the style, the line and the message, implies a rapid turnover and the illusion of the product’s exclusivity. Accoutred with IKEA’s complete domestic equipment, the narrator in ‘Fight Club’ says:

“I’d flip through catalogs and wonder: What kind of dining set defines me as a person? I had it all. Even the glass dishes with tiny bubbles and imperfections. Proof that they were crafted by the honest, simple, hard-working indigenous peoples of... wherever.”

The constant change of fashion in consumption necessitates the introduction of new incentives, such as the purchase of moral causes. For example, we stimulate, in a sophisticated way, trade in a place about which we know almost nothing, we buy the ‘fair trade’ label, a T-shirt with slogans like ‘protest’, ‘clean food’, etc. Consumption borders on a mode of redemption, as in Weber’s definition, not as redemption through labour, as under the conditions of a Protestant society, but with real consumption. Moral satisfaction is the value added of the object. Thus, the human imprint on a commodity of exotic origin is also a value of the object, while buying is equivalent to virtue.

The glasses exhibited by Lazar Lyutakov may coincide with these commercial images, but he places them on the vitrine as individual items and sculptural objects created beyond the pursuit of the absolute molecular arrangement of the material and the standardisation of the form.

He introduces to the work a method that requires time and physical effort and it is there that the artist's intervention becomes decisive for the ultimate effect of the material, i.e., the controlled process of fracture.

As the artist seeks to master this process, he shifts to the technicality of the craft. Lyutakov pairs the principles of the crafts and the ready-made production in his project. Moreover, the social differentiation between craftsmen and artists occurred only after the fourteenth century. Before that, artists were included in artisans' guilds.

On the other hand, the broken is damaged and in fact the accidental, which opposes the valuable; but in this case it is the method itself and means of control, the element that the artist imparts to the work in order for it to stand beyond the logic of the serial and predictable product, to a great extent limited in terms of the production capabilities set by an industrially produced module.

This industrially produced module is precisely what Rada Boukova uses.

As a principle of construction, the module came into circulation in the early twentieth century. Le Corbusier sought the dimensioning of the module according to the human body in an ideal proportion that fitted into another, *ad infinitum*. Both he and Gropius found it necessary to make construction possible, as with the building of airplanes or cars, in ways that were efficient, industrially (pre-)manufactured and standardised. The method spread throughout the whole of post-war Europe, with large-panel construction compensating for the lack of housing and shortening the time required to redevelop cities and neighbourhoods. After fifty years of use, the most large-scale panel construction has become a social phenomenon. In the 1990s, against the background of the declining achievements of the previous epoch, everything that was collective seemed to explode through the efforts of people to find a way to a new organisation—'anew'—but then crashed like a wave and squandering of public

potency. The personal was exteriorised to an extreme: the territory of the neighbour took on its own materiality, with its own balcony, its own railings, and plastic door, its uniquely sized windows, its uniquely coloured wall. The rhythm of the module dissolved into other expressive materials: rectangles and rhythms scaled by personal taste, which now means more than the derelict collective.

Insulation modules are the new formula that converts buildings by dressing them into a 3D skin in which textural detail or the architectural element, is dissipated. Extruded polystyrene, which is 95% air, has many specifications that promise high efficiency, thereby ranking it among the materials that are innovative and modern.

The forces of nature are becoming increasingly sinister; provoked or governed by natural laws, they cause damage and ruin. So, protection of the building is necessary against the arbitrariness of the outside world, against heating bills, the decay of time, the noise in the street from those engines that rip through the boulevard.

All this can remain outside, thanks to polystyrene and its wonderful properties. The innovation remains hidden behind a solid surface, but subcutaneously stretches the shape, as if computer-generated and flawless.

The optical relation between polymeric surfaces and computer-generated images is remarkable. Polymers have a very long structure of repeating molecules. The structural morphology of the material, which imparts specific qualities to it, seems to be visualised even by its downstream product-copies as multiplied and identical molecules.

Rada Boukova's visual vocabulary encompasses accessible and mass-produced materials with a high turnover in everyday life. The nature of these materials is contrary to historical and *a priori* academic media and materials in art and materiality that are a constitutive of the age in which we live.

The elegance of her works rather lies in the simplicity of the gesture with which she fixes images in the transience of their presence. Their substantiality, regardless of the media, appears attainable and familiar,

but places the object in a situation of uncertainty. It takes place in an escaping territory of the illusion, for which Boukova sometimes adjusts the given environment from and to the image.

In 'How We Live', she uses ready-made, industrially-produced series of panels, which she charges with a potential to assume different decorative or aesthetic roles in the space, from an abstract picture to a motif structured in a rhythm or a seemingly functional element of the interior design. With their predetermined size, with the rectangles imposed by Boukova, she 'reformats' the space and its surfaces with a new unit of measure and formula—that of machine-era rationality. Does not our entire epoch pass through the grid and the module? (Krauss). Can a floor area 2.40 metres tall be approximated to a formula of universal and neutral sizing of modernity instead of a Baroque building? A territory overlaid on another territory is obtained. New drawing, wallpaper, layer, rendering...

The synthetic nature of the panels impacts as a modernising lifting of the space, luminous with a neon radiance and solid flatness. This cool breeze and apparently definitive persuasiveness of the panels is green, like the scrubs of a surgeon who has undertaken to rejuvenate a naturally aging body into an irresistibly attractive and fashionable one.

The creators of 'How We Live', Rada Boukova and Lazar Lyutakov, focus their gaze on the material world of today that shapes its face—that in the vitrine and on the screen that penetrates the social life of the objects, their convertibility and exchange. According to the theses of Aparaduraj and Simmel, exchange, and not the product itself, is the source of value.

Lyutakov 'steps' on a surface of transparency, deceptively homogeneous, which grows opaque and bubbles up in the hand-made glass but becomes clear in the artificial acrylic glass. The degrees of transparency of the material are defined by the different principles of production of the mass product and that of the unique art object.

Boukova introduces a harmonious illusion to the surface, accompanied by the technological promises of innovation and the sterilely pure waves of neon glow that come to dam the surface of the organic old epoch with its worn-out savour.

The materiality of the epoch seems to possess an easily liquescent synthetic consistency that is employed for all sorts of uses—highly technological, practical, aesthetic, ethical, and commercial. Has Barthes' intuition come true? 'The hierarchy of substances is abolished: a single one replaces them all: the whole world can be plasticised, and even life itself since, we are told, they are beginning to make plastic aortas.'

Matter and facts today go through the synthetic modelling of the screen; they can be liquefied and moulded into one form or another, or one cause or another. We can deconstruct a narrative and cast it into a new, smooth and convincing shell of well-arranged facts and images without its having a structure: the information is merely a plastic mass. Both artists make these surfaces and the principles of production visible, while unifying everything in the circulation of matter and status.

Antal, Frederick. *Florentine painting and its social background: the bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power: XIV and early XV centuries*, Harvard University Press, 1986.

Apaduraj, Arjun. *Introduction: commodities and the politics of value*, The social life of things, Cambridge University Press, 2014.

Barthes, Roland. *Plastic*, Mythologies, Paris, Editions du Seuil, 1957.

Benjamin, Walter. *The work of art in the age of mechanical reproduction*. In Illuminations, ed. Arendt (trans. Zohn), 219-23. New York: Harcourt, Brace. (Original publication, 1936.)

Bourdieu, Pierre. *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.

Gilles Deleuze / Felix Guattari, 1837 – *De la ritournelle*. Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2, Les éditions de minuit, 1980.

Gropius, Walter. *The new architecture and the Bauhaus*. MIT press, 1971.

Krauss, Rosalind. *Grids*, The originality of the Avant-Garde and Other modernist myths. MIT Press, 1985, p. 8.

Le Corbusier. *Le Modulor*. Essai sur une mesure harmonique a l'échelle humaine applicable universellement a l'architecture et la mécanique, Edition de L'architecture d'Aujourd'hui, Boulogne (Seine), 1963.

Simmel, George., *Fashion*. American Journal of Sociology, LXI116: 54 I-58. 1978.

Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, London; New York: Routledge, 1992.











GEYER
HEM... EREKTEOMATEMAPI

ВРЕМЕННО ПЕРФЕКТНО

Вера Млечевска

Рамка

Как гледаме изкуството днес? То няма вече рамка, настанява се свободно в пространството. Много често изкуството се конкурира със собствената си среда, измества я, закрива я напълно и я игнорира. Като идваме във Венеция, е трудно да избегнем една ренесансова или барокова рамка – гадена от града, една екологична рамка, гадена от момента, една национална рамка – солидна и масивна или пък еластична и невидима, една политическа рамка, една рамка на биеналето и неговия цвят пантон и графичен лейаут. Имаме и рамката на изкуството, която бърби над всяка медия, цвят и форма. Понякога виждаме рамката също колкото самото изкуство, понякога рамката е изкуството.

Витрината

Изкуството е също изкуство на дисплея, на сценографията и подредбата, на ритъма на нещата, на илюзията. Витрината прави нещата – решения, изявления, лозунг. Тя показва лицевата страна на нещата и онзи прозрачен гланц, зад който те изглеждат примамливи.

Лазар Лютаков наблюдава логиката на витрината или показването на един предмет като обект на желанието. В своите занимания с дизайн той преоткрива предмети, които са изпаднали от своята плакатна поява като продукти. В серия от обекти, създадени от автора (“Серия лампи”), обикновената вещь е трансформирана в друга фигура на дизайн, в нещо напълно индивидуално и изключително. Вещ, която бяга от функцията си. Раковината е нужна на океанския охлъв, но за нас тя е красива. Лазар изтръзва тези вещи от битието им, което е незабележимо, защото служи за справяне с някаква задача, и им дава друго, в което визуалното присъствие надделява.

В други свои проекти (“Flying forward” и “Blank Daniel”) авторът се занимава с театъра на брандирането, който създава от една вещ почти нов продукт с неподозирани от външния му вид качества. Брандингът има задачата да вдъхне аура, различна от тази на автентичността по Бенямин, но такава, която да му придава също илюзията за изключителен, но все пак достъпен продукт.

Пътят на пясъка

В *Пътят на пясъка* Лазар създава вид мебел, при вида на която човек допуска функционалността на етажерка или някакъв вид музейна витрина за експониране, върху която авторът е поставил чаши. Тази витрина, макар и отворена в своите функционални възможности, е също по-голям обект, който сам е експонат (изложен в една витрина на изложбената ситуация). Привидната мебел-скулптура обаче няма завършените прави линии и симетрия, погледът се спъва в тревожно стърчащи, отчупени и нацърбени краища. Те са страховити остри върхове и зъбери като на коварните Алпи – там, откъдето идват кристалите за най-прозрачното и солидно стъкло, най-твърдите и вековни ледове с магическа кристална структура¹.

Окото почти започва да “вярва”, че това не е плексиглас – заместител и пластичен вариант на стъклото. Върху етажерката избликуват бълбукащите форми на стъклени чаши. Те са изпълнени с онези множество балончета, които се срещат в европейското стъкло, например преспание, което стои встрани и се продава на по-ниска цена, защото не се е получило – шкартото, което е очарователно, но не и перфектно. Там, където майсторът не е овладял материала и процесът му се изплъзва за секунди. В италианското стъкло техниката “буликанте” е въпрос на контрол и композиция на въздушните мехури. “Заклучването”

1. В древността смятали, че кристалът има магически свойства, а също и че това е най-твърдата консистенция на снега.

на въздуха, както и всичко в процеса на обработка, е въпрос на време, познание и умения, т.е. на техниката.

Несъвършенствата в ръчните чаши, изложени на етажерките, идват от една обратна йерархия, според която времето за производство трябва да бъде редуцирано до минимум в интерес на цената. Материалът е отпадатен – предимно натрошени стъкла от прозорци, а визуалните ефекти са даденост на метода. Всички тривиалности на тази продукция обаче са добавена стойност в една друга пазарна логика.

Бодрияр и Бурдию отбелязват необходимостта да се предлагат все повече и все по-диференцирани продукти, отделящи статусно потребителите. Така установените рамки на контрол, които поставят потребителя в условията на вечно променящите се правила на “добрия стил”, се управляват от създателите на стил не без предпочитанията на агенти от най-привилегировани слоеве на обществото. Модата в потреблението е факторът, който налага непрекъснатата смяна на стила, на линията и на посланието, предполага бърза оборотност и илюзията за изключителност на продукта. Оборудван с пълното битово снаряжение на “Икеа”, разказвачът от “Боен клуб” казва:

“След като разгледах няколко каталога, се зачудих какъв сервиз за хранене ми приляга на индивидуалността. Имах всичко. Дори и сервиз с балончета и несъвършенства, доказателство, че са изработени от честни, прости и усърдно работещи местни хора от... където и да е.”

Постоянната смяна на модата в потреблението налага и въвеждането на нови стимули като купуването на морални каузи. Например стимулираме по софистициран начин търговията в място, за което не знаем почти нищо, купуваме етикета “честна търговия”, флаanelка с надпис “протест”, “чиста храна” и т.н. Консумирането граничи с начин на изкупуване

в смисъла на Вебер, но не като изкупление с труд, както в условията на протестантското общество, а с реално потребление. Моралното удовлетворение е добавената стойност на предмета. Така човешкият отпечатък върху стока с екзотичен произход се явява също стойност на предмета, а купуването е равно-стойно на добродетел.

Чашите, изложени от Лазар Лютаков, биха могли да съвпадат с тези образи на комерса, но той ги поставя на витрината като индивидуални и скулптурни обекти, създадени извън стремежа към абсолютната молекулярна подредба на материала и стандартизиране на формата.

В производението Лазар Лютаков внася един метод, който изисква време и физическо усилие, там авторската намеса има решаващо значение за крайния ефект на материала и това е контролираният процес на счупване.

Тъй като авторът се стреми да овладее този процес, той се приплъзва към техничността на занаята. Лазар Лютаков сдвоява принципите на занаятите и на готовата продукция в своя проект. Впрочем социалната диференциация на занаятчиите и художниците се осъществява едва след XIV в. Преди това художниците са една от занаятчийските гилдии.

От друга страна, счупеното е увредено и обикновено резултат от случайност, което противостои на ценното, в случая обаче то е самият метод и средство за контрол, елементът, който авторът дава на производението, то да стои извън логиката на серийния и предсказуем продукт, до голяма степен ограничен във възможностите на производство, зададени от един индустриално произведен модул.

Такъв именно използва и **Рага Букова**.

Модулът като принцип на изграждане влиза в обращение и в строителството в началото на XX в. Корбюзие

търси оразмеряването на модула според човешкото тяло, положено в една идеална пропорция, която се вмества в друга до безкрайност. И той, и Гропиус намират за необходимо строителството да стане възможно като изграждането на самолети или коли, така че то да бъде ефективно, индустриално (предварително) произведено и стандартизирано. Методът обхваща цяла следвоенна Европа и едропанелното строителство компенсирало липсата на жилища и скъпява времето за преустройство на градове и квартали. Модулът придобива и още много разновидности. След 50-годишна експлоатация най-масовото панелно строителство се превърна в социален феномен. На фона на западащите достижения на предишната епоха, през 90-те всичко колективно сякаш избухна в усилието на хората да се намери път към нова организация – “на чисто”, а след това се разби като вълна в хаос и разпиляване на обществените сили. Личното се екстериоризира докрай: пространството на съседа има собствена материалност със свой балкон, свой парапет, врата от пластмаса, свой размер прозорци, свой цвят стена. Ритъмът на модула се претопи в едни други изразни материали: правоъгълници и ритми, разграфени от личния вкус, който значи сега повече от запуснатото колективно.

