

RESIDENTIAL

CENTER OF CITY

INDUSTRIAL

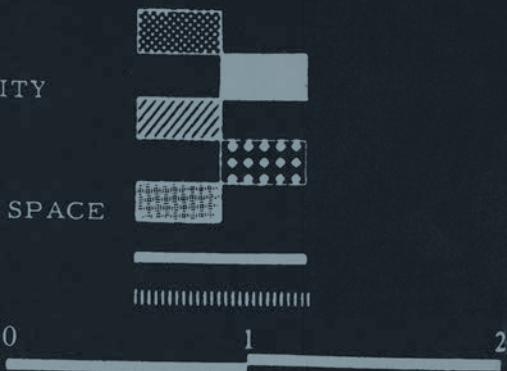
SOCIAL

PARKS - OPEN SPACE

ROADS

RAILROADS

SCALE (Miles) 0



**Für den
Ausstellungsbesuch**

No Feeling Is Final

The Skopje
Solidarity
Collection

ISBN 978-3-903412-06-4

Vo ova varijanta stanovanjeto e zadržano na postoečata
a rekonstrukcija na oblastite (neonite) koj se seizmički nesigur-
soobraćajnica e ul Partizanska koja se nadovrzuva na ovtopatol
tor gradot so društveno-administrativnite funkcii ostanuva
nzivom soobraćaj e skoncentriran vo centralniot del na
ot soobraćajen problem na ova varijanta Industrijata i nez-
varijanta, ostanuva na određenata lokacija, odnosno na jugo-



Kenzō Tange, Wettbewerbsmodell für das zentrale Stadtgebiet, 1965 •
COURTESY SAMMLUNG CITY MUSEUM SKOPJE



kunst
halle
wien /
museums
quartier

No Feeling Is Final

The Skopje
Solidarity
Collection

1 / Künstler*innen

Brook Andrew 8

Pierre Alechinsky • Jasper Johns • Wifredo Lam •
Oto Logo • Zoran Mušič • Pablo Picasso •
Kumi Sugai • Vladimir Veličković • Marjan Vojska

Yane Calovski & Hristina Ivanoska 16

Dushan Perchinkov • Aneta Svetieva

Siniša Ilić 20

Josip Demirović Devj • Michel Gérard • Olga Jančić •
Olga Jevrić • Zoltán Kemény • Boško Kućanski •
Vjenceslav Richter • Francesco Somaini •
François Stahly • Dimo Todorovski

Iman Issa 28

Bronisław Chromy • Josip Diminić •
Olga Peczenko-Srzednicka • Ivan Sabolić •
Gligor Stefanov • Beáta Széchy

Gülsün Karamustafa 34

Dimitar Avramovski Pandilov • Božidar Damjanovski •
Slobodan Filovski • Bogoljub Ivković •
Nikola Martinoski • Bogoja Popovski • Simon Shemov •
Dimo Todorovski • Tomo Vladimírski

Elfie Semotan 42

2 / Kontext 44

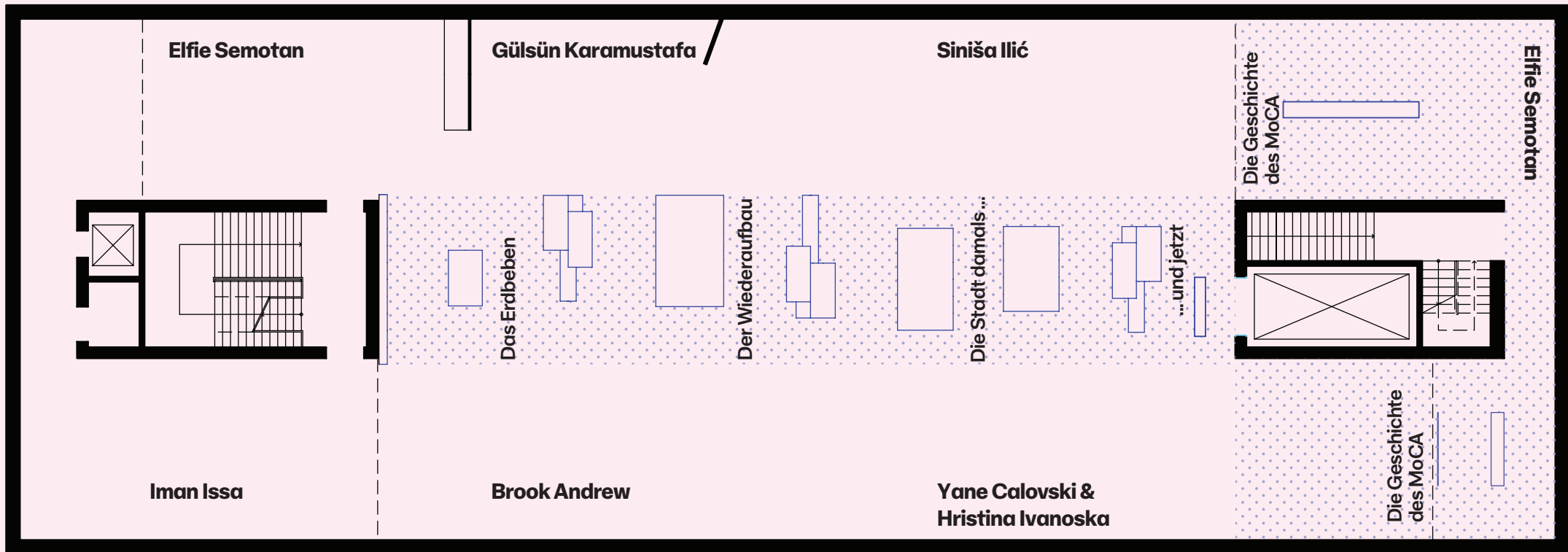
Getulio Alviani • Enrico Baj • Georg Baselitz •
Anna-Eva Bergman • Maria Bonomi • Alberto Burri •
Zofia Butrymowicz • Alexander Calder • Luis Camnitzer •
Christo & Jeanne-Claude • Peter Clarke •
Ion Grigorescu • Sheila Hicks • Alfred Hrdlicka •
David Hockney • Alex Katz • Rudolf Krivoš • Sol LeWitt •
Petar Lubarda • Roberto Matta • Meret Oppenheim •
Joan Rabascall • Bridget Riley • Niki de Saint Phalle •
Henryk Stażewski • Victor Vasarely