Изолационни модули са новата формула, която конвертира сградите, като ги „облича“ в една 3D кожа, в която детайлът на фактурата, дълбок или не архитектурен елемент, се стопява. Екструдираният полистирен, който се състои от 95% въздух, притежава множество спецификации, които обещава висока ефективност, т.е. нарежда се сред материалите, които са иновативни и модерни.

Природната стихия е все по-зловеща – предизвикана или закономерна, нанасява и руши. Така че защитата на сградата е нужна срещу произвола на външния свят, срещу сметките за отопление, разпада на времето, срещу шума от улицата – тези двигатели, които се раздират по булеварда.

Всичко това може да остане навън благодарение на полистирена и неговите чудни свойства. Нововъведението остава скрито зад солидна повърхност, но подкожно изпъва формата, все едно е компютърно генерирана и безупречна.

Забележително е оптичното сродство между полимерните повърхности и компютърно генерираните изображения. Полимерите имат много дълга структура от повтарящи се молекули. Структурната морфология на материала, която му придава конкретни качества, сякаш се визуализира дори от самите производни от него изделия – копия като мултиплицирани еднакви молекули.

Във визуалната лексика на Рада Букова влизат достъпни и масови материали с голяма оборотност в бита. Естеството на тези материали е обратно на историческите и академични *a priori* медии и материали в изкуството и е материалност, която е съставна на епохата, в която живеем.

Елегантността на нейните произведения се крие по-скоро в простотата на жеста, с който тя фиксира образи в преходността на присъствието. Тяхната предметност, независимо от медията, стои гостимима и позната, но поставя обекта в ситуация на несигурност. Той се осъществява в една убягваща територия на илюзията, за която Рада понякога настроява гадената среда от и към образа.

В “Как живеем” Рада Букова използва готови, индустриално произведени, серийни плоскости, които зарежда с потенциала да поемат различни декоративни или естетически роли в пространството: от абстрактна картина до мотив, структуриран в ритъм, или привидно функционален елемент на интериорния дизайн. С наложените от Рада правоъгълници с предварително зададен размер тя “преформатира” пространството и неговите повърхности с нова мерна единица и формула – тази на рациото от машинната

епоха. Не се ли процежда цялата наша епоха през решетката и модула (Краус)? Може ли пространството на етажа с височина 2.40 м да бъде сближено до формула на универсалното и неутрално оразмеряване на модерността, вместо на барокова сграда. Получава се територия, насложена на друга територия. Нов чертеж, тапет, слой, ренд...

Синтетичната природа на плоскостите действа като осъвременяващ лифтинг на пространството, сияещо с неонова бленда и безупречна плоскост. Този хладен полъх и видимо категорична убедителност на плоскостите е зелената престилка на хирург, който се е заел с подмладяването на едно естествено стареещо тяло в неустойимо привлекателно и модерно.

Авторите на “Как живеем” – Рада Букова и Лазар Лютаков – насочват погледа към материалния свят на днешния ген, който формира неговата лицевост. Тази на витрината и на екрана, които проникват социалния живот на предметите, тяхната конвертируемост и обмен. Следвайки тезите на Анагурай и Зимел, обменът е източник на стойността, а не самата стока. Лазар Лютаков “стъпва” на една повърхност на прозрачността, измамно хомогенна, която помътнява и кипва в ръчното стъкло и се избистря в изкуственото акрилатно стъкло. Степените на прозрачността на материала са дефинирани от така различните принципи на продукция на масовия продукт и този на единствения обект на изкуството.

Рада Букова внася една хармонична илюзия на повърхността, носеща със себе си технологичните обещания на иновацията и стерилно чистите вълни на неоновото сияние, които идват да преградят повърхността на органичната и лъхача на вехто стара епоха.

Материалността на епохата сякаш притежава лесно втечними синтетична консистенция, влизаща във

всякакви употреби – високо технологични, практични, естетически, етични, комерсиални. Дали интуицията на Барт не се е сбъднала? “Йерархията на субстанциите е премахната, една-единствена замества всички – целият свят може да бъде изработен от пластмаса, самият живот дори, след като са започнали да произвеждат аорти от пластмаса.“

Материята и фактите днес минават през синтетично моделиране на екрана, могат да бъдат втечнени и излети в една или друга форма или една или друга кауза. Може да деконструираме наратив и да го отлеем в нова гладка и убедителна обвивка от добре аранжирани факти и образи, без той да има структура. Информацията е само пластична маса. Двамата художници правят видими именно тези повърхности и принципите на производство, също така унифициращо всичко в циркулацията на материи и статуси.

Антал, Фредерик. Социалната позиция на творците: съвременни гледища за изкуството. – В: *Социологически измерения на изкуството*, София 2001 г., „Аскони – Издат”, с. 81.

Барт, Ролан. *Пластмасата*, Митологии, „Колибри”, 2004 г. с. 262.

Бенямин, Валтер. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. Превод: Венцеслав Константинов. – *Електронно списание LiterNet*, 14.04.2006, № 4 (77)

Вебер, Макс. Протестантската етика и духът на капитализма. София, „Хермес-7“, 1993.

Делъоз, Жил, Гатари, Феликс. За припева в Хиляда плоскости Капитализъм и шизофрения. Т. 2, 1837 г. Превод: Антоанета Колева. – *Критика и хуманизъм*, 2009 г., с. 429.

Льо Корбюзие, Модулар: Опит за хармонична мярка, съобразена с човешкия ръст и универсално приложима в архитектурата и механиката. Превод Светломир Братанов. София: Бълг. художник, 1982.

Apaduraj Arjun, Introduction: Commodities and the Politics of Value. – *The Social Life of Things*, Cambridge University Press, 2014.

Gropius, Walter, *The New Architecture and the Bauhaus*. MIT Press, 1971.

Bourdieu, P. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.

Krauss, Rosalind. *Grids, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, 1985, p. 8.

Simmel, G., *Fashion*. – *American Journal of Sociology*, LX1116: 54 I-58. 1978.









TWO OR THREE THINGS I KNOW ABOUT *RADA BOUKOVA*, ART, FIBRAN AND PHILOSOPHY

Texts by Jonathan Chauveau-Frigiatti
President-Founder of
The Tropicool Company
www.thetropicoolcompany.com

Since the middle of the 19th century, artistic modernity has been built around this central object: division between the useful and the useless.

Essentially, by opposing the diktats of the former, struggling to preserve a poetic zone within the functionalist world; but sometimes also by identifying with its forms and its principles, when Bauhaus or Russian constructivism elaborated the theory of art integrated into the general production and decoration of the everyday life. The fact is that the presence of art in a given society and its recognition by the ideological and institutional apparatuses that it has acquired depends on the local inflections of this issue of the useful that draws a demarcation line between the socially usable product and waste, which must be rejected and kept apart. This line, invisible but active at all levels of social organisation, draws the contours of a moving zone whose border is constantly crossed in both directions: a temporary and above all largely arbitrary category, i.e. waste, is subject to infinite renegotiation. In this field of thought, as we have seen, it is on the layout of this dividing line that the camp of cultural studies is now installed, like an airlock between the two territories of the noble and derisory, value and non-value, a recycling unit stubbornly questioning the validity of judgments precipitating such or such an object in the pit. The problem of waste has become central in socio-economic life, so much so that a recent branch of science even devotes itself to it: rudology. From

the Latin rudus (“rubble”), waste is considered as an object of analysis to apprehend the economic sphere and social practices, focusing on processes of devaluation of products generated by human activity and on the reprocessing techniques. Rudology thus approaches social facts from their marginal traces, thus joining the method with which Georges Bataille explores the depths of collective psychology, or artists such as Rada Boukova trying to reconstruct a small part of the “Crystal Palace” ideology of the twentieth century using scattered fragments of FIBRAN collected in the ruins of the cheap buildings of the 21st century.

After “THE EXFORM” (2017)
by Nicolas Bourriaud

FIBRAN
IS
EVERYWHERE
SOMEWHERE
ANYWHERE

FIBRAN thermal insulation materials, installed in accordance with current regulations and the rules of good practice by an experienced installer, is a long-lasting and valuable ENERGY SHIELD for structural buildings and industrial applications

FIBRAN is an ENERGY SHIELD which minimises thermal losses and reduces energy consumption

FIBRAN is an ENERGY SHIELD which protects both us and our buildings from abrupt temperature fluctuations in the external environment

FIBRAN is an ENERGY SHIELD which provides sustainable thermal comfort to our living and working environments

FIBRAN is an ENERGY SHIELD which limits environmental pollution and the waste of energy sources

FRAMING

FIBRAN

For Rada Boukova, an artist or a poet is not someone who has the power or the faculty to create, who one day decides to implement something by an act of will or in compliance with a divine injunction (in Western culture, will is the device which allows the attribution of acts and techniques pertaining to a subject), like the God of the theologians, without anyone knowing how or why. The poet and the painter, the carpenter, the cobbler, the flutist and ultimately any person is not the transcendent holder of an ability to act or produce works: they are rather living persons who, in using and only in using their members as of the world which surrounds them, carry out the experiment of self and constitute themselves as a form of life. Art is only the means by which the anonymous person we call an artist, in this case Rada Boukova, constantly keeps in touch with a practice and tries to build her life as a life form: the life of the painter, the carpenter, the architect or the double bass player, where what is in question is nothing less than her happiness, as in all forms of life.

From “Archaeology of the artwork”
(2012) by Giorgio Agamben

BULGARIAN
INTERNATIONAL
CONTEMPORARY
ARTE POVERA

ARTE POVERA is an Italian artistic movement which appeared on the international scene in the 1960s from Turin and Rome.

ARTE POVERA is an “attitude”, a form of behaviour advocated by Italian artists since 1967 that involves challenging the culture industry and, more broadly, the consumer society, adopting a strategy modelled on guerrilla warfare.

ARTE POVERA in particular counteracts the abstract painting dominating the European art scene of the 503s.

This denial of identification is manifested by artistic activity which also privileges the process, in other words the creative act takes precedence over the finished object. This is a process that consists mainly of making meaningless objects meaningful.

By condemning both the identity and the object, ARTE POVERA claims to resist any attempt at appropriation. It is basically a nomadic, elusive art form.

THE PLEASANT

TURQUOISE

OF FIBRAN

COLOUR

To say that materials have a life of their own, an existential status, that they are endowed with agency, such as FIBRAN for Rada Boukova - has become commonplace.

Materials can undoubtedly give rise to a feeling of joy and have an emotional weight that is too often neglected. For they alone can send us back to places and times that it is impossible to return to by telling us about past events that are too full, too happy, or too ordinary to be remembered. These subjects can also serve as monuments for collective memory and indices of cultural value since, as focal points of the ritual, they can then meet both the needs of the individual and those of the community. The life of the world, materially manifest, formerly exorcised in the name of readability and rationality, can finally return to haunt us.

After W. J. T. Mitchell

Modern architecture as an explanation of human sojourn.

If we had to explain as briefly as possible what modification the twentieth century has brought to being in the human world, the answer would be that from the point of view of architecture, aesthetics and law, humanity has been living as a place in specific places. Or, more simply, it has made its habitat explicit.

The art of the modern building has broken down into new elements and re-entered the house, this addition to nature that human existence possible; man has taken the city out of the centre, which formerly arranged the world in a circle around it, and reshaped it into a network of flows and rays.

The analytical “revolution” that constitutes the central nervous system of modernity has also taken hold of the architectural envelopes of the human sphere and, by establishing a formal alphabet, has produced a new art of synthesis, a modern grammar of production of space and a transformed situation of existence in an artificial environment.

“SPHERES III”, (2006), Peter Sloterdijk

TALKING TO THE WALLS

How we live

A poem sent by an admirer to Rada Boukova about her artistic proposition for the Bulgarian 2019 Venice Pavillion
“How we live”

I.

- How do we live?
- We live between walls...

- How did we live in the past?
- We used to live off the walls.

- How we are going to live?
- We are going to live inside the walls!

II.

Between man and woman
There is love.

Between man and love
There is a world.

Between man and the world
There is a wall.

III.

When I was younger
I spent a lot of time talking to the walls...

But now I don't talk to the walls any more
Because I am inside them
Where something hidden was waiting for us to exist.

IV.

At least when you talk to the walls
You can be sure you're not talking in the void.

That's what I used to think.

But now that I am inside the walls
I've understood there can be
No love without resonance
No resonance without walls.
And no walls without a world to protect us from.

V.

I will therefore never be able to talk to the walls again
Being inside them
In this invisible and comfortable situation
Where you can perfectly hear the world randomly echoing
against them with love.

- May you live interesting times.
- No, I don't want to have any interest in time.

How is the Internet changing the status of artworks?

Will there be a creative community again? Will we go back to anonymity? After all, Homer is anonymous. We do not know anything about Shakespeare either, and yet this little man from Stratford-upon-Avon knows more than us about almost everything. It is very possible that the era of the great “ego” of the great “me” is closed. It is, moreover, very brief. Beethoven was aware of being Beethoven. Rada Boukova is still aware of being Rada Boukova. But I do not think Shakespeare ever had the slightest awareness of being Shakespeare.

After Georg Steiner

Rada Boukova does not think there is a stable or essential “me”.

She is herself an amalgam of so many things: the books she has read, the movies she has seen, the television shows she has watched, the conversations she has had, the songs she has sung, the loves she has loved. In fact, she is a creation of so many people and so many ideas that she feels she has had very few original thoughts and ideas; to think that any of these things were original to her would indeed be blindly selfish in her opinion.

After “THEORIES” (2015) by Kenneth Goldsmith

The figure of the artist is an invention whose archaeology easily shows the recent date in our thoughts. And soon, perhaps, the end. If the conditions that made the emergence of this figure possible were to disappear as they appeared (...) then we can bet that the artist would fade, like a face of sand on the sea shore.

From “The Order of Things” (1966)
by Michel Foucault

What happened to the promise of leisure?

Perhaps this is what art can offer us today: something to use or to think about in a future recreational area, while the “arts” as an instrumentalised deployment only form a capitalised zone, just more refined and more clearly defined. These are never adapted to artists alone but rather directed to the general population as a way of rationalising and minimising workplace innovations as part of a matrix of doubt and difference. Artists are considered here as content providers for the recreation area, rather than its exemplary representatives or advocates of a critical position towards it. They are definitely given the role of outsiders, who, by their very nature, provide exemplary lifestyles. Yet the existence of a promise of leisure is not synchronous with artistic production. Various modes of leisure have been adopted by artists as a way of openly contradicting conceptions of work as a place of dignity and innovation, and to criticise, mock, or parody this concept of artistic life as a role play within the recreation area. The notion of “out-of-work” is what makes sense when it comes to characterising Rada Boukova’s deep artistic intentions, withdrawal from work or the establishment of structures characterised by asymmetrical intentions and results: now markers that exceed the promise of post-work, the latter never having been anything other than the projection of a non-neurotic state.

From “Why Work?” (2012) by Liam Gillick

In order to succeed or not be eliminated, creators must make a name for themselves, as they say, i.e. justify their claim to monetary gain by highlighting their own name that acts as a mark and which can be legally filed as such. To highlight a name, it must be durably attached to the memory of two kinds of performative descriptions, both of which stand out against a backdrop of continuity. On the one hand the purpose of these descriptions is to point out the occurrence of differences which are supposed to influence the course of the tradition in which they are inscribed. On the other hand, their role is to put a personal story into a narrative, also composed in a traditional format, so as to anchor the selected differences in biographical continuity: that of the creator identified by his or her name and the projects in which he or she has participated. Without this articulation, on the one hand with tradition, which makes novelty stand out in relation to a past that is always likely to be presented again and, on the other hand, with the story of a person to whom it is attributed, the differentiation would have a stochastic character and be confused with the flow of life events or, if you will, with the world. Otherwise it would be insensitive, or at least devoid of strong memory and consequently monetary value. This means that the creator needs stooges and, more precisely, biographers. Today, creators play a growing role in the staging of their own life, on which they deliver information, for example in the form of interviews which the interpreters can seize on or, more modestly, by recapitulating their activities, their qualities and the original traits of their person in curricula, files or books, which they circulate widely. Finally, by making extensive use of social networks, creators must not only be able to inscribe differences in things, but also generate a discourse on these differences, which supposes that the traditional background on which the differences stand out is familiar to them and they can produce a narrative of their lives, allowing them to base their claim on patenting these differences. Indeed, intellectual property rights can only apply to works (be they things or texts) but they cannot pertain to so-called “ideas”. However, the differences introduced by the crea-

tor often take the form of related ideas which, if they have enough appeal to circulate, can be easily appropriated by many competitors to whom the creator must keep his differences visible. In the kind of display that gives rise to the creator's person, the differences associated with his or her name must be presented and ordered in a way that conforms to the classic model of the biography of the leading characters of the past. Each of the new differences displayed must mark a departure from those that preceded it on the one hand, so as to reactivate the effect of surprise and to provoke interpretation. On the other hand, they must bear similarity to the differences already associated with the name of the creator in question, i.e. they should comprise an element of repetition so as to confer the unity of a style on the life of the latter, thereby enhancing the strength of his name in people's memories. But for these differences to be permanently attached to a name on the one hand, and considered relevant on the other hand, the mediation of a coach plays a determining role. The latter is indeed in the position of gatekeeper. He or she commands access to funding or access to a resource on which the artist's reputation depends, such as a publisher or curator. But the most powerful of these breeders are often also creators themselves, that is to say competitors.

“Enrichment: A critique of the goods”
by Luc Boltanski and Arnaud Esquerre,
Gallimard, 2017

Rada Boukova's silence is open.

It states that art is one of the highest forms of life, but on condition that the creator avoids a double trap: the illusion of the work of art and the temptation to assume the artist's mask. Both petrify us: the first makes a prison out of a passion, the second a profession out of a liberty.

From "Marcel Duchamp or the Castle of Purity" (1967) by Octavio Paz





ДВЕ-ТРИ НЕЩА, КОИТО ЗНАМ ЗА РАДА БУКОВА, ИЗКУСТВОТО, ФИБРАНА И ФИЛОСОФИЯТА

От Джонатан Шово-Фриджиати,
Президент-основател на
The Tropicool Company

Още от средата на ХХ в. художествената модерност се конструира около следния централен обект: разделението между полезното и безполезното.

По същество тя се противопоставя на диктатите на полезното и се бори да съхрани една поетична зона във функционалисткия свят; но и понякога се идентифицира с неговите форми и принципи – например както когато Баухаус или руският конструктивизъм разработват теорията за изкуство, което да е част от масовото производство и декоративните потребности във всекидневието. Факт е, че присъствието на изкуството в дадено общество, признаването му от идеологическите и институционалните апарати, които това общество си е създадо, зависи от съответните местни видоизменения на тази проблематика за полезното, очертаваща разграничителна линия между продукта, който би могъл да бъде социално полезен, и отпадъка, който трябва да бъде изхвърлен и гържан настрана. Тази невидима линия, която обаче действа на всички нива на социалната организация, очертава контурите на една подвижна зона, чиято граница бива непрестанно прекосявана и в двете посоки: категорията на боклука, тази временна и най-вече до голяма степен произволна категория, е подчинена на безкрайни преговаряния. Както видяхме, в областта на мисленето лагерът на културните изследвания се установява именно по протежението на тази разделителна линия, подобно на някакъв преход между териториите на благородното и на смешното, на стойността и не-стойността, някаква

рециклираща станция, която упорито поставя под въпрос валидността на преценките, по силата на които един или друг предмет бива пращан на буншето. Проблематиката на отпадъка стана дотолкова централна в социално-икономическия живот, че една неотдавна възникнала наука дори възнамерява да ѝ се посвети: рудология. Заимствайки наименованието си от латинското *rudus* (руини), тя третира отпадъка като обект на анализ, чрез който да могат да бъдат схващани икономическата сфера и социалните практики, като фокусът се поставя върху процесите на обезценяване на продуктите, които са резултат от човешката дейност, както и върху техниките за преработката им.

Така че рудологията подхожда към социалните факти, тързвайки от техните маргинални следи, като по този начин се сближава с онзи метод, чрез който Жорж Батай изследва дълбините на колективната психология – или точно както Рада Букова се опитва да реконструира малка част от идеологическия „Кристален дворец“ на XX век, като използва откъслечни фрагменти от ФИБРАН, събирани в развалините на евтини сгради от XXI век.

По Никола Бурио, „Екс-форма“, 2017

ФИБРАН
Е
*НАВСЯКЪДЕ
НЯКЪДЕ
НИКЪДЕ*

Изоляционните продукти ФИБРАН, положени умело съобразно действащите разпоредби и опита на добрите практики, създават дълготраен, ефективен и ценен ЕНЕРГИЕН ЩИТ.

ФИБРАН е ЕНЕРГИЕН ЩИТ, който предотвратява топлинните загуби и намалява консумацията на енергия.

ФИБРАН е ЕНЕРГИЕН ЩИТ, който защитава както нас, така и нашите сгради от резките температурни промени на външната среда.

ФИБРАН е ЕНЕРГИЕН ЩИТ, който гарантира устойчив комфорт в нашите жилищни сгради и работни помещения.

ФИБРАН е ЕНЕРГИЕН ЩИТ, който ограничава замърсяването на околната среда и изчерпването на енергийните източници.

FRAMING

FIBRAN

За Рада Букова художникът или поетът не е този, който има силата или способността да създава. Който в някой хубав ден, чрез акт на волята или следвайки някакво Божие предписание (в западната култура волята е онзи способ, който позволява да се приписват на даден субект някакви действия и техники), решава, подобно на Бога на теолозите, без никой да знае как и защо, да се захване да действа. И подобно на поета и художника, дърводелецът, общарят, флейтистът и в крайна сметка всеки човек също не са някакви трансцендентни притежатели на някаква способност да се действа или да се създават произведения: те са преди всичко живи хора, които – в използването и само в използването на своите крайници, както и на света, който ги заобикаля – си изработват опит за самите себе си и конструират себе си като форма на живот. Изкуството е само средството, чрез което онзи анонимен човек, когото наричаме художник – в този случай Рада Букова, – в постоянната си обвързаност с някаква практика се опитва да конструира живота си като форма-живот: живота на художника, на дърводелеца, на архитекта, на контрабасиста, където, както във всички форми-на-живот, не става въпрос за нищо друго освен за неговото щастие.

По „Археология на произведението на изкуството“ на Джорджо Агамбен, 2012

БЪЛГАРСКО
ИНТЕРНАЦИОНАЛНО
СЪВРЕМЕННО
БЕДНО ИЗКУСТВО

Arte povera (от италиански: „бедно изкуство“) е италианско движение в изкуството, появило се в Торино и Рим и наложило се на международната сцена през 60-те години.

Арте повера е „позиция“, поведение, пропагандирано от италиански художници след 1967 г., което се изразява в отправяне на предизвикателство спрямо културната индустрия и в по-широк смисъл спрямо консуматорското общество посредством подривни стратегии.

Арте повера се противопоставя в частност на абстрактната живопис, доминираща на европейската художествена сцена през 50-те години.

Този отказ от идентификация се проявява чрез художествена дейност, която поставя ударение върху процеса, с други думи – върху творческия жест, за сметка на крайния продукт. Процес, който се състои главно в превръщане на лишени от значение предмети в значещи предмети.

Като осъжда както идентичността, така и продукта ѝ, „Арте повера“ претендира, че устоява на всеки опит за присвояване. Това е изкуство, което иска по същността си да бъде номадско, неуловимо.

ТЮРКОАЗЕН

ЦВЯТ

ПРИЯТНИЯТ

НА ФИБРАНА

Да се каже, че материите имат свой собствен живот, екзистенциален статус, че са надарени със собствена воля – както е ФИБРАНЪТ за Рада Букова – е нещо, което вече се е превърнало в баналност.

Материите несъмнено са способни да пораждат чувство на радост и притежават емоционален заряд, който твърде често бива пренебрегван. Защото само те могат да ни изпратят в места и времена, където е невъзможно да се върнем – разказвайки ни за минали събития, които са прекалено обземачи ни, прекалено щастливи или прекалено обикновени, за да сме в състояние да си спомняме за тях. И същевременно тези материци могат да служат като знаци за колективната памет, показатели за културна стойност, защото – подобно на централни пунктове в ритуал – те могат да отговарят едновременно на нуждите на индивида и на нуждите на общността. Материално показаният живот на света, който някога е бил отстраняван в името на разбираемостта и рационалността, най-сетне може да се завърне, за да се всели в нас.

По У. Д. Т. Мичъл

Съвременната архитектура като обяснение на човешкото пребиваване

Ако трябва да се обясни по възможно най-кратък начин каква промяна донесе XX век в човешкия свят, отговорът би бил: от гледна точка на архитектурата, естетиката, правото, той разгърна съществуването като пребиваване на специфични места, или казано по-просто: той направи явно местообитанието.

Изкуството на модерната сграда разложи на елементи и после наново въведе дома – това допълнение към природата, което позволява човека; то излезе от центъра на града, който някога подреждаше света в кръг около себе си, и го премоделира в мрежа от потоци и лъчи.

Аналитичната „революция“, която съставлява централната нервна система на модерността, си присвои на свой ред архитектурните обвивки на човешката сфера и – въвеждайки една формална азбука – създаде новото изкуство на синтеза, модерната граматика на произвеждането на пространство, както и преобразуваната ситуация на съществуване в изкуствена среда.

„Сфери III“, 2006, на Петер Слотердаjk

ГОВОРЕЙКИ НА СТЕНИТЕ

Как живеем

Стихотворение, изпратено на Рада Букова от почитател по повод нейния проект "Как живеем" за българския павилион, Венеция 2019.

I.

- Как живеем?
- Живеем сред стени...

- Как живеехме преди?
- Живеехме извън стените.

- Как ще живеем?
- Ще живеем между стените.

II.

Между мъжа и жената
Съществува любов.

Между мъжа и любовта
Съществува светът.

Между мъжа и света
Съществува стена.

III.

Когато бях млад
Говорех дълго време на стените...

Но днес не им говоря вече
Защото съм помежду тях
Там където нещо скрито е очаквало нас
за да съществува.

IV.

Поне когато говориш на стените
Можеш да си сигурен че не говориш в празното.

Така си мислех някога.

Но днес се намирам между стените
И вече знам че не е възможна
Любов без ехо
Ехо без стени.
Нито стени без свят от който да ни пазят.

V.

Затова и никога няма да мога отново
Да говоря на стените
Вече помежду им съществувам
В онази незабележима и уютна ситуация
Когато съвършено можеш да чуеш света отекващ
наслуки с любов срещу тях.

- Да ти се случи да живееш в интересни времена.
- Нямам никакво желание времето да ме интересува.

Как интернет ще промени статуса на произведението на изкуството?

Ще съществува ли отново творческа общност? Ще се завърнем ли към анонимността? Все пак Омир е анонимен автор. Не знаем нищо и за Шекспир, но този дребен мъж от Стратфорд на Ейвън знае повече от нас за почти всичко. Много е възможно епохата на великото „его“, на великото „аз“, да е приключила. Освен всичко друго, тя е и доста кратка. Бетовен е бил наясно, че е Бетовен. Рада Букова е все още наясно, че е Рада Букова. Но не мисля, че Шекспир някога е имал и най-беглото съзнание, че е Шекспир.

По Джордж Стайнър

Рада Букова не смята, че съществува устойчив или есенциален „аз“.

Самата тя е амалгама от толкова много неща: книгите, които е чела, филмите, които е гледала, телевизионните предавания, които е следила, разговорите, които е водила, песните, които е пяла, любовите, които е преживяла. Всъщност тя е творение на толкова много хора и на толкова много идеи, че усеща, че притежава твърде малко оригинални мисли и идеи; да се възприема която и да било от тях като нещо оригинално нейно, би било наистина сляп егоизъм, смята тя.

По „Теории“ на Кенет Голдсмит, 2015

Художникът е изобретение, относно което археологията на нашето мислене с лекота показва, че неговата дата на възникване е неотдавнашна. А може би и че краят му е скорошен. Ако току-що са изчезнали – както са се и появили – онези предпоставки [които са довели до възникването му]..., то можем да се обзалажим, че художникът ще се заличи, подобно на лице, нарисувано в пясъка на брега на морето.

По „Думите и нещата“ на Мишел Фуко

Какво се случи с обещанието за свободно време?
Може би изкуството днес е способно да ни предложи ето това: нещо, което да ползваме, или нещо, върху което да размишляваме в някаква бъдеща установена зона на свободно време; докато „изкуствата“ в инструментализираната си приложимост просто формират поредната зона на капитализиране, само че по-изтънчена и ясно установена. Те никога не са приспособени единствено към артистите, а по-скоро са насочени към населението изобщо като начин за рационализиране и минимизиране на иновациите на работното място, като част от една матрица на усъмняване и различаване. Артистите биват разглеждани по-скоро като доставчици на съдържание за зоната на свободно време, отколкото като нейни образцови представители или като застъпници на критична спрямо нея позиция. Категорично им е дадена ролята на маргинали, които по самото си естество създават образци за стил на живот. И въпреки това наличието на обещание за свободно време не е в синхрон с художествената продукция. Артистите са ползвали разнообразни видове свободно време като способ открито да се противопоставят на схващанията за работата като място, в което се придобива достойнство и където се появяват иновации, както и за да критикуват, подиграват или пародират схващането за артистичния живот като някаква ролева игра в зоната на свободното време. Тук придобива пълния си смисъл понятието „извънработни“ – когато трябва да бъдат характеризирани дълбоките художествени намерения на Рада Букова, отгръпването от работенето или пък установяването на такива структури, които се характеризират с асиметрични помежду им намерения и резултати, които пък оттам насетне стават маркери за надхвърляне на обещанието за посттруд – обещание, което никога не е било нещо друго, освен проекция на едно невротично не-състояние.