No Feeling Is Final. The Skopje Solidarity Collection beschäftigt sich mit der ungewöhnlichen Sammlung moderner Kunst des Museum of Contemporary Art Skopje [Museum für zeitgenössische Kunst, MoCA Skopje] und mit dem historischen und politischen Kontext dieses besonderen Projekts. Nach dem schweren Erdbeben, das Skopje (damals in Jugoslawien) 1963 erschütterte, wurden in einer großen Geste internationaler Solidarität erhebliche Anstrengungen unternommen, um den Wiederaufbau der zerstörten Stadt zu unterstützen. Es wurde beschlossen, als zentrales kulturelles Element der Rekonstruktion ein Museum für zeitgenössische Kunst zu gründen, und Künstler*innen aus aller Welt stifteten Skopje Tausende von Kunstwerken. Die Sammlung des MoCA Skopje ist eine Zeitkapsel internationaler Kunst aus der Hochphase des Modernismus und zugleich eine seltene künstlerische Begegnung, die während des Kalten Krieges den Graben zwischen Ost und West überwand.

Die **kunsthalle wien** hat vier Künstler*innen und ein Künstler*innenduo eingeladen, mit der Sammlung zu arbeiten: **Brook Andrew** (MELBOURNE), **Yane Calovski & Hristina Ivanoska** (SKOPJE), **Siniša Ilić** (BELGRAD), **Iman Issa** (BERLIN) und **Gülsün Karamustafa** (ISTANBUL). Alle haben spezifische Werke aus der Sammlung ausgewählt und ein Display entwickelt, das die historischen Werke in einen Dialog mit ihrer eigenen zeitgenössischen Praxis bringt. **Elfie Semotan** (WIEN) wurde eingeladen, den urbanen Kontext von Skopje und das Museum zu fotografieren, und die Autorin **Barbi Marković** (WIEN) erhielt den Auftrag, ein fiktionales Reisetagebuch zu schreiben, das in diesem Booklet abgedruckt ist. Die Ausstellung präsentiert außerdem umfangreiches Archivmaterial über das Erdbeben, den Wiederaufbau der Stadt und die Geschichte des MoCA Skopje.

No Feeling Is Final. The Skopje Solidarity Collection bietet dem Wiener Publikum eine Möglichkeit, alte Favoriten in überraschenden Kombinationen zu entdecken. Sie dient als eine Art Spiegel, um die Kunst der Moderne mit den Augen internationaler zeitgenössischer Künstler*innen zu betrachten, und sie öffnet ein Fenster zur Kultur- und Architekturgeschichte eines Nachbarn. Wir hoffen, dass die Ausstellung zu Überlegungen und Gesprächen über die Wertesysteme der Kunstwelt anregen wird und zum Nachdenken darüber inspiriert, was Solidarität, künstlerische Freiheit und kollektive Anstrengungen gegenwärtig bedeuten könnten. ●

No Feeling Is Final. The Skopje Solidarity Collection



Brook Andrew

Pierre Alechinsky •
 Jasper Johns •
 Wifredo Lam •
 Oto Logo •
 Zoran Mušič •
 Pablo Picasso •
 Kumi Sugai •
 Vladimir Veličković •
 Marjan Vojska

Yane Calovski & Hristina Ivanoska

Dushan Perchinkov •
 Aneta Svetieva

Siniša Ilić

Josip Demirović Devj •
 Michel Gérard •
 Olga Jančić •
 Olga Jevrić •
 Zoltán Kemény •
 Boško Kućanski •
 Vjenceslav Richter •
 Francesco Somaini •
 François Stahly •
 Dimo Todorovski