По „Защо да се работи?“ (2012) от Лиъм Гилик

За да успее или да не бъде елиминиран, творецът трябва – както се казва – да си създаде име, т.е. да оправдае паричните си искания, изтъквайки собственото си име, което играе ролята на търговска марка и може да бъде запазено по юридически път като такава. За да бъде изтъкнато едно име, необходимо е към него да бъде трайно прикрепен споменът за два вида перформативни описания – и едното, и другото се открояват върху фона на приемствеността. Тези описания целят, от една страна, да посочат, че са се появили различия, способни да променят хода на традицията, в която се вписват. От друга страна, тяхната роля е да превърнат в разказ една лична история, която също е написана в традиционен формат: така че подобрите различия да бъдат закомвени в една биографична цялостност – тази на твореца, идентифициран чрез името си и чрез проектите, в които е участвал. Без това свързване, от една страна, с традицията, която дава възможност да се открие новото по отношение на едно минало, което винаги е способно отново да се прояви, а от друга страна, с историята на даден човек, на когото се приписва тази новост, отграничаването би имало единствено схоластичен характер и би се разсеяло сред общия поток събития от живота или, ако щете, сред света. Отграничаването би било ако не незабележимо, то поне лишено от сила да оставя спомен, а следователно и лишено от парична стойност. Това означава, че творецът се нуждае от хвалене, и по-точно – от биографи. Впрочем днес той играе все по-голяма роля в режисирането на собствения си живот, за който предоставя информация, например под формата на интервюта, от които интерпретаторите могат да се възползват, или – в по-скромна форма – правейки равносметка на своите дейности, качества и на „оригиналните“ черти на личността си в CV-та, „досиета“ или „портфолиа“, които разпространява широко. И накрая – чрез активно ползване на социалните мрежи. Творецът трябва да е способен не само да вписва различия в нещата, но и да поражда дискурс относно

тези различия, което предполага, че фонът на традицията, върху който те се открояват, му е познат; както и да произвежда разказ за живота си, който да му позволява да отправя искане за авторско право над тези различия. Всъщност правата на интелектуална собственост могат да бъдат предявявани единствено за произведения – били те неща или текстове, – но не могат да се отнасят до това, което наричаме „идеи“. Но различията, въведени от твореца, често приемат формата на свързани помежду си идеи, както казва жаргонът – на „хрумки“; това е нещо, което ги прави – в случай че успеят да се харесат и разпространят – лесно присвоими от множество конкуренти, като творецът трябва да запазва видими своите различия спрямо тях. При тази уредба, поражда от личността на твореца, различията, свързани с неговото име, трябва да бъдат представяни и подреждани по начин, който да съответства на класическия модел на биографиите на забележителните личности от миналото. Всяка от новите афиширани разлики трябва, от една страна, да бележи отклонение от предшестващите го творци по начин, който да реактивира ефекта на изненада и да провокира интерпретация. От друга страна, трябва да представя сходство с различията, които вече са свързани с името на въпросния творец, тоест да бъде от порядъка на повторението, така че да придава на живота му единен стил, което увеличава способността да бъде запомнено името му. Но за да бъдат тези различия, от една страна, трайно свързани с дадено име, а от друга страна – сметнати за уместни, решаваща роля играе посредничеството на някой селекционер. Последният всъщност е в позицията на „пазач на входа“. Той определя достъпа до финансиране или достъпа до ресурси, от които зависи репутацията: такъв например е издателят или кураторът. Но най-мощните сред тези селекционери често са също творци, т.е. конкуренти.

„Забогатяване: Критика на стоката“
на Люк Болтански и Арно Ескер (Gallimard, 2017)

Мълчанието на Рага Букова е отворено.

То заявява, че изкуството е една от най-висшите форми на живот, но при условие, че творецът избегне един двоен капан: илюзията за произведението на изкуството и изкушението да заеме маската на артист. И двете са способни да вкаменяват: първото прави от страстта затвор, а второто – от свободата професия.

По „Марсел Дюшан или Замъкът на чистотата“
(1967) на Октавио Пас





The Dialectic of Glass – Commodity Circulation and *Way of the Sand*

Stephen Zepke

Lazar Lyutakov's *Way of the Sand* combines two readymades: sixteen partially broken and reassembled acrylic-glass shelving units (strictly speaking rectified readymades) displaying groups of hand-blown beer glasses. This conjunction of commodities and their display concept explores the conditions under which art and industry both exist according to the rules of the market. The significance of the readymade here is not primarily its challenge to the epistemological limits of art, nor its assertion of the democracy of the artistic act (although it is both these things) but rather, as Benjamin Buchloh has argued, its "affirmative celebration of a technical Modernism and a scientifically organized mass culture" (1998 270), a celebration that foregrounded art's status as a commodity and made production and consumption something that art could engage with. In this sense, Lyutakov's work is not particularly concerned with what happens when the line

between mass culture and art is crossed (a thoroughly exhausted line of research), but rather applies the more contemporary practice of appropriation that assumes this distinction no longer exists. More specifically, *Way of the Sand* offers an immanent critique of how the commodity form structures the art work and in particular how it does so within the context of the biennale as an active agent of globalisation.

Art works related to the politics of display and the production of value as these operate in both mass culture and high art first emerged in the early 60s with Claes Oldenburg's *The Store* (1961) and *Mouse Museum* (1965) and the presentation of collections of similar or identical objects by Arman. Oldenburg and Arman's work shifted the debate around the readymade from the selection of objects to their consumption and accumulation and, in this way, moved the discussion beyond the subjectivity of the artist and towards commodity fetishism. Arman and Oldenburg understood, Buchloh argues, "that sculpture from now on would have to be exclusively situated within the presentational devices of the commodity (the vitrine, the display case) and that the

museological conventions of exhibiting sculpture would be increasingly displaced by the display conventions of the department store" (1998 276). Such work therefore followed the wider shift in visual production of the time, where art was being increasingly influenced, and even determined, by modes of mass cultural representation (Andy Warhol being perhaps the most obvious example). By the late 70s appropriation art produced "pictures" that further blurred the line between mass culture and art and offered an ambiguous critique of the emerging sign economy and the place of the "original" and "originality" within it (as in the work of Cindy Sherman or Richard Prince). In the 90s this approach was applied to objects in what became known as commodity sculpture, exemplified by the work of Jeff Koons and Haim Steinbach.

Commodity sculpture, according to Hal Foster, "tended to substitute design and kitsch for art" and emphasised that its own activity was a "business" (107). In doing so this work sublated the modernist dialectic of high art and commodity culture into the ubiquity of the commodity sign, recognising, as Buchloh puts it, that "the languages of mass cultural

representation now determined aesthetic production and reception" (1986 288). Way of the Sand follows appropriation art and commodity sculpture in assuming that visual art production reproduces the logic of commodity fetishism and, like the former, seeks to provide a critique of this. The problem with commodity sculpture, on the other hand, is that it seemed to "thematize this fetishism", or even celebrate it in what Foster calls "triumphal defeatism" (108). The problem with this, according to Buchloh, was that "once an object had been isolated from its functions and contexts and had been given over to exhibition value it would inevitably fuse with the condition of the isolated and fetishized commodity object as the central category of object experience" (1996 524). This is merely a kind of cynical reason, an enlightened false consciousness. This is the fate of the readymade in commodity sculpture according to Buchloh, its "objects no longer criticized the existing modes of object experience but embraced them as inescapable conditions within which the aesthetic gesture henceforth would have to constitute itself" (1996 512). Commodity sculpture as the contemporary form of the

readymade is therefore a type of “capitalist realism” as Mark Fisher has called it: the acceptance that there is no alternative. Such an acceptance has given rise to what Fisher calls “reality art”, the presentation of an “inertial tautology” that refuses to be more than what it patently already is: a commodity. Damien Hirst’s diamond encrusted skull is paradigmatic, “a mute symptom which exemplifies a condition it can neither describe nor transcend” (506).

Lyutakov, however, does describe this condition, incorporating commodity fetishism into the logic of *Way of the Sand*, but in doing so he also reflects it back into the work as its “content”, making it visible and available for criticism. In other words, he does not present commodities as “found objects”, thereby obscuring the relations that produced their value in favour of making them available for subjective (re)investment (as commodity sculpture does), but rather follows appropriation art in repeating these relations with a minimal but nevertheless crucial difference. As Peter Osborne has argued: “Only thus will art be truly ‘critical!’” (166) While part of this critique focuses on what Baudrillard called “sign-exchange value” (objects

become signs that gain value by switching codes, as in fashion), *Way of the Sand* also focuses on how globalisation effects the circulation of commodities (whether glass or art work) and the production of their value. As a result, *Way of the Sand* is an artwork commodity that illuminates the processes that give birth to it. If Steinbach or Koon’s work place the spectator in the position of a high end shopper, then Lyutakov’s positions us as the victim of a scam, a scam operating in the art world as it does everywhere else.

Earlier works by Lyutakov such as *Blank Daniel* (2017) or *Flying Forward* (2014) clearly assume that the logic of sculpture is inseparable from the globalised logic of commodity fetishism, the first beginning from the formal display found on a shopping website and the second actualising the progressive copying of a sports shoe in Asia and Europe. Similarly, we walk into *Way of the Sand* as we would into the transnational space of a high-end boutique. The display cases are tastefully arranged in the space and contain varying numbers of a hand-blown glasses – the only product. Confronted with a piece of contemporary art, however, we know not to take things at

face value and indeed this work begins from a simple, although not immediately obvious fact: the glasses were made in Vietnam from recycled broken glass, using an extremely basic industrial technique performed in a rudimentary outdoor workshop. Due to the cheap labour, materials and method, they are sold for 30 cents. Obviously enough, Lyutakov bought as many as he could bring back. The appearance of the glasses in Lyutakov's "shop", now transformed into high-end artisan handicrafts, are an example of "appropriation" in an economic sense, where unequal exchange (a little money for a lot of work) in the "periphery" facilitates capital accumulation in the "center" (see Hornborg 5-10). Additionally, the glasses gain enormous sign-exchange value by being circulated from Vietnam to Venice, from the factory to a boutique, from a humble object to a work of art. In the case of Way of the Sand, the transformation of the glasses from cheap to expensive matches a shift in their market: no longer commodities for the poor but art works for the rich. At this moment the art world explicitly appears as exploiting the imbalances of a globalised market and the artist as an entrepreneur within it.

The fact that the origin of the glasses is not immediately obvious is an important part of the work, because fetishising the basic nature of their production (hand-made, blown glass, recycled, exclusively made in this workshop) paradoxically gives the glasses their value as objets d'art. Similarly, the glasses display a global memory of modernist design, a kind of rough imprint of the original, now blurred and degraded, but it is precisely this modernist echo that allows them to be circulated from the periphery back to the centre. Furthermore, this rudimentary production process makes them slightly irregular and so different from each other. These now artful imperfections are highlighted by their display to emphasise their artisanal and hand-made quality. Way of the Sand therefore presents the circulation of these commodity signs from Vietnam to Venice and in doing so turns this circulation and the added value it produces into an object. The work does not simply illuminate what is concealed by commodity fetishism, but embodies it.

This global circulation of commodity signs seems to have already reached its logical conclusion, as for some time the signs of handicraft

have been incorporated into industrially produced objects as if to obscure their automated production process. As the narrator in the film *Fight Club* (dir. David Fincher, 1999) tells us in reference to IKEA; “I had it all, even the glass dishes with tiny bubbles and imperfections, proof that they were crafted by the honest, simple, hard-working indigenous peoples of ... wherever.” What is being valued here, what gives these (industrially produced) glass dishes their value, is the simulation of artisanal authenticity, which is reduced to a sign and exchanged as such. What *Fight Club* reveals is how this sign of artisanal production, whether genuine or not (and as a sign this distinction is not important), is ubiquitous, operating on both sides of the mass culture/high art divide, a divide that *Way of the Sand* also suggests no longer exists. So although Lyutakov’s work seems to begin with the ready-made commodity transforming into an art work, it in fact shows how this distinction was already ideological and symbolic in the first place and how it works to generate profit. In *Way of the Sand* then, the art work doesn’t simply simulate a shop, but incorporates the social conditions of its own production as both

commodity and art work into its own compositional logic.

Meanwhile, the perspex display cases seem to trace the circulation of the glasses in reverse. The shelves begin as extremely expensive items, valued for everything the glasses are not. The shelves are precision made, produced largely by machines to an extremely exacting standard. The artist then breaks them up, hurling the hand against their smooth polished perfection, returning them, perhaps, to the state of raw material available for another recycling process. Once more, *Way of the Sand* describes the conditions of its own production, presenting us with a kind of self-describing circularity as its glasses rise from the shards of broken glass they recycle and the acrylic-glass shelves that guarantee their value are broken and so take the first step on the path to being waste. It is as if the work freezes this movement and presents it, emphasising the poverty of its materials at the same time as it appears as a high-end design shop, embodying the unequal exchanges that are normally invisible in the commodity fetish. In this sense, *Way of the Sand* does not disavow the processes that created it, but rather makes these processes visible in the

transparency of the object. This immanent critique of the commodity sign nevertheless remains ambiguous, because while it actualises the production of value that puts it in its place, it does not reject or give up this place and perhaps even requires it to give efficacy to its argument.

Indeed, the broken acrylic glass shelves can also be interpreted according to the model presented by Fight Club. Just as the bubbles in the glass IKEA plates are produced by a machine and so reduced to a pure sign, so the destruction of the shelves could also be seen as a sign of the hand making them into a “one-off” item, into an expensive art work. This would be the way the mass-produced display up-cycles via hand work to the status of a unique object, partaking in what the artist calls the “ripped jeans” logic of the work. Way of the Sand’s shelving units actualise the systems that produce and distribute objects and their values and underlines how these systems operate in both the art world and the shop. As such, the work’s ironic motto seems to be Kathy Acker’s remark that “art is the elaboratings of violence” (123). On the one hand the appropriated glasses (that is, commodities) rise out of broken

waste, illuminating the violence of globalised capital accumulation, while on the other the shelves are broken up, a violent gesture that gives the personalised touch we value in the work of art.

All of this embodies aesthetics (which is also a politics) of “distance”. As we have seen, this means the global reach of appropriation and the circulation of its spoils, but it is also the maintenance – even in the face of Way of the Sand’s critical stance and indeed as its condition – of the imagined autonomy and critical distance of the artist and art. Let’s see how this works. An important part of Way of the Sand is how it focuses exclusively on the presentation of the commodity in the shop. Unlike the work of Haim Steinbach for example, or before him the Surrealist objet trouvé, Lyutakov does not attempt to provoke poetic associations through disorienting or otherwise evocative juxtapositions of the objects in order to generate unexpected meanings or affects (what Germano Celant calls “semantic redistribution” (384)). The glasses appear on the broken shelves and there is nothing else. This empirical matter-of-factness emphasises the retail environment constructed

by the work and encourages us to reflect on the Venice bien-nale's complex relationships with global markets. Similarly, while it highlights the physical "work" that went into making these objects, it also draws attention to the aesthetic work of arranging all the elements and the conceptual work that gives *Way of the Sand* its critical impetus. Indeed, it is possible to argue that these aesthetic and conceptual-critical forms of artistic work are what give the object its highly inflated price relative to that of its components. According to this way of thinking, the artist enters the market (i.e. the art world) as a commodity owner, albeit subject to various detrimental conditions, the most obvious of which is the payment of half the commodity's value to the gallery (which is literally a shop). In this sense, the artist does not sell their labour but the product of their (physical, aesthetic and conceptual) labour, making them a commodity dealer. This view is consistent with the bourgeois ideology of the free market, where the economy is formed by relationships between free and equal individuals and is further confirmed by seeing the artist as a type of artisanal producer. Similarly, in our own era of conceptual

artistic production, the artist's "idea" – in Sol Le Witt's sense: "The idea becomes a machine that makes the art." (12) – is also understood as their property. The artist, in other words, owns their means of production. That this "ownership" is ideological has been clearly shown by José María Durán, who writes: "Artistic proprietorship is based on the assumption that what is fabricated or simply chosen – that is, the artistic object – is the material realization of the subjective and thus unique and singular intellect. Before the artist appears socially as owner of the products of thought, he is constituted as a private owner of thoughts. It is this private ownership that is sanctioned by intellectual property rights." (230) The important point here is not only that the assumption of an artist's private ownership of his work is clearly a mode of fetishism (a fact the readymade revealed from the beginning), but that it also underpins the reification of the artist's autonomy and authenticity as guarantees of the value of their work as a cultural product. The assumed exceptionalism of art therefore rests on the cultural role of the artist as this is determined by commodity capitalism.

The question, then, is less about who owns the work of art, than what turns the artist into an owner of the art commodity in the first place. Way of the Sand clearly embodies the fact that the artists' natural rights of "possessive individualism" in relation to their work perpetuates the illusions of commodity fetishism and that this placement of an intentional and sovereign artist as an owner is a basis of the art world as a market. As Benjamin Buchloh puts it: "Thus at the core of the work itself we find not only a fetishized notion of high art in general, but also a fetishization of its particular historical configurations." (1985 323) This fetishization was led by Conceptual art, which claimed to escape the commodity form that sculpture and painting inevitably took on, thus (as Rosalind Krauss argues) "securing a higher purity for Art [...] and escaping the effects of the market itself." (11) While it is undeniable that conceptual art proposed a democratisation of the creative act by turning it into having a concept, this in no way threatened the fetishisation of the art work as a commodity. At the time of the rise of advertising and marketing it seemed entirely logical to sell a "concept" (see Alberro).

While Way of the Sand clearly has a highly conceptual aspect, this remains inseparable from the way it materialises and aestheticises the various exchanges that give it both form and value. In this sense it pushes back against Peter Osborne's recent insistence that contemporary art is postconceptual art, inasmuch as it exhibits a "decisive historical transformation of the ontology of the artwork" (2013 8) towards what he calls a "post-aesthetic poetic" (2013 33). Contemporary art is constituted by the idea, the problem, fiction and transnational capitalism according to Osborne, all of which are immaterial and non-aesthetic aspects of the art work. In this new regime of art, the aesthetic and material parts of the work are merely a delivery system for the concept, which constitutes the virtual essence of the work. As we have seen, however, the concept in no way avoids the problem of the commodity fetish (which to be fair is not Osborne's claim) and perhaps even exacerbates it in insisting on dematerialised forms of art production.

That Way of the Sand was made to be exhibited at the Venice biennale, the "home" of hand-blown glass, is no coincidence. This conjunction serves to emphasise the way the bien-

nale form itself is, according to Peter Osbourne, “the Research and Development branch of the transnationalization of the culture industry” (2013 164). If Way of the Sand is a shop then the Venice biennale is a supermarket. A global supermarket, because what the biennale illustrates is the way capital is able to cross borders and appropriate cultural difference. In Way of the Sand we can see how this embrace of globalisation by the biennale relies on unequal exchange (and its disavowal) to produce value, while nevertheless having to retain an interest in the illusion of the extra-territoriality of art, whether this is the artist’s autonomy as a creator or as a “commodity owner”. This is the crux of Way of the Sand’s “critical” ambivalence. It embodies what Osbourne calls the “structural contradiction between [the art world’s] cultural-economic (or ‘cultural-industrial’) global aspects and its individual ng cultural-artistic functions” (2018 14-15), on the one side revealing the fetishism of the art object as the condition of its value in the market, but at the same time only achieving this transparency by polishing its own art commodities to an extraordinary level of perfection.

Writing in 1985, Buchloh saw the specificity of contemporary art emerging in the conjunction of fashion, design and advertising. Today we have seen this conjunction become even more visible and Way of the Sand places itself precisely at this meeting point of these increasingly co-dependent spheres of the creative industries. But it does so to reveal how art and the others are all organised around the same ideological assumptions regarding the commodity, its production and its markets. It is in this way that Way of the Sand is quite specific in its illustration of how art is animated by the market and it is only by doing this that an aesthetic practice can reveal its “inextricable entanglement with economic reality on the one hand and ideology on the other, without ever submitting fully to either one.” (Buchloh 1985 328)

References:

Kathy Acker (1982), *Great Expectations*. New York: Grove Press.

Alexander Alberro (2003), *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.

Benjamin H. D. Buchloh ([1998] 2000), 'Plenty or Nothing: From Yves Klein's *Le Vide* to Arman's *Le Plein*', in *Neo-Avantgarde and Culture Industry, Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge (Mass.): MIT Press, pp. 257-284.

([1986] 2000), 'Knight's Moves: Situating the Art/object', in *Formalism and Historicity, Models and Methods in Twentieth-Century Art*. Cambridge (Mass.): MIT Press, pp. 285-304.

([1985] 2015), 'Readymade, *Objet Trouvé*, *Idée Reçue*', in *Formalism and Historicity, Models and Methods in Twentieth-Century Art*. Cambridge (Mass.): MIT Press, pp. 311-33.

([1996] 2015), 'Sculpture: Publicity and the Poverty of Experience', in *Formalism and Historicity, Models and Methods in Twentieth-Century Art*. Cambridge (Mass.): MIT Press, pp. 509-28.

Germano Celant (2015), 'An Existential Building Site', in Haim Steinbach, *Object and Display* (cat.). New York: Gregory R. Miller & co.

José María Durán (2016), 'Artistic Labour and the Production of Value: An attempt at a Marxist Interpretation', in *Rethinking Marxism*, 28:2, 220-37.

Hal Foster (1996), *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge (Mass.): MIT Press.

Mark Fisher (2018), *k-punk, The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004-2016)*. Edited by Darren Ambrose. London: Repeater.

Alf Hornborg (2016), *Global Magic, Technologies and Appropriation from Ancient Rome to Wall Street*. London: Palgrave.

Rosalind Krauss (1999), "A Voyage on the North Sea", *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames and Hudson.

Peter Osborne (2013), *Anywhere or Not at All, Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso.

(2018), *The Postconceptual Condition, Critical Essays*. London: Verso.

Sol Le Witt ([1967] 1999), 'Paragraphs on Conceptual Art', in *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Edited by A. Alberro and B. Stimson. Cambridge (Mass.): MIT Press.













Диалектиката на стъклото – кръговрат на стоките и Пътят на пясъка

Стивън Ценке

„Пътят на пясъка“ на Лазар Лютаков съчетава два „регу-мейда“: шестнадесет частично счупени и отново сглобени стелажа от акрилно стъкло (по-точно казано, поправени артикули), върху които са изложени групи от чаши ръчна изработка. Това съчетание на стоки и тяхната визуална концепция изследва условията, при които и изкуството, и индустрията съществуват според правилата на пазара. Значението на „регу-мейда“ тук не се състои главно в предизвикателството на епистемологичните граници на изкуството, нито пък в неговото отстояване на демократичността на артистичния акт, въпреки че то представлява и двете, а по-скоро, както твърди Бенджамин Бъкло, в „убедителното тържество на техническия модернизъм и научно организираната масова култура“ (Buchloh 1998: 270),

тържество, което изкарва на преден план статута на изкуството като стока и прави производството и потреблението на произведението на изкуството нещо, с което изкуството може да се ангажира. В този смисъл творбата на Лютаков не се интересува особено от това какво би се случило, когато се прескочи границата между масовата култура и изкуството (задълбочено проучена насока на изследователска област), а по-скоро използва по-съвременната практика на апроприация, която предполага, че таква разграничаване вече не съществува. По-конкретно „Пътят на пясъка“ предлага иманентна критика на това как стоковата форма структурира производението на изкуството, и по-специално как осъществява това в рамките на контекста на биеналето като активен представител на глобализацията.

Художествените произведения, занимаващи се с политиката на дисплея и производството на стойност, тъй като те действат както в сферата на масовата култура, така и във високото изкуство, първо се появяват в началото на 60-те години на XX в. – „Магазин“

(1961) и „Музей на мишките“ (1965) на Клас Олденбург и презентацията на колекции от подобни или идентични обекти на Арман. Творбите на Олденбург и Арман изместват дебата около „реди-мейд“ артикула от подбора на обектите в посока на тяхното потребление и натрупване и по този начин преместват дискусията извън субективността на художника и към стоковия фетишизъм. Арман и Олденбург разбраха, твърди Бъкло, „че скулптурата отсега нататък ще трябва да се ситуира изключително в рамките на способите за презентирание на стока (витрината, изложбения щанд) и че музейните установени практики за дисплей на скулптура ще бъдат все повече измествани от установените практики на универсалния магазин“ (Vichloh 1998: 276). Следователно тези произведения следват по-широкото преориентиране, което се случва във визуалната продукция от това време, където изкуството все повече се влияе и дори се определя от

формата на представяне на масовата култура (Анди Уорхол е може би най-очевидният пример). До края на 70-те години апроприацията в изкуството произвежда „картини“, които допълнително разширяват границата между масовата култура и изкуството и предлагат двусмислена критика на зараждащата се икономика на знака и мястото на „оригинала“ и „оригиналността“ в нея (например в творчеството на Синди Шърман или Ричард Принс). През 90-те години този подход се прилага към обекти в така наречената „комодити“ скулптура¹ илюстрирана от творчеството на Джеф Кунс и Хаим Стайнбах.

Според Хал Фостър „комодити“ скулптурата „показва тенденция да замести дизайна и кича в изкуството“ и подчертава, че нейното проявление е „бизнес“ (Foster 1996: 107). Правейки това, творбата претопява модернистичната диалектика на високото изкуство и на „комодити“ културата в повсеместната разпространеност на стоковия знак,

1. Комодити скулптурата е художествен принцип, сходен с логиката на реди-мейд или апроприация в изкуството. При комодити скулптурата предметите на дизайна и кича са трансформирани в скулптурни обекти. Бел. ред.

признавайки, както казва Бъкло, че „езиците на репрезентация на масовата култура сега определят естетическата продукция и възприемане“ (Buchloh 1986: 288). „Пътят на пясъка“ следва изкуството на апроприация и „комодити“ скулптурата, приемайки, че продукцията на визуалното изкуство възпроизвежда логиката на стокския фетишизъм и подобно на предния се стреми да осигури критика на това. Проблемът с „комодити“ скулптурата, от друга страна, е, че тя някак „тематизира този фетишизъм“ или дори го означава в това, което Фостър нарича „триумфално поражение“ (Foster 1996: 108). Проблемът, според Бъкло, се състои в това, че „след като един предмет е бил отделен от неговите функции и контекст и му е придана изложбена стойност, той неизбежно ще се слее със състоянието на изолираната и фетишизирана стока за потребление като централна категория на „изживяване на обекта“ (Buchloh 1996: 524). Това е само някакъв циничен говор, просветено лъжливо съзнание. Това е съдбата на „реди-мейда“ в „комодити“ скулптурата, според Бъкло, нейните „обекти вече не

критикуват съществуващите форми на „изживяване на обекта“, а са ги презърнали като неизбежни условия, в които самият естетически жест отсега нататък ще трябва да се конституира“ (Buchloh 1996: 512). Следователно „комодити“ скулптурата като съвременна форма на „реди-мейда“ е вид „капиталистически реализъм“, както го нарича Марк Фишър, примиряването, че няма алтернатива. Подобно приемане е довело до това, което Фишър нарича „реалити изкуство“, представянето на „инерционна тавтология“, която отказва да бъде повече от това, което очевидно вече е: стока. Инкрустираният с диаманти череп на Деймиън Хърст е парадигматичен: „ням симптом, който илюстрира състояние, което той не може нито да опише, нито да надмине“. Лютаков обаче наистина описва това състояние, включвайки стокския фетишизъм в логиката на „Пътят на пясъка“, но паралелно с това той го и отразява обратно в работата като нейно „съдържание“, правейки го видимо и достъпно за критици. С други думи, той не представя стоките като „намерени обекти“, като по този начин

замъглява отношенията, които са произвели тяхната стойност в полза на предоставянето им за субективна (ре)инвестиция (както прави „комодити“ скулптурата), а по-скоро следва апроприацията в изкуството при повтарянето на тези отношения с минимална, но все пак решаваща разлика. Както Питър Озбърн твърди: „Само така изкуството ще бъде наистина „критично“ (Osbourne 2013: 166). Докато част от тази критика се съсредоточава върху това, което Богрияр нарича „знакова обменна стойност“ (предметите стават знаци, които придобиват стойност чрез смяна на кодовете, както е в модата), „Пътят на пясъка“ също се фокусира върху това как глобализацията въздейства върху движението на стоки (независимо дали е чаша или произведение на изкуството) и производството на тяхната стойност. В резултат на това „Пътят на пясъка“ е художествено произведение-стока, което осветява процесите, които го раждат. Ако творчеството на Стайнбах или Кунс позиционира зрителя като купувач от горния сегмент на пазара, то Лютаков ни позиционира като жертва на измама,

измама, действаща в света на изкуството, както и навсякъде другаде.

По-ранните творби на Лютаков, като „Blank Daniel“ (2017) или „Flying Forward“ (2014), ясно приемат, че логиката на скулптурата е неотделима от глобализираната логика на стоковия фетишизъм – първата, започваща от официалния дисплей на уебсайт за пазаруване, а втората, пресъздаваща реалистично прогресивното копиране на спортна обувка в Азия и Европа. По същия начин ние навлизаме в „Пътят на пясъка“, както бихме навлезли в транснационалното пространство на бутик от висок клас. Витрините са подгредени в пространството с вкус и съдържат различен брой ръчно изработени чаши – единственият продукт. Сблъсквайки се с частица от съвременното изкуство обаче, ние знаем, че не трябва да приемаме нещата от външната им страна, и наистина тази работа започва от един прост, макар и не веднага очевиден факт: чашите са направени във Виетнам от рециклирано натрошено стъкло, използвайки съвсем проста индустриална техника, изпълнена в най-обикновен открит цех. Поради евтина-

та работна ръка, материали и метод те се продават за 30 цента. Разбира се, Лютаков е купил толкова, колкото е можел да вземе обратно със себе си. Появата на чашите в „магазин“ на Лютаков, вече превърнати в първокласни занаятчийски ръчни изработки, е пример за „апроприация“ в икономически смисъл, където неравномерният обмен (малко пари за много работа) в „периферията“ улеснява натрупването на капитал в „центъра“ (вж. Hornborg 2016: 5–10). Освен това чашите придобиват огромна стойност на обмен на знаци, като преминават от Виетнам до Венеция, от фабриката до бутика, от скромния предмет до производението на изкуството. В случая на „Пътят на пясъка“ трансформацията на чашите от евтини към скъпи съответства с изместването на техния пазар, вече не е стока за бедните, а изкуство, което работи за богатите. В този момент светът на изкуството явно изглежда като използващ дисбалансиите на глобализирания пазар, а художникът като предприемач в него.

Фактът, че произходът на чашите не е непосредствено очевиден е важна

част от творбата, тъй като именно чрез фетишизиране на основния характер на тяхното производство (ръчно изработено и издухано стъкло, рециклирано, направено точно в конкретната работилница) парадоксално придава на чашите тяхната стойност като *objets d'art* [художествени предмети]. По същия начин чашите са израз на една глобална памет за модерностичен дизайн, един вид груб отпечатък на оригинала, който сега е размазан и деградиран, но точно това е модерностичното ехо, което им позволява да бъдат разпространявани от периферията обратно към центъра. Освен това този първичен производствен процес ги прави леко неравномерни и толкова различни една от друга, че тези изкусни несъвършенства изпъкват на преден план чрез техния дисплей, за да се подчертае тяхното качество на непромишлена и ръчна изработка. Следователно „Пътят на пясъка“ представя разпространението на тези стоки-знаци от Виетнам до Венеция и по този начин превръща това разпространение и принадлежната стойност, която произвежда, в обект. Творбата не просто осветява това,

което е скрито от стоковия фетишизъм, а го въплъщава.

Този кръговрат на стоки-знаци в световен мащаб изглежда вече е достигнал до логичния си завършек, тъй като от доста време знаците от ръчна изработка са инкорпорирани в индустриално произведените продукти сякаш за да се прикрият автоматизираните производствени процеси. Както разказвачът във филма „Боеен клуб“ (реж. Дейвид Финчър, 1999) ни казва за ИКЕА: „Имах всичко. Дори и сервиз с балончета и несъвършенства, доказателство, че са изработени от честни, прости и усърдно работещи местни хора от... където и да е“. Това, което се оценява тук, което придава стойност на тези (индустриално произведени) стъклени съдове, е симулацията за непромишлена автентичност, която е сведена до знак и се обменя като такъв. Това, което „Боеен клуб“ разкрива, е, че този знак за непромишлено производство – независимо дали е действителен или не (и като знак, че това разграничение не е важно) – е повсеместно разпространен, действащ от двете страни на разделението масова култура/високо изкуство, разделение, което

„Пътят на пясъка“ също внушава, че вече не съществува. Така че, макар творбата на Лютаков да изглежда, че започва с трансформирането на „реди-мейд“ стоката в произведение на изкуството, тя всъщност показва как това разграничение е било преди всичко на идеологическа и символична основа и как това действа в полза на генериране на печалба. Всъщност в „Пътят на пясъка“ художественото произведение не просто наподобява магазин, а инкорпорира в неговата собствена композиционна логика социалните условия на собственото му производство както като стока, така и като произведение на изкуството.