Iman Issa

Bronisław Chromy •
 Josip Diminić •
 Olga Peczenko-Srzednicka •

Gülsün Karamustafa

Ivan Sabolić •
 Gligor Stefanov •
 Beáta Széchy

Das Erdbeben

Dimitar Avramovski Pandilov •
 Božidar Damjanovski •
 Slobodan Filovski •
 Bogoljub Ivković •
 Nikola Martinoski •
 Bogoja Popovski •
 Simon Shemov •
 Dimo Todorovski •
 Tomo Vladimírski

Der Wiederaufbau

Alexander Calder •
 Enrico Baj •
 Alberto Burri

Die Stadt damals und jetzt

Anna-Eva Bergman •
 Maria Bonomi •
 Rudolf Krivoš

Die Stadt damals und jetzt

Zofia Butrymowicz •
 Meret Oppenheim

Die Geschichte des MoCA

Getulio Alviani •
 Georg Baselitz •
 Luis Camnitzer •
 Christo & Jeanne-Claude •

Peter Clarke •
 Ion Grigorescu •
 Sheila Hicks •
 Alfred Hrdlicka •
 David Hockney •
 Alex Katz •
 Sol LeWitt •
 Petar Lubarda •
 Roberto Matta •
 Joan Rabascall •
 Bridget Riley •

Niki de Saint Phalle •
 Henryk Stażewski •
 Victor Vasarely

KÜNSTLER*INNEN Brook Andrew •
Yane Calovski & Hristina Ivanoska •
Siniša Ilić • Iman Issa • Gülsün Karamustafa •
Barbi Marković • Elfie Semotan

MIT KÜNSTLER*INNEN DER SAMMLUNG

Pierre Alechinsky • Getulio Alviani •
Dimitar Avramovski Pandilov • Enrico Baj •
Georg Baselitz • Anna-Eva Bergman •
Maria Bonomi • Alberto Burri •
Zofia Butrymowicz • Alexander Calder •
Luis Camnitzer • Christo & Jeanne-Claude •
Bronisław Chromy • Peter Clarke • Božidar
Damjanovski • Josip Demirović Devj • Josip
Diminić • Slobodan Filovski • Michel Gérard •
Ion Grigorescu • Sheila Hicks • David Hockney •
Alfred Hrdlicka • Bogoljub Ivković •

Olga Jančić • Olga Jevrić • Jasper Johns •
Alex Katz • Zoltán Kemény • Rudolf Krivoš •
Boško Kućanski • Wifredo Lam • Sol LeWitt •
Oto Logo • Petar Lubarda •
Nikola Martinoski • Roberto Matta •
Zoran Mušič • Meret Oppenheim •
Olga Peczenko-Srzednicka •
Dushan Perchinkov • Pablo Picasso •
Bogoja Popovski • Joan Rabascall •
Vjenceslav Richter • Bridget Riley •
Ivan Sabolić • Niki de Saint Phalle •
Francesco Somaini • François Stahly •
Henryk Stażewski • Gligor Stefanov •
Kumi Sugai • Aneta Svetieva • Beáta Széchy •
Dimo Todorovski • Victor Vasarely •
Vladimir Veličković • Tomo Vladimírski •
Marjan Vojska

Künstler*innen

Brook Andrew

geboren 1970, lebt und arbeitet in Melbourne

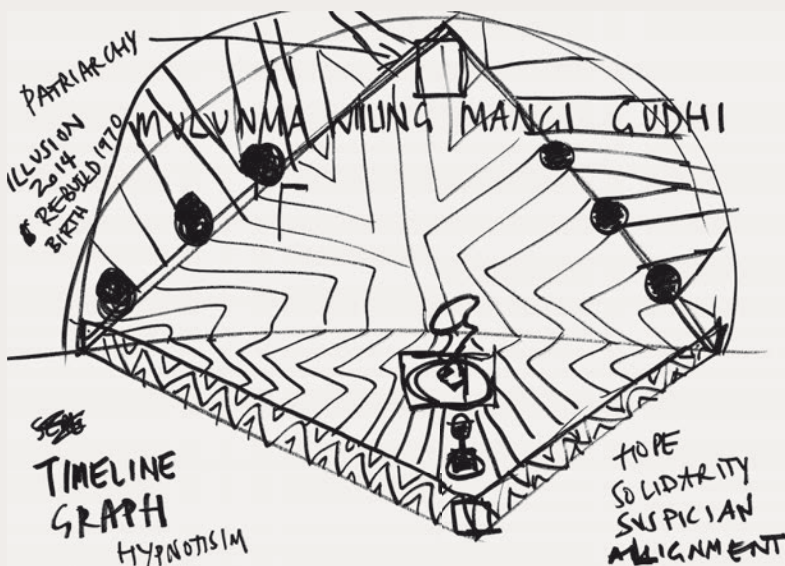
mulunma wiling mangi gudhi (inside the lip of a stolen song) [In der Lippe eines gestohlenen Liedes], 2023
PVC-Vinyl

COURTESY DER KÜNSTLER UND GALERIE NATHALIE OBADIA, PARIS/BRÜSSEL; ROSLYN OXLEY9 GALLERY, SYDNEY; TOLARNO GALLERIES, MELBOURNE

Der Künstler und Kurator Brook Andrew widersetzt sich hegemonialen Machtstrukturen und den von ihnen erzwungenen Beschränkungen, um Raum für Indigene Daseins- und Wissenssysteme zu schaffen. Die von seiner Wiradjuri und keltischen Abstammung geprägte Forschungsarbeit und künstlerische Praxis zielen darauf ab, Formen der Verwandtschaft zwischen nicht-westlichen und westlichen Kulturen aufzubauen, denen eine intersektionale Auffassung von Indigenität gemein ist.