Същевременно стелажите от плексиглас сякаш проследяват в обратна посока кръговрата на чашите. В началото си рафтовете изглеждат като изключително скъпи предмети, оценявани за всичко онова, което чашите не са. Рафтовете са прецизно изработени, машинно производство по изключително висок стандарт. Тогава художникът ги чупи, удряйки с ръка по гладкото полирано съвършенство, довеждайки ги може би до състоянието на суро-

вина, готова за друг процес на рециклиране. Още веднъж „Пътят на пясъка“ описва условията на собственото си производство, представяйки ни един вид самоописваща се циркулярност, тъй като чашите възкръсват от парчетата счупено стъкло за рециклиране, а акрилните стъкла, които гарантират тяхната стойност, са счупени и така правят първата стъпка по пътя да станат отпадъци. Сякаш творбата замразява това движение и го представя, като подчертава факта, че материалите са евтини, а едновременно с това изглежда като луксозен дизайнерски магазин, възлъщаваш неравнопоставения обмен, който обикновено е невидим в стоковия фетиш. В този смисъл „Пътят на пясъка“ не отрича процесите, които го създават, а по-скоро онагледява тези процеси в прозрачността на продукта. Тази иманентна критика на стоката-знак все пак остава двусмислена, защото докато тя актуализира производството на стойността, която ѝ извоюва мястото, тя не отхвърля или не се отказва от това място, а може би има нужда от него, за да придобие ефикасност на своя аргумент.

Наистина счупените стелажи от акрилно стъкло биха могли да се интерпретират и според модела, представен в „Боен клуб“. Точно както мехурчетата в стъклените чинии на ИКЕА са машинно производство и по този начин се свеждат до чист знак, така и разрушаването на рафтовете може да се разглежда като знак на ръката, която ги превръща в „уникат“, в скъпо произведено на изкуството. Това би представлявал начинът, по който масово произвежданият дисплей се използва вторично и посредством ръчна изработка получава статут на уникален обект, участвайки в това, което художникът нарича логиката на „разкъсаните дънки“ на творбата. Модулите с открити рафтове в „Пътят на пясъка“ пресъздават системите, които произвеждат и разпространяват артикули и тяхната стойност и подчертава как тези системи оперират както в света на изкуството, така и в магазина. Ироничното мото на творбата подхожда на това, което Кати Акър казва: „изкуството е изработване на насилие“ (Asker 1982: 123). От една страна, апроприираните чаши (т.е. стоки) се

възстановяват от счупени отпадъци, осветявайки насилието на глобализираното натрупване на капитали, а от друга – рафтовете се чупят, насилствен жест, който представлява персонализираня допир, който ценим в едно произведение на изкуството.

Във всичко това има естетика (която също е и политика) на „дистанцията“. Както видяхме, това означава световния обхват на апроприацията и циркулация на нейната плячка, но също така е и поддържането – дори в контекста на критичната позиция на „Пътят на пясъка“, и въщност като негово състояние – на въображаема автономия и критична дистанция на художника и изкуството. Нека видим как действа това. Важна част от „Пътят на пясъка“ се състои в това как творбата се фокусира изключително върху представянето на стоката в магазина. За разлика от работата на Хаим Стайнбах например, или преди него сюрреалистическият *objet trouvé* [намерения обект], в творбата си Лютаков не се опитва да провокира поетични асоциации чрез дезориентиращи или иначе предизвикващи съпоставя-

ния на предметите с цел да генерира изненадващи значения или ефекти (това, което Джермано Челант нарича „семантично преразпределение“ (Celant 2015: 384). Чашите се появяват по счупените рафтове и нищо друго няма. Тази емпирична безспорност подчертава изградената от творбата среда за търговия на дребно и ни насърчава да отразим сложните отношения на Венецианското биенале със световните пазари. По същия начин, поставяйки на преден план физическата „работа“, която е вложена в създаването на тези предмети, тя също така привлича вниманието към естетическата работа по подреждането на всички елементи, както и концептуалната работа, която придава на „Пътят на пясъка“ нейната критична сила. Наистина е възможно да се твърди, че тези естетически и концептуално-критични форми на художественото произведение са това, което придава на обекта силно надута цена спрямо тази на нейните компоненти. По този си начин на мислене художникът навлиза на пазара (т.е. светът на изкуството) като собственик на стока, макар и при различ-

ните условия в негов ущърб, най-очевидното от които е плащането на половината от стойността на стока-та на галерията (която е буквално магазин). В този смисъл художникът не продава труда си, а продукта на своя (физически, естетически и концептуален) труд, което го прави търговец на стоки. Тази гледна точка е в съответствие с буржоазната идеология на свободния пазар, където икономиката се формира от взаимоотношения между свободни и равнопоставени индивиди и се потвърждава още повече от това, че художникът е вид занаятчийски производител. Аналогично в нашата епоха на концептуално производство на изкуство „идеята“ на художника – в смисъла на Сол Левит: „Идеята се превръща в машина, която прави изкуството“ (Le Witt 1999: 12) – също се възприема като негова собственост. С други думи, художникът притежава собствени средства за производство. Това идеологическо „притежание“ е ясно обяснено от Хосе Мария Дуран, който пише: „Художествената собственост се основава на предположението, че това, което е измислено или просто избра-

но, т.е. художественият предмет, е материалната реализация на субективния и по този начин уникален и единствен интелект. Преди социалната поява на художника като собственик на продуктите на мисълта той е конституиран като частен собственик на мисли. Именно тази частна собственост е санкционирана от правата на интелектуална собственост“ (Durán 2016: 230). Важното тук е не само, че възприятието, че частната собственост на художника върху неговото произведение е очевидно форма на фетишизъм (факт, който готовият продукт показва от самото начало), но и че стои в основата на придаване на материална форма на автономията и автентичността на художника като гаранции за стойността на неговата творба като културен продукт. Предполагемата изключителност на изкуството следователно се основава върху културната роля на художника, тъй като това се определя от стокския капитализъм.

Въпросът засяга в по-малка степен това кой притежава произведението на изкуството, отколкото това, което първоначал-

но превръща художника в собственик на художествената стока. „Пътят на пясъка“ ясно олицетворява факта, че естествените права на „собственическия индивидуализъм“ на художника по отношение на неговата творба увековечават илюзиите на стоковия фетишизъм и че това поставяне на създателния и суверенен художник в ролята на собственик е в основата на света на изкуството като пазар. Както казва Бенджамин Бъкло: „Така в същността на самото произведение откриваме не само фетишизирано понятие за високо изкуство като цяло, но и фетишизиране на неговите специфични исторически конфигурации“ (Vichloh 1985: 323). Това фетишизиране е водено от Концептуалното изкуство, което претендира, че е освободено от „комодити“ формата, която скулптурата и живописата неизбежно са възприели, каквото е и твърдението на Розалинд Краус: „осигурявайки по-висока чистота на Изкуството [...] и избягвайки ефектите от самия пазар“ (Krauss 1999: 11). Въпреки че не може да се отрече, че концептуалното изкуство предлага демократизация на творческия акт, като я превръща в концеп-

ция, това по никакъв начин не застрашава фетишизирането на художественото произведение в качеството му на стока. По време на възхода на рекламата и маркетинга изглеждаше напълно логично да се продава „концепция“ (виж Алберо).

Докато „Пътят на пясъка“ демонстрира висококонцептуален аспект, творбата остава неразделна част от начина, по който тя се материализира и естетизира, различните видове обмен, които ѝ придават както форма, така и стойност. В този смисъл тя се отдръпва от неотдавнашната позиция на Питър Озбърн, че съвременното изкуство е постконцептуално изкуство, доколкото показва „решаваща историческа трансформация на онтологията на произведението на изкуството“ (Osbourne 2013: 8) в посока на това, което той нарича „постестетическа поетика“. Съвременното изкуство се състои от идеята, проблема, фикцията и транснационалния капитализъм според Озбърн, всички те представляват нематериални и неестетически аспекти на художественото произведение. В този нов режим на изкуството естетическите

и материалните части на творбата са само системата за предаване на концепцията, която съдържа виртуалната същност на творбата. Както видяхме обаче, концепцията по никакъв начин не избягва проблема със стоковия фетиш (което в интерес на истината не е твърдение на Озбърн), а може би дори го изостря, настоявайки за дематериализирани форми на художественото производство.

Това, че творбата „Пътят на пясъка“ е създадена, за да бъде изложена на Венецианското биенале, „домът“ на ръчно издуханите стъклени предмети, не е случайно. Тази връзка служи да подчертае начина, по който самата форма на биеналето е изградена – според Питър Озбърн, „Филиал за научни изследвания и развитие на транснационализацията на културната индустрия“ (Osbourne 2013: 164). Ако „Пътят на пясъка“ е магазин, то Венецианското биенале е супермаркет. Глобален супермаркет, защото това, което биеналето илюстрира, е как капиталът е в състояние да прекосява границите и да апроприира културните разлики. В „Пътят на пясъка“ можем да видим как възпри-

емането на глобализацията от страна на биеналето разчита на неравнопоставен обмен (и отхвърляне) за производство на стойност, въпреки че все пак трябва да запази интерес към илюзията за извънтериториалността на изкуството, независимо дали това е автономията на художника като създател или като „собственик на стока“. Това е същността на „критичната“ амбивалентност на „Пътят на пясъка“, олицетворяваща онова, което Озбърн нарича „структурно противоречие между културно-икономически (или „културно-индустриални“) глобални аспекти [на света на изкуството] и индивидуализиращите му културно-художествени функции“ (Osbourne 2018: 14–15), от една страна, разкриващи фетишизма на художествения предмет като условие за неговата пазарна стойност, но в същото време постигайки тази прозрачност само чрез полиране на собствените си арт стоки до изключително ниво на съвършенство.

Пишейку през 1985 г., Бъкло вижда спецификата на съвременното изкуство, появяващо се в съчетанието на мода, дизайн и реклама. Днес сме свидетели, че тази връзка

е станала още по-видима, а „Пътят на пясъка“ се поставя точно на тази пресечна точка между тези все по-зависими една от друга сфери на творческите индустрии. Но творбата прави това, за да разкрие как изкуството и другите сфери са организирани около едни и същи идеологически предположения по отношение на стоката, нейното производство и пазарите ѝ. Именно по този начин „Пътят на пясъка“ е доста конкретна в илюстрирането на това как изкуството се оживява от пазара, и само чрез това естетическата практика може да разкрие своята „неразривна връзка с икономическата реалност, от една страна, и идеологията, от друга, без никога да се подчинява напълно на нито една от тях“ (Buchloh 1985: 328).

БИБЛИОГРАФИЯ

Kathy Acker (1982), *Great Expectations*. New York: Grove Press.

Alexander Alberro (2003), *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.

Benjamin H. D. Buchloh ([1998] 2000), ‚Plenty or Nothing: From Yves Klein’s *Le Vide* to Arman’s *Le Plein*‘, in *Neo-Avantgarde and Culture Industry, Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge (Mass.): MIT Press, pp. 257-284.

([1986] 2000), ‚Knight’s Moves: Situating the Art/object‘, in *Formalism and Historicity, Models and Methods in Twentieth-Century Art*. Cambridge (Mass.): MIT Press, pp. 285-304.

([1985] 2015), ‚Readymade, *Objet Trouvé*, *Idée Reçue*‘, in *Formalism and Historicity, Models and Methods in Twentieth-Century Art*. Cambridge (Mass.): MIT Press, pp. 311-33.

([1996] 2015), ‚Sculpture: Publicity and the Poverty of Experience‘, in *Formalism and Historicity, Models and Methods in Twentieth-Century Art*. Cambridge (Mass.): MIT Press, pp. 509-28.

Germano Celant (2015), ‚An Existential Building Site‘, in Haim Steinbach, *Object and Display* (cat.). New York: Gregory R. Miller & co..

José María Durán (2016), ‚Artistic Labour and the Production of Value: An attempt at a Marxist Interpretation‘, in *Rethinking Marxism*, 28:2, 220-37.

Hal Foster (1996), *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge (Mass.): MIT Press.

Mark Fisher (2018), *k-punk, The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004 – 2016)*. Edited by Darren Ambrose. London: Repeater.

Alf Hornborg (2016), *Global Magic, Technologies and Appropriation from Ancient Rome to Wall Street*. London: Palgrave.

Rosalind Krauss (1999), ‚A Voyage on the North Sea‘, *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames and Hudson.

Peter Osborne (2013), *Anywhere or Not at All, Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso.

(2018), *The Postconceptual Condition, Critical Essays*. London: Verso.

Sol Le Witt ([1967] 1999), ‚Paragraphs on Conceptual Art‘, in *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Edited by A. Alberro and B. Stimson. Cambridge (Mass.): The MIT Press.





Bulgaria – a comeback attempt... yet again.

A conversation between Katia Anguelova
and Iara Boubnova

Katia Anguelova: I would like to start our conversation by contextualising the Venice Biennale. It takes place in the city of Venice – a magnificent city, built upon 118 islands, each different from the other; that grand creation that sprang out of the bosom of the seas, like *Minerva out of the head of Jupiter* (Johann W. Von Goethe, “Letters from Italy”); this city, *part fairy tale, part tourist trap* (Thomas Mann). It has an incredible history, wonderful buildings and a unique appeal for tourists of which Giorgio Agamben spoke in an interview: “Venice is a perfect example of a city living off the same thing that is killing it”. It is a city invaded by tourists, cruise ships, cultural attractions... In this magnificent context, the Biennale – an exhibition format for large-scale international artistic events – has created six different festivals: for music (since 1930), for cinema (since 1932), for theatre (since 1934), for dance (since 1999), and, every two years: for art (since 1883) and architecture (since 1980).

Iara Boubnova: It’s hard for me to recall the first time I heard of the Venice Biennial. For a while, at least in my case, La Biennale was a dormant part of my general knowledge of the history of art from the last century. It was not until my first visit there in 1999 that I started to realize the actual scale of the project – utopian, complex, changing, and as problematic as any living organism. Covering the vast range from the national to the global and vice versa, from the commercial to the representative and vice versa – throughout its entire history La

Biennale has both served and opposed politics, has built reputations and experimented with economic models. Yet today, 124 after its inception, the Venice Biennial is still uniquely able to combine steadiness and dynamism, stability and explosiveness. The purpose and the mission of most institutions (museums included), which are as old as the Venice Biennial, have been challenged and have undergone reforms, while at the same time La Biennale has been gaining popularity and influence! The scale and the ability to conduct regular global monitoring are its unchanging qualities.

KA: The Venice Biennale was initiated by a group of intellectuals following a resolution of the Venice City Council intended to “institute a national artistic biennial exhibition” in order to stimulate artistic activities and the art market in the city of Venice as well as in the unified Italian state (1863). Having set the organizational machinery in motion, the 1st International Art Exhibition of the City of Venice was inaugurated on April 30th 1895 in the presence of Umberto I of Italy and Margherita of Savoy. It had 224,000 visitors. The initial decisions have always been inherently present in the Biennale up until the present day: the adoption of a system of invitations; the Italian selection, reserving a section of the Exhibition for foreign artists; the admission, after a selection by a jury, of Italian artists with no prior invitation. These dynamics characterize the Biennale’s development, which has been and still is subjected to all conceivable political, social and cultural influences. In 1998 the Biennale stopped being a governmental or a public body and was transformed into a “società di cultura”. Finally, the last reform dating back to 2004 turned the Biennale into a “foundation” (with Paolo Baratta, appointed as its president in 2008). What about the history of the Bulgarian participation at the Venice Biennial? Do you think it could be a productive space for the artists and for the creation of a critical discourse on the basis of national representation?

IB: Even with the transformation of the event from a survey of local art to a kind of a global undertaking, the Venice Biennial remains a dream for Bulgaria. The country participated for the first time in 1910, just 32 years after its liberation and just 15 years after the establishment of the event. That early, and yet very timely! The idea of belonging to Europe through art was then presented through the works of 21 artists. The Bulgarian participants were at the heart of an ongoing heated debate on art and its institutions. This is when the Futurist artist Filippo Tommaso Marinetti distributed pamphlets around town with a harsh critique of the biennial, while a work by Picasso was taken down because it was considered too innovative.

After that Bulgaria was absent from Venice for three decades. It reappeared in the controversial 1942 edition of the event – it was one of the 10 participating countries while World War Two was raging on. At that time the British pavilion was closed while in use by the Italian army. Bulgaria was allocated the pavilion of Poland which had been destroyed and did not exist as a state. In these circumstances the 35 Bulgarian artists, who were curated by another artist – Boris Denev, agreed to overcome their internal aesthetical and ideological disagreements. Diverse trends and tendencies from the national art practice at the time cohabitated the exposition. Andrey Nikolov, Alexander Moutafov and Nikolay Mihaylov participated for the second time while a female artist was included for the first time – Princess Eudoxia of Bulgaria, the sister of Tzar Boris III. The curator of this participation has left us quite extensive notes on the event; he was very pleased with the good sales and the general attention gained. Bulgaria also participated in the first post-WW2 Venice Biennial in 1948. That event aimed to breathe new life into the all-European mutual understanding and to go back to its shared, pre-to-

talitarian values in art. On display were the Impressionists as well as the not-so-long-before rejected Braque, Klee, Ensor, Chagall, Magritte, while a retrospective of Picasso was also held. The group of 17 Bulgarian artists included 5 women and the image of the human was the focus of the project.

Then there was a period of another 15 “lean years” before 1964 when the country ventured once again into Venice. That was the year of the American Pop-Art. The somewhat modest participation of a group of 8 artists was curated by Prof. Dechko Uzunov, who was in the national pavilion for the third time. Later on, even after the changes in the local political situation, the absence of a governmental program in the context of an already freely existing art system prevented the country from preparing a national pavilion. In 1993 the largely unknown in Bulgaria author Stana Milanova turned up in Venice as if by chance.

Exactly twenty years ago in 1999, a lot of effort was put into organizing a nation-wide competition (without any financial support from the state). The winner was the ironical and communicative project “Announcement” by Nedko Solakov (curator Iara Boubnova). Although the widely distributed postcard in national colors declaring the readiness of the country to “properly participate in the next Venice Biennale in the year 2001” attracted the attention of the professional critics and colleagues in Venice, such participation never materialized.

In the meantime, Nedko Solakov took part 5 times, as an artist invited individually, in the main curatorial project of the Venice Biennial (by famous curators such as Robert Storr, Hans-Ulrich Obrist, Harald Szeemann, Klaus Biesenbach, Helena Kontova, and Kong Changan). He received the Honorary Mention of the International Jury for his project “Discussion (Property)” in the 2007 biennale. In fact in 2007 Bulgaria once again had a national pavilion hosted by the UNESCO office in Venice - the Palaz-

zo Zorzi. The project, curated by Vessela Nozharova with artists Ivan Moudov, Pravdoliub Ivanov and Stefan Nikolaev, presented a spectacular exhibition symbolically entitled “A Place You Have Never Been Before”.

Then once again, there was nothing until the next participation in 2011 when, quite unexpectedly for the professional community of the country, the well-known painters Gredi Assa and Houben Tcherkelov, as well as the sculptor Pavel Koichev, known for his experimentation, were included in the exhibition “Bond of Generation” curated and organized by the gallerist George Lucks. In response to the general dissatisfaction with this participation, the Ministry of Culture of Bulgaria initiated a process to formulate a set of regulations for the national participation by inviting independent experts to do the task. In spite of that Bulgaria missed out once again on three more Venice Biennial editions. Thus, it is not surprising that the current national pavilion is overloaded with expectations, uneasiness and apprehension.

Each national participation of Bulgaria in the Venice Biennial triggers heated debates which, unfortunately, are not related to the content of the pavilions but rather concentrate on the selection procedure and the financing principles. The contradictory and aggressive discussions in the social networks and the media do not, in general, touch upon the important questions – what kind of art is Bulgaria showcasing at the largest international exhibition, what are Bulgarian artists presently interested in, to what extent do their works correlate with the problems of our society? “Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?” – those identity-related questions posed in the title of the 1897-98 painting by the French artist Paul Gauguin, do not seem to be relevant enough to matter when debating the image of contemporary art in Bulgaria for its own benefit.

Let's hope that after the open call and the competition for curatorial projects organized by the Ministry of Culture for the 2019 biennial, with the jury composed of independent experts, with the available budget from the state to finance the pavilion and the strict compliance with the requirements of the Venice Biennial itself, these issues will be debated and reflected upon in the future.

Considering the rise of different forms of nationalism this is a very urgent matter at the moment. I still think that dividing art according to national principles is not productive and it is even strange in view of the fact that the societal and political problems, themes and visual languages that artists are interested in, are ever more supranational. The national participations are in a competitive relation to each other in spite of the differences in their financing and organizational resources. La Biennale itself insists that each participating state/country is involved on an organizational and administrative level, while the idea to "do well with our representation in Venice" might be a burden for the authors from those countries with limited budgets for culture. In this context the politicians from some countries have the chance to exercise even more influence precisely because of the national and state representation. "How" a country is represented is often getting the upper hand over "what" is on display, thus questioning its relevance to the societal problems, its future potential, and its ability to engage in a dialogue with "the world".

KA: We are witnessing a complex organizational apparatus, competing strategies and different understandings of art and cultural (re)production. The acceleration of globalisation causes the Biennale to grow more and more. We only have to think of the increasing number of national pavilions in the city. Nowadays, there are 91 national participants (in the historical Pavilions, in the Giardini, in the Arsenale, in the historical city centre and on Venice's is-

lands). In 2019, five countries are going to be represented at the Art Biennale for the first time: Algeria, Ghana, Madagascar, Malaysia and Pakistan. The Dominican Republic participates in the Art Biennale with its own pavilion for the first time. The Biennale has opened an online ‘notice-board’ where available locations for national participation are being published. The role of the “commissioner” has changed – it needs to be a public institution appointed by the Ministry of Culture of the country in question. Each curator can only curate one pavilion; there are deadlines and strict rules for internal and external communication. To me it seems that the model of the Biennale has become more attractive to under-represented countries. What are your thoughts on national pavilions? Why is it that for a country like Bulgaria participation in Venice is important?

IB: I think that the Venice Biennial is indeed at the basis of the paradigm, which is very important for the smaller art scenes – artists do need global success and recognisability. The fairy-tale illusion that once you take part in the Venice Biennial you somehow become “famous” is a powerful motivation. In our case, the irregular national participation triggers doubts as to the adequacy, the quality and the skills of the Bulgarian artists to “speak” the language of the current global visual art. Due to the lack of routine it seems that with each subsequent participation the fate of the entire artistic community is being decided on an international level. Once people recognise this as a personal risk, everybody wants to voice an opinion on the matter. That seriously affects the autonomy of the author’s work which is rather fragile as it is.

When there are such long intervals between participations the management and curating ‘know-how’ is also lost; a situation of unhealthy and totally unartistic competition settles in. The projects I have witnessed in the last 20 years are quite adequate to what’s going on in La Biennale and yet, time and

time again we miss out on the opportunity to discuss them within the context of the biennial itself.

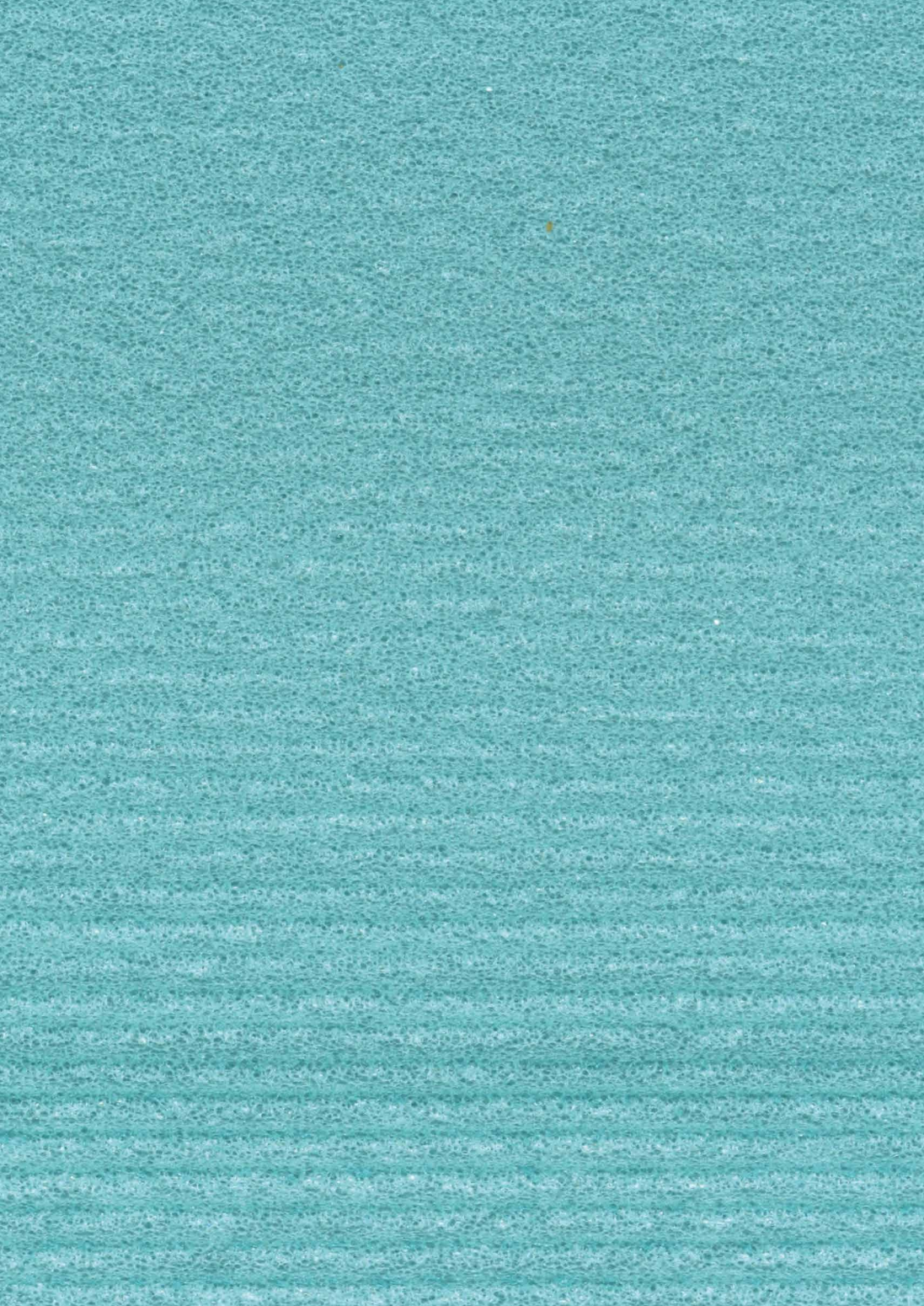
I keep hoping that regular participation will lead to a change in the self-reflexion of the community through its numerous agents.

KA: How different is Venice's role compared to other festivals?

IB: It is sometimes hard to compare completely different events. I would say that other events around the world are trying to differentiate themselves from Venice. But thanks to the oldest biennial the very notion of the biennial has truned into a brand which is recognized by professionals and politicians alike. It seems that the national pavilions are the foundation of a system, which is very important nowadays – parrallel events, which are part of most art events these days. Following the lead of the Venice Biennial, other forums are also looking for both a “wide international representation” as well as for the distinguished figure of the international curator. I think these two aspects are part of the biennial brand. On the other hand, with such a renowned event like La Biennale, there is a chance to look for diverse solutions for what “should not be repeated.”

Katia Anguelova is independent curator, Director of Kunstverein Milan, and Director of the Bulgarian Pavilion at the 58th La Biennale di Venezia, 2019

Iara Boubnova is Director of the National Gallery in Sofia, and Commissioner of the Bulgarian Pavilion at the 58th La Biennale di Venezia, 2019



България – опит за завръщане, отново

Разговор между Катя Ангелова
и Яра Бубнова

Катя Ангелова: Бих искала да започна разговора ни с излагане на контекста на Венецианското биенале. Венеция е фантастичен град, издигащ се върху 118 острова, всеки различен от другите; „...това велико творение, излязло от лоното на морето като Минерва от главата на Юпитер“ (Йохан Волфганг Гьоте, „Писма от Италия“); този град, „отчасти вълшебна приказка, отчасти туристическа клопка“ (Томас Ман). Историята му е забележителна, сградите – прекрасни, а туристическото привличане неповторимо. По този повод Джорджо Агамбен казва в интервю: „Венеция е идеален пример за град, преживяващ от същото, което го убива“. Това е град, завладян от туристи, круизни кораби, културни атракции... В този великолепен контекст Биеналето – изложбен формат за широкомащабни международни художествени събития – е създало шест различни фестивала: за музика (от 1930 г.), за кино (от 1932 г.), за театър (от 1934 г.), за танц (от 1999 г.) и всяка втора година – за изкуство (от 1883 г.) и архитектура (от 1980 г.)...

Яра Бубнова: Трудно ми е да се сетя кога за първи път съм научила за съществуването на Венецианското биенале. За известно време, поне при мен, това знание бе инертна част от общата информация по история на изкуството от миналия век. Едва през 1999 г., когато попаднах там, започнах да осъзнавам реалния мащаб на проекта – утопичен, сложен, променящ се, проблематичен като всеки един жив организъм. От националното към глобалното и обратно, от комерсиалното към репрезентативното и обратно – през цялата си история La Biennale

служи на политиката и ѝ опонира, създава репутации, експериментира с икономически модели. И все едно, днес, 124 години след създаването си, продължава уникално да съчетава улегналост и динамика, стабилност и взривност. Смислът и целите на повечето институции – неговите връстници, дори и тези на музеите, са поставяни под съмнение и претърпявали реформи, докато то набира популярност и влияние! Мащабът и способността му за редовен глобален мониторинг са негови неизменни качества.

К.А. : Венецианското биенале е подготвено от група интелектуалци след решение на Градския съвет на Венеция с намерение „да се учреди на всеки две години национална художествена изложба“ за стимулиране на художествените дейности и пазар във Венеция, както и в обединената италианска държава (1863 г.). Задвижен, организационният механизъм довежда до откриването на Първата международна художествена изложба на град Венеция на 30 април 1895 г. в присъствието на италианския крал Умберто I и Маргарита Савойска. Посещават я 224 000 души. Първоначалните решения по биеналето остават неизменни до днес: възприемане на система с покани; италианска експозиция със запазване на част за чуждестранни художници; приемане след журиране на италиански художници без покани. Тези действия характеризират развитието на биеналето, което несъмнено е било и продължава да бъде зависимо от всевъзможни политически, социални и културни въздействия. През 1998 г. биеналето престава да е държавна или обществена организация и се превръща в “società di cultura/културна инициатива”. Последната промяна, датираща от 2004 г., го прави „фондация“ (с председател Паоло Барата, назначен през 2008 г.). Каква е историята на българското участие във Венецианското биенале? Смяташ ли, че то може да бъде продуктивно пространство за авторите, за създаването на критичен дискурс на основата на националното представителство?