Häufig besteht Andrews Arbeit aus Eingriffen in museale Displays und einer Neuinterpretation der Wirkmächtigkeit von Sammlungsobjekten. Hierbei spürt der Künstler Verbindungen zum Kolonialismus, zu kultureller Enteignung und Gewalt auf und stellt ihnen Indigene Praktiken entgegen, deren antikoloniale Kraft in der Lage ist, westliche Vorstellungen von Fortschritt und Linearität sowie den kunsthistorischen Kanon und die ihn untermauernden Institutionen in Frage zu stellen.

In Brook Andrews Installation sind acht Werke aus der Sammlung des MoCA Skopje auf einem großformatigen, auffallend gemusterten aufblasbaren Objekt sowie einer Wandmalerei angeordnet. Das Muster ist von den Schnitztechniken der Wiradjuri inspiriert, wie sie etwa auf lebenden Bäumen und bei der Herstellung von Schilden zur Anwendung kommen. Ähnlich einer optischen Illusion ist das Muster spielerisch, es verweist aber auch auf unterschwellige Wahrheiten, wie etwa die vielen Identitätsverschiebungen, die



Brook Andrew, Entwurfszeichnung für die Installation *mulunma wiling mangi gudhi (inside the lip of a stolen song)* [In der Lippe eines gestohlenen Liedes], 2023 • COURTESY DER KÜNSTLER



Brook Andrew, *AHY-KON-UH-KLAS-TIK*, Installationsansicht, Van Abbemuseum, Eindhoven, 2017 • COURTESY DER KÜNSTLER

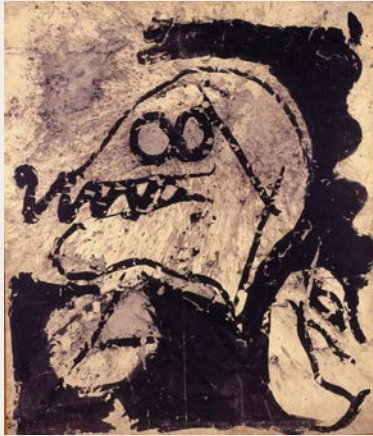
nicht nur die modernistischen Arbeiten der Sammlung – westliche ebenso wie nicht-westliche – durchlaufen haben, sondern auch die Stadt Skopje selbst. Im sorgfältigen Arrangement der acht Sammlungswerke ist jenes von Pablo Picasso ganz oben platziert. Die Werke stammen aus den Jahren 1963 bis 1968, also aus der Zeit des verheerenden Erdbebens und des Wiederaufbaus in Skopje. Hier handelt es sich um eine Zeitperiode, in der diese Arbeiten waren, das vor allem westliche männliche Künstler begünstigte – eben jene Künstler, die sich häufig nicht-westliche Kunstwerke und Designs aneigneten. Diese Idee kommt auch im Titel der Installation zum Ausdruck: *mulunma wiling mangi gudhi*. Diese Wörter aus der Wiradjuri-Sprache bedeuten übersetzt

so viel wie „in der Lippe eines gestohlenen Liedes“ und verweisen auf den schmalen Grat zwischen Aneignung und Diebstahl.

Brook Andrews aufblasbare Strukturen machen sich die Methoden der Vergrößerung zunutze, um Geschichte zu rekontextualisieren und oft übersehene Themen überlebensgroß erscheinen zu lassen. Die Installation versöhnt auf räumlicher Ebene die zahlreichen Widersprüche im aufgeladenen modernistischen Diskurs, der der Gründung der Solidarity Collection des MoCA Skopje zugrunde lag. Sie zelebriert Räume, in denen solche Momente der Solidarität entstehen konnten, verdeutlicht aber auch ihre problematischen Aspekte und Nachwirkungen. ●

Pierre Alechinsky

geboren 1927, lebt und arbeitet in Brüssel und Paris



Last Draught [Letzter Zug], 1963

Pierre Alechinsky wurde in Belgien geboren und besuchte die staatliche Kunsthochschule La Cambre in Brüssel. Sein künstlerisches Schaffen, das hauptsächlich Malerei und Grafiken umfasst, wurde mit dem Tachismus und dem Abstrakten Expressionismus in Verbindung gebracht. Er gehörte zum Kern der Künstler*innengruppe CoBrA, einer trotz ihres kurzen Bestehens einflussreichen internationalen Avantgardebewegung, der er sich 1949 anschloss. Pierre Alechinsky ließ sich schon früh von der japanischen und chinesischen Kalligrafie und Kunst inspirieren.

Das Bild *Last Draught* [Letzter Zug] gelangte 1965/1966 durch eine Schenkung des Künstlers in die Sammlung des MoCA Skopje. Es zeigt den Kopf eines bizarren Wesens mit zickzackförmiger Zunge, der mit ausdrucksstarken schwarzen Strichen auf den cremefarbenen Hintergrund aufgetragen wurde. Die kreisförmigen Augen sind ähnlich dem Unendlichkeitssymbol miteinander verbunden. Der Titel könnte sich auf einen letzten Schluck Wasser während einer Dürreperiode beziehen, vielleicht aber auch auf einen letzten Tropfen Alkohol oder sogar Gift. Die dramatische Stimmung des Werks evoziert Vorstellungen vom Tod und die damit einhergehenden Gefühlswirungen. ●

Jasper Johns

geboren 1930, lebt und arbeitet in New York, Sharon und auf Saint Martin

Jasper Johns, einer der bedeutendsten lebenden US-amerikanischen Künstler, gelangte zu Erfolg, nachdem der einflussreiche New Yorker Galerist Leo Castelli 1958 auf ihn aufmerksam geworden war. In der Ära des Abstrakten Expressionismus und der Pop Art zeichneten sich seine Arbeiten dadurch aus, dass sie weder abstrakt noch gegenständlich waren. Berühmt wurde Jasper Johns für die wiederholte Auseinandersetzung mit Motiven wie Flaggen, Zielscheiben, Zahlen, Landkarten und anderen alltäglichen Sujets.

Jasper Johns studierte von 1947 bis 1948 an der Universität von South Carolina und zog im folgenden Jahr nach New York City. Während des Koreakrieges war er in Japan stationiert (1952–1953). 1954 kehrte er

nach New York zurück und lernte den Pop-Art-Künstler Robert Rauschenberg kennen, mit dem er sechs Jahre lang eine Beziehung führte und gemeinsam die zeitgenössische Kunstszene erkundete.

Die Lithografie *Skin with O'Hara Poem* [Haut mit O'Hara-Gedicht] ist zwar keine exakte Kopie, basiert aber auf einer der Kohlezeichnungen aus der *Skin*-Serie des Künstlers aus dem Jahr 1962. Ein Abdruck des Gesichts und der Hände des Künstlers erscheint neben dem schreibmaschinengeschriebenen Text von Frank O'Haras Gedicht „The clouds go soft“ [Die Wolken werden weich].

Die Arbeit gelangte in die Sammlung des MoCA Skopje, als das Museum 1965 gemeinsam mit der Ljubljana Biennial of Graphic Arts einen Ankaufspreis einführte. Jasper Johns war der erste Preisträger und so wurde das Werk nach Ablauf der Biennale dem MoCA Skopje übergeben. ●

Wifredo Lam

1902–1982, lebte und arbeitete in Madrid, Paris und Havanna

Als Künstler kubanischer, afrikanischer und chinesischer Abstammung verfolgte Wifredo Lam eine transnationale Herangehensweise an das Leben und die Kunst. Seine Malerei wurde für ihren einzigartigen Stil bekannt, welcher afrokubanische Ästhetik mit Merkmalen modernistischer Bewegungen in Europa verbindet. Wifredo Lam unternahm ausgiebige Reisen und pflegte Freund*innenschaften mit Schlüsselfiguren des Kubismus, des Surrealismus und der antikolonialen Négritude-Bewegung.

Four Hands for One Being [Vier Hände für ein Wesen] (1965) zeigt eine seltsame, gehörnte Kreatur mit gekrümmtem Hals, roten Augen und langen, schlanken Händen. Das Gemälde ist beispielhaft für die traumhaften, geheimnisvollen Stimmungen und stets wiederkehrenden Hybridwesen aus menschlichen, tierischen und pflanzlichen Elementen, die für Wifredo Lams Werk charakteristisch sind.

Als er *Four Hands for One Being* [Vier Hände für ein Wesen] schuf, war Wifredo Lam bereits ein etablierter und weithin anerkannter Künstler. Laut seiner Korrespondenz mit dem Kunsthistoriker Boris Petkovski schenkte der Künstler das Werk nach einer Ausstellung in Belgrad im Jahr 1969 dem MoCA Skopje. ●



Skin with O'Hara Poem [Haut mit O'Hara-Gedicht], 1963/1965



Four Hands for One Being [Vier Hände für ein Wesen], 1965



Big Anvil [Großer Amboss], 1964

Oto Logo

1931–2016, lebte und arbeitete in Belgrad

Das Œuvre des aus Belgrad stammenden Bildhauers **Oto Logo** besteht aus über 1.200 Werken, darunter zahlreiche Büsten und Denkmäler im öffentlichen Raum, von denen viele der Opfer und „Held*innen“ des Zweiten Weltkriegs gedenken. Aufgewachsen in einer Arbeiter*innenfamilie, schloss **Oto Logo** 1954 sein Studium an der Akademie für Angewandte Kunst in Belgrad ab.

Die Skulpturen von **Oto Logo** spiegeln die innere Lebendigkeit der Motive, von denen er sich inspirieren ließ, sowie seine Faszination für technischen Fortschritt wider. Der Künstler schuf sowohl figurative Statuen als auch abstrakte Kompositionen.