Я.Б. : Дори и при промяната от презлед на местно изкуство към практически едно глобално предприятие, за България Венецианското биенале остава мечта. Страната участва за първи път през 1910 г. – едва 32 години след освобождението си и само петнадесет след създаването на изложението. Толкова рано и толкова навреме! Идеята за принадлежност към Европа чрез изкуството се защитава от 21 автори. Българските участници се оказват в епицентъра на вече бурни дебати за изкуството и неговите институции. Точно тогава футуризмът Томазо Маринети разпространява в града памфлети с рязка критика на биеналето, а работа на Пикасо е извадена от експозицията заради прекаленото си новаторство. След което България я няма във Венеция в течение на три десетилетия. Появява се отново в противоречивото издание от 1942 г. – една от 10-те страни участнички по време на Втората световна война. Британският павилион тогава е затворен и се ползва от италианската армия, а на България е предоставен павилионът на унищожената като държавя Полша. В тези условия 35-те български участници, курирани от художника Борис Денев, се споразумяват да преодолеят вътрешните си естетически и идейни противоречия – в изложбата съжителстват разнообразни течения и насоки в националното изкуство. Андрей Николов, Александър Мутафов и Никола Михайлов участват за втори път и за първи път в състава е включена жена – княгиня Евдокия. Кураторът, оставил доста подробни записки за събитието, подчертава задоволството от добрите продажби и общото внимание. България участва и в първото следвоенно биенале през 1948 г., което се стреми да възроди европейското взаиморазбиране и да се върне към предтоталитарните си общи арт-ценности. Излагат се импресионистите, отменените доскоро Брак, Клее, Енсор, Шагал, Магрит, провежда се ретроспектива на Пикасо. Сред 17-те български автори пет са жени, а в

центъра на проекта е образът на човека.

Преминават още 15 „гладни години“, преди страната отново да дойде във Венеция през 1964 г. – годината на американския поп-арт. Относително скромното участие от 8 автори е курирано от проф. Дечко Узунов, който е в националния павилион на България за трети път. По-нататък, дори след промяната в местната политическа конюнктура, отсъствието на гържавна програма при вече свободното съществуване на изкуството не позволява страната да събере сили за национален павилион. Освен че през 1993 г., някак случайно, във Венеция се оказва непознатата в страната авторка Стана Миланова.

През 1999 г., точно преди 20 години, се полагат огромни усилия за организиране на национален конкурс (обявен без финансов ангажимент от страна на гържавата), спечелен от комуникативния и ироничен проект на Негко Солаков „Съобщение“ с куратор Яра Бубнова. И макар широко разпространената картичка в национални цветове, заявяваща готовността на гържавата „отново да участва по подобаващ начин в следващото издание на Венецианското биенале през 2001 година“, да привлича вниманието на професионалната критика и колегията във Венеция, подобно участие така и не се случва.

Междувременно, като индивидуален автор, Негко Солаков участва в централния проект на Венецианското биенале 5 пъти и сътрудничи с едни от най-известните куратори като Робърт Стор, Ханс Улрих Обрист, Харалд Зеeman, Клаус Бизенбах, Хелена Контова и Кон Шанган, и получава една от наградите на международното жури за проекта си „Дискусия (собственост)“ през 2007 г. Именно през същата година България отново има национален павилион, гостуващ на Венецианския офис на ЮНЕСКО, куриран от Весела Ножарова и представящ символично назованата „Място, на което не си бил преди“ ефектна изложба на Иван Мудов, Правдолюб Иванов и Стефан Николаев.

И отново последователно участие до 2011 г. не се случва. Тогава, съвсем неочаквано за професионалните среди в страната, известните живописци Греди Асса и Хубен Черкелов, както и скулпторът експериментатор Павел Койчев са включени в експозицията „Връзка на поколения“, курирана и организирана от чуждестранен галерист – Жорж Лукс. Като отговор на съпроводилото това участие недоволство сред колегията, Министерството на културата поема инициативата за създаване на правилник на националното участие от независими експерти. Страната пропуска обаче още три издания на Биеналето. Не е учудващо, че сегашният национален павилион е претоварен с очаквания, притеснения и опасения.

Всяко от националните участия на България предизвиква бурна полемика, но, за съжаление, тя не е свързана със съдържанието на павилионите, а е съсредоточена върху начините на селекция и принципите на финансиране. Противоречивите агресивни дискусии в социалните мрежи и медиите по тези въпроси практически никога не стигат до същностното – какво е изкуството, което България представя на най-големия световен преглед, какво интересува в момента българските художници, до каква степен творбите им корелират с проблемите на обществото ни. „Кои сме ние, откъде идваме, къде отиваме“ – въпросите за идентичността, поставени в названието на картината на Пол Гоген от 1897-98 г., все още не се оказват сред съществените теми за образа на днешното ни изкуство в самата страна. Дано този път, след обявения от Министерството на културата конкурс, независимото журиране, наличието на държавно финансиране и спазването на изискванията на Венецианското биенале, те бъдат обмислени и обсъдени.

Имайки предвид все по-наднационалните обществено-политически проблеми, теми и средства, които интересуват художниците,

мисля, че разделянето на изкуството по нации е непозволително и дори странно, особено при новия разцвет на национализмите днес. Националните участия са поставени в конкурентни отношения независимо от разликите във финансите им и организационни възможности. Самото биенале настоява държавите да са организационно и административно въввлечени и идеята „да се представим добре във Венеция“ може да се превърне в бремене за авторите на страните с незначителни бюджети за култура. В този контекст политиките на отделни страни получават възможност да упражняват доста по-голямо влияние именно заради националното, държавно представяне. „Как“ се представят страните, често надделява над „какво“ е показано, доколко е адекватно то спрямо обществените проблеми, има ли потенциал за развитие, диалогично ли е спрямо „света“.

К.А.: Свидетели сме на усложнена организация, на състезаващи се стратегии и различни разбираня за изкуство и културна (ре)продукция. Ускоряването на глобализацията кара биеналето да се разраства все повече. Достатъчно е да помислим за увеличаващия се брой на национални павилиони из града. Днес имаме 91 национални участия (в старите павилиони, в Джардини, в Арсенале, в историческия градски център и по островите). През 2019 г. пет страни – Алжир, Гана, Мадагаскар, Малайзия и Пакистан, ще се представят за първи път. Също за първи път Доминиканската република участва със собствен павилион. Биеналето отвори онлайн ‘noticeboard’, където се публикуваха наличните възможни локации за национални експозиции. Ролята на „комисаря“ се промени – наложи се да е публична институция, посочена от министерството на културата на гадена страна. Всеки от кураторите може да работи само в един павилион; въведоха се стриктни срокове и правила за вътрешна и външна комуникация. Струва ми се, че моделът „биенале“ стана по-привлекателен за „по-непредставяните“ страни. Какво е мнението ти за националните павилиони?

Защо за страна като България например участието във Венеция е важно?

Я.Б. : Изглежда, че именно Венецианското биенале е в основата на парадигмата, особено важна за по-малките арт-сцени, че художниците се нуждаят от глобален успех и разпознаваемост. Приказната илюзия, че ако участваш във Венеция се оказваш „известен“, е една от най-силните мотивации. При нас нередовното национално участие поражда съмнения в адекватността, качествата и уменията на българските художници да говорят на езика на актуалното глобално изкуство. Заради отсъстващата „рутинност“ всеки път изглежда, че с конкретното участие международно се решава съдбата на цялата общност. Привиждайки това като персонален риск, всеки иска да има отношение по въпроса, което сериозно засяга и така крехката автономия на авторската изява. При дълги интервали между участията се губи know how на мениджмънта и курирането, създава се нездрава и съвсем нехудожествена конкурентност. Проектите през последните 20 години, на които съм свидетел, са абсолютно адекватни на случващото се на биеналето, но всеки път се губи възможността да се обсъждат в контекста на самото събитие. Продължавам да се надявам, че редовното участие ще допринесе за промени в авторефлексията на сцената при множество нейни агенти.

К.А. : Доколко, според теб, ролята на Венеция се различава от тази на други фестивали?

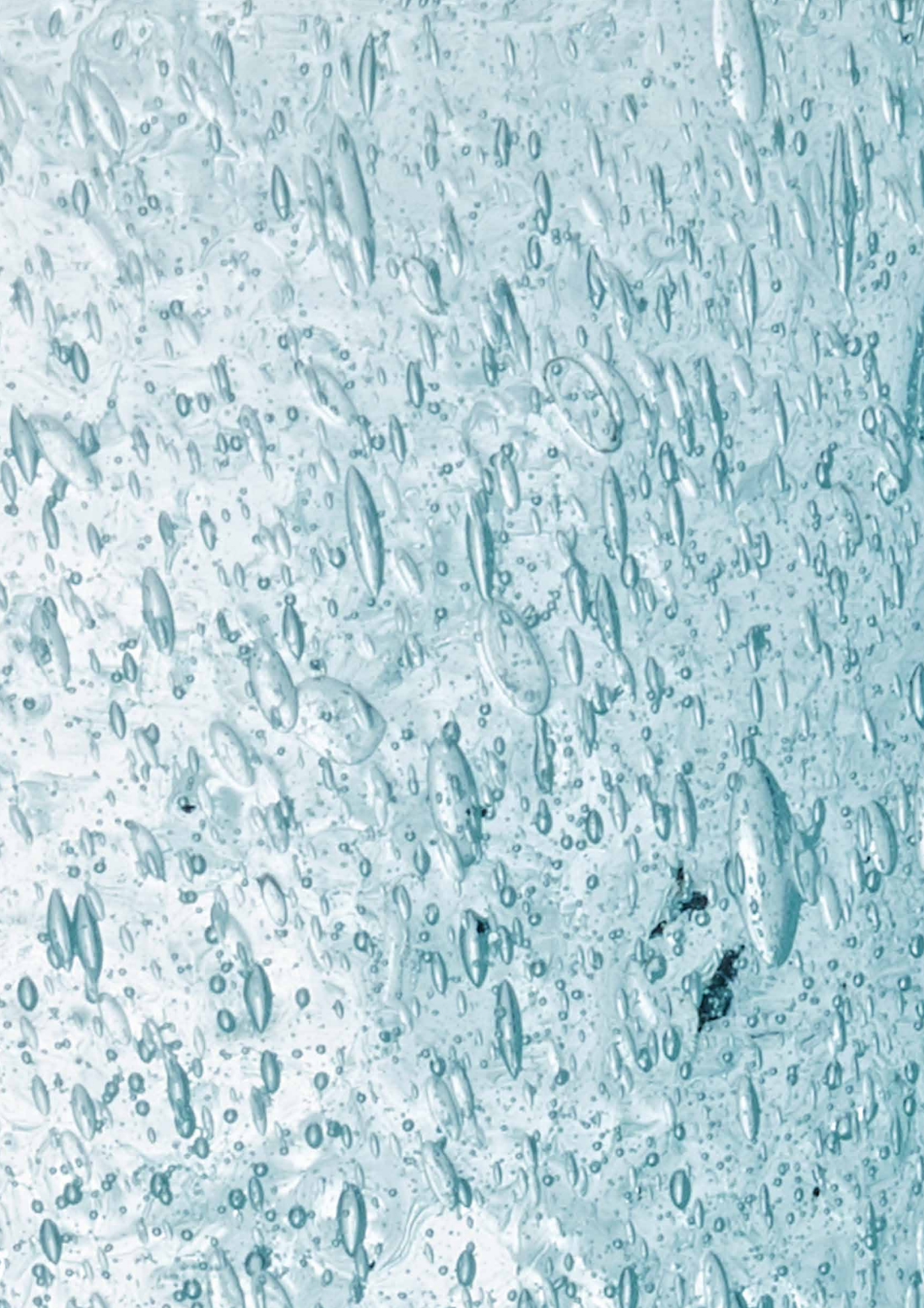
Я.Б. : Трудно е да се сравняват понякога абсолютно различни събития. По света по-скоро се търси и се постига разлика с Венеция. Но благодарение на това самото понятие „най-старото биенале“ се е превърнало в бранд, признат и от професионалисти, и от политици. Изглежда, че националните павилиони са в основата на

толкова важната днес система на паралелните активности, които съпровождат повечето международни проекти. По примера на Венецианското биенале и на други места често се търси „широкото международно представителство“, както и разпознаваемата фигура на международен куратор. Смятам тези два фактора за елементи на бранда.

От друга страна, при наличие на такъв авторитет, има шанс да се търсят разнообразни решения „какво да не се повтаря“.

Катя Англова, независим куратор, Директор на Kunstverein Милано и Директор на Българския павилион на 58-то Венецианско биенале.

Ярослава Бубнова, Директор на Национална галерия, София. Комисар на Българския павилион на 58-то Венецианско биенале.



Organized by



Produced by

NATIONAL
GALLERY

Lazar Luytakov's project
is supported by

 Bundeskanzleramt

This book was published with the
support of Gaudenz B. Ruf

Gaudenz B. Ruf

Colophon

Artworks

Rada Boukova
Lazar Lyutakov

Curator

Vera Mlechevska

Commissioner

Iara Boubnova

Director

Katia Anguelova

Editor

Antoinette Koleva

Proof readers

Lora Sultanova
Aneta Dimitrova

Translators

Nigrita Davis
Mark Bossanyi
Rada Boukova

Photography

Rada Boukova
Lazar Lyutakov
Clemens Franke
Vera Mlechevska

Graphic design

Poststudio

This book is published on the occasion of the Bulgarian Participation at the 58th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia
11 May – 24 November 2019

Published by

National Gallery

Printer

Illusion Neo Print

Print run

2000

ISBN: 987-954-9473-46-9

©2019 All rights reserved

This book was published with the support of
Gaudenz B. Ruf

Acknowledgments

Luchezar Boyadjiev, Iana Boukova,
Patricia Dorfmann, Karine Fauchard
Pierre Fauchard, Scott Hayes
Pravdoliub Ivanov, Antoinette Koleva,
Tuan Mami, Dessislava Mileva, Ivan Moudov,
David Nicaud, Mladen Penev, Kiril Prashkov,
Petar Sapunjiev, Nedko Solakov,
Velina Stoykova, Pravda Ilieva-Vazova,
Kunsthalle Wien, "Galving & Tashev"

Произведения
Рада Букова
Лазар Лютаков

Куратор
Вера Млечевска

Комисар
Яра Бубнова

Директор
Катя Ангелова

Редактор
Антоанета Колева

Коректори
Лора Султанова
Анета Димитрова

Преводачи
Низрита Дейвис
Марк Босани
Рада Букова

Фотография
Рада Букова
Лазар Лютаков
Клеменс Франке
Вера Млечевска

Графичен дизайн
Постстудио

Тази книга е публикувана по случай българския павилион на 58-то издание на изложбата за изкуство на La Biennale di Venezia 11 май — 24 ноември 2019

Издател
Национална Галерия

Печат
Illusion Neo Print

Тираж
2000

ISBN: 987-954-9473-46-9

©2019 All rights reserved

Тази книга се публикува с финансовата помощ на Гаузенц Б. Руф

Благодарности

Лъчезар Бояджиев, Яна Букова, Правда Илиева-Вазова, Патриция Дорфман, Правдолюб Иванов, Антоанета Колева, Туан Мами, Десислава Милева, Иван Мудов, Давид Никол, Младен Пенев, Кирил Прашков, Петър Сапунджиев, Недко Солаков, Велина Стойкова, Карин Фошар, Пиер Фошар, Скот Хейес, "Галвинг & Ташев", Kunsthalle Wien.