Big Anvil [Großer Amboss] zeigt eine geneigte, modifizierte Version des traditionellen Schmiedewerkzeugs mit glatten Oberflächen und klaren Konturen. Ein Symbol des Schaffens durch Arbeit und Anstrengung, entstand die Skulptur nach dem Erdbeben in Skopje 1963 und kann als Zeichen des gemeinsamen Aufbaus einer neuen Zukunft für die Stadt gelesen werden.

Big Anvil [Großer Amboss] kam durch eine Schenkung des Künstlers aus 1966/1967 in die Sammlung des MoCA Skopje. ●

Zoran Mušič

1909–2005, lebte und arbeitete in Ljubljana, Venedig und Paris

Mit seinem authentischen, melancholischen Stil erlangte der slowenische Künstler **Zoran Mušič** eine für seine Zeit außergewöhnliche internationale Bekanntheit. Sein Leben und Werk waren geprägt vom Schrecken und Terror, die er als Überlebender eines Konzentrationslagers erfahren hatte.

Nach seinem Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Zagreb reiste **Zoran Mušič** nach Madrid und hatte Ausstellungen in Triest und Venedig. 1944 wurde er von den Nazis wegen seiner antifaschistischen Haltung verhaftet und ins Konzentrationslager Dachau deportiert. Dort fertigte **Zoran Mušič** mehr als 100 Zeichnungen an, die unsagbares menschliches Leid abbilden. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ließ er sich in Venedig nieder, bevor er in den frühen 1950er-Jahren nach Paris zog. In dieser Periode dominieren Landschaften sein



Countrywomen from the Islands [Landarbeiterinnen von den Inseln], 1956

künstlerisches Schaffen, die oft in idealisierter und abstrahierter Form dargestellt sind.

Zoran Mušič zelebrierte Dalmatien als idyllischen Ort seiner Jugend. *Countrywomen from the Islands* [Landarbeiterinnen von den Inseln] ist eine von sechs Arbeiten, inspiriert von dalmatinischen Landschaften, die der Künstler zwischen 1963 und 1965 dem MoCA Skopje schenkte. Die horizontalen Linien in dieser schwarz-weißen Kaltnadelradierung deuten ein Feld an, während die gebogenen Formen an vornüber gebeugte Frauen erinnern, die den Acker bestellen. ●

Pablo Picasso

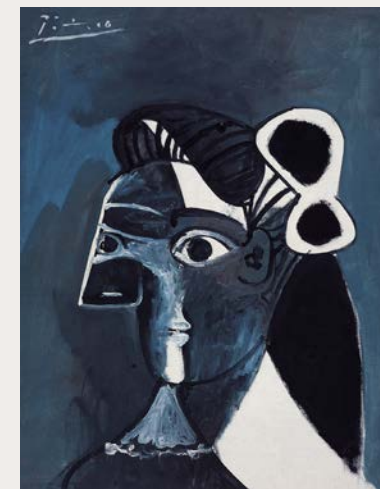
1881–1973, lebte und arbeitete in Barcelona sowie in Paris und Mougins

Pablo Picasso wählte die Arbeit *Woman's Head* [Kopf einer Frau] persönlich aus, um sie dem MoCA Skopje als Geste der Solidarität nach dem Erdbeben von 1963 zu schenken. Auf Vermittlung von **Boris Petkovski**, Direktor des MoCA Skopje, und **Jean Cassou**, Direktor des Musée National d'Art Moderne in Paris, wurde die Schenkung 1965 entgegengenommen.

Woman's Head [Kopf einer Frau] ist das bekannteste Kunstwerk in der Sammlung des MoCA Skopje. Dieses Porträt einer Frau mit langen Haaren und einer Schleife weist die für das Werk des Künstlers charakteristischen verzerrt dargestellten Gesichtszüge auf. Porträts von Frauen gehören zu den bekanntesten und heute zugleich meistdiskutierten Motiven **Pablo Picassos**, da der Künstler die Frauen in seinem Leben notorisch schlecht behandelte.

Das Bild zeigt **Jacqueline Roque**, die letzte Partnerin des Künstlers, aus mehreren Blickwinkeln. Im Gegensatz zu den strengen Linien seiner früheren Arbeiten sind die Elemente hier runder gehalten. Mit seiner kargen Farbpalette aus blaugrünen, grauen, schwarzen und weißen Tönen ist das Bild ein Beispiel dafür, wie wenig der Künstler von einer linearen stilistischen Entwicklung hielt.

Pablo Picassos Schenkung ermutigte auch andere Künstler*innen, nach dem Erdbeben Werke zu spenden und die Menschen in Skopje damit zu unterstützen. Ende 1971 wurde das Gemälde aus der Dauerausstellung gestohlen. Mit Hilfe der Interpol wurde es jedoch gefunden und im folgenden Jahr zurückgegeben. ●



Woman's Head [Kopf einer Frau], 1963

Kumi Sugai

1919–1996, lebte und arbeitete in Kobe, Paris und Tokio

Als ein Vertreter der Nachkriegsabstraktion wurde **Kumi Sugai** zunächst für Gemälde bekannt, in denen er die traditionelle Kalligrafie Japans mit modernen Einflüssen des Abstrakten Expressionismus verband. **Kumi Sugai** wurde in Kobe, Japan, geboren und starb auch dort, verbrachte aber die wichtigsten Jahre seiner künstlerischen Laufbahn in Europa.

1952 zog **Kumi Sugai** nach Paris und wurde Teil der Zweiten Schule von Paris, einer losen Gruppe von internationalen und französischen Maler*innen, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg in der Stadt niedergelassen hatten. Er begann mit der Herstellung von Lithografien und entwickelte eine eigenständige grafische Sprache, die sich durch präzise Linien, nicht-gegenständliche Formen und einen Sinn für Dynamik auszeichnete – ein Ausdruck seiner Faszination für Geschwindigkeit und Bewegung.

Die Arbeit *Black Mass* [Schwarze Masse] ist charakteristisch für einen abstrakten, vom modernen urbanen Leben inspirierten Stil, der das Werk des Künstlers seit den 1960er-Jahren dominierte. Eine massig-bauchige Form in einem tiefen, dunklen Blau nimmt den größten Teil der Komposition ein. Drei kleine Einbuchtungen an beiden Seiten sind in einem hellen Ultramarinblau eingefärbt. Hinter der Form erheben sich verblässende rosafarbene Streifen, die wie ein Schatten in einer ähnlichen Silhouette angeordnet sind.

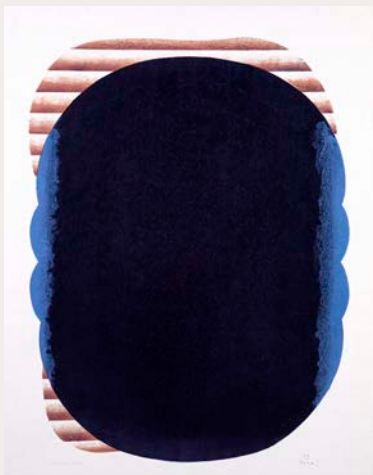
Die Lithografie wurde dem MoCa Skopje 1966/1967 geschenkt. ●

Vladimir Veličković

1935–2019, lebte und arbeitete in Belgrad und Paris

Vladimir Veličković gilt als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Künstler*innen Serbiens, obwohl er ab 1966 die meiste Zeit seines Lebens in Paris verbrachte. In seiner figurativen Malerei, Zeichnung und Grafik entwickelte er einen wiedererkennbaren, dramatischen Stil, der sich durch eine markante Linienführung in Kombination mit einer reduzierten Farbpalette auszeichnet.

Die Schrecken des Zweiten Weltkriegs, die **Vladimir Veličković** während seiner Kindheit in Jugoslawien miterlebt hatte, hinterließen tiefe Spuren in seinem



Black Mass [Schwarze Masse], 1964

Leben und seiner Kunst. Im Œuvre des Künstlers dominieren Figuren und Körperteile, die Gewalt und Schmerz ausgesetzt sind, oft in alpträumenhaften Szenen und in Gesellschaft fremdartiger Kreaturen.

Das morbide Bild, das sich den Betrachtenden in *Small Painting 4* [Kleines Gemälde 4] bietet, zeigt auf blauem Hintergrund einen Körper, der an ein rundliches Kleinkind erinnert. Die Figur schwebt, mit nach oben gestreckten Armen und Beinen, auf dem Rücken in der Luft. Die einzelnen Körperteile gehen ineinander über und sind schwer auszumachen. Diese frühe Arbeit steht beispielhaft für den eindringlichen Stil und die Bildinhalte, die für **Vladimir Veličkovićs** Kunst von Anfang an typisch waren.

Das Kunstwerk wurde 1968 als Schenkung des Sekretariats für Bildung, Wissenschaft und Kultur der Sozialistischen Republik Mazedonien mit Sitz in Skopje für das MoCA Skopje erworben. ●

Marjan Vojska

geboren 1934, lebt und arbeitet in Münster

Der in Slowenien aufgewachsene Grafiker, Maler und Kunstpädagoge **Marjan Vojska** lebt heute in Münster. In den 1950er-Jahren studierte er Kunst in Ljubljana, wo **Riko Debenjak**, einer der führenden Vertreter der Grafischen Schule von Ljubljana, sein Mentor war.

Im Zuge einer Reise in die Bundesrepublik Deutschland Anfang der 1960er-Jahre kam **Marjan Vojska** in Kontakt mit sozio-kulturellen Bewegungen, die eine neue, moderne kulturelle Identität anstrebten. Er gründete ein Atelier in Hagen, verlagerte den Schwerpunkt seiner Arbeit auf Druckgrafik und Kunstpädagogik und begann, an der damaligen Werkkunstschule Münster Design zu unterrichten. Später wurde er zum Professor und schließlich Dekan des Fachbereichs Design an der Fachhochschule Münster berufen. Neben anderen Künstler*innen trägt **Marjan Vojska** in den 1980er-Jahren zu einem Wiedererstarben der Druckgrafik in Deutschland bei.

Die geometrische Komposition von *Print X* [Druck X] erinnert an eine Fahne oder Flagge. Die Elemente sind auf kräftige Farben und einen Kreis im Zentrum reduziert, der von rechten Winkeln eingefasst wird. Das Werk zeugt von den Recherchen des Künstlers zu Optik und der Wechselwirkung zwischen Farbe und Form. ●



Small Painting 4 [Kleines Gemälde 4], 1964



Print X [Druck X], 1968

Yane Calovski & Hristina Ivanoska

Yane Calovski, geboren 1973, lebt und arbeitet in Skopje and Berlin

Hristina Ivanoska, geboren 1974, lebt und arbeitet in Skopje and Berlin

All Things Flowing [Alle Dinge fließen], 2023

Yane Calovski & Hristina Ivanoska, *Spell Bound* [Verzaubert] (nach dem Gedicht „Spell Bound“ [Verzaubert] von Todor Calovski), 2023
Bodeninstallation mit Pigment und Graphit auf Leinen, Textil und Metall

Yane Calovski, *A Report on the Flood, November 1962* [Ein Bericht über die Flut, November 1962] (aus der laufenden Serie *The Residual Effect: The Missing Archive of the former Institute of Urbanism and Architecture, Skopje* [Der Resteffekt: Das verschwundene Archiv des ehemaligen Instituts für Urbanismus und Architektur, Skopje]), 2022

Wandinstallation aus Metall, Glas und Gummi, das Buch *A Report on the Master Plan* [Ein Bericht über den Masterplan], UN, 1969, und eine Mappe mit der Farbstiftzeichnung *A Report on the Flood* [Ein

Bericht über das Hochwasser], November 1962

Yane Calovski, *System* (inspiriert von *Process and Art: Competition Entry* [Prozess und Kunst: Wettbewerbsbeitrag], aus Oskar Hansen's *MoMA: The Museum That Could Not Be* [Oskar Hansens MoMA: Das Museum, das nicht sein konnte]), 2023
Bodeninstallation mit 17 Metallelementen und 3 Linearantrieben

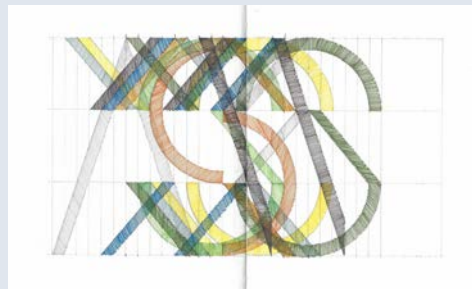
Hristina Ivanoska, *Archetype Open Form: All, All, All Things Flowing!* [Archetyp Offene Form: Alles, alles, alle Dinge fließen!], 2023
Wandmalerei und Wandgravur mit Pigment und Graphit

ARCHITEKTONISCHE SKIZZE Ivan Peshevski
• LAYOUT DER WANDMALEREI Ilijana Petrushevvska • PRODUKTION METALLWERKSTATT: Martin Krstevski

COURTESY DIE KÜNSTLER*INNEN UND ZILBERMAN GALLERY, ISTANBUL/BERLIN

Neben ihren Einzelprojekten arbeiten die Künstler*innen **Yane Calovski** und **Hristina Ivanoska** seit 2020 auch als Duo zusammen. Ihre gemeinsamen Arbeiten zeichnen sich durch den dynamischen Einsatz verschiedener Medien aus – von Performance, Installation, Text und Theorie bis hin zu Zeichnung, Skulptur und Wandgravur. In ihrer Praxis streben sie danach, übersehene Aspekte der Geschichte zu beleuchten, sei es durch das Ergründen vergangener Ereignisse oder durch das Nachstellen imaginärer Geschichte in der Gegenwart. Stets spielt das lokale Umfeld der Künstler*innen eine wichtige Rolle – auch im Versuch, ihren eigenen Arbeitsraum in einen neuen Kontext zu stellen und alternative Interpretationen und parallele Lesarten etablierter

Glaubensvorstellungen anzuregen. Die eher als Fragen denn als Antworten strukturierten Projekte ermöglichen es den Betrachtenden, die Bedeutungen der Werke selbst mitzugestalten.



Hristina Ivanoska, *Archetype Open Form: All, All, All Things Flowing!* [Archetyp Offene Form: Alles, alles, alle Dinge fließen!], 2023 • COURTESY DIE KÜNSTLERIN



Yane Calovski, *Horizontal Verticals, Fraction* [Horizontale Vertikale, Bruchstück] (Installationsstudie), 2023 • COURTESY DER KÜNSTLER

In ihrer Rauminstallation mit dem Titel *All Things Flowing* [Alle Dinge fließen] schlagen die Künstler*innen eine andere Sichtweise auf die Geschichte des MoCA Skopje vor. Im Jahr 1966 wurden 89 Architektorentwürfe für den Bau des neuen Museums eingereicht. Unter ihnen stach ein Projekt besonders hervor – jenes des polnischen Architekten **Oskar Hansen**, der für seine Theorie der „Offenen Form“ bekannt war. Der Architekt konzipierte einen wandelbaren Ausstellungsraum, der vollständig zusammenfaltbar war und sich in verschiedenen Kombinationen entfalten konnte – mit sechseckigen Elementen, die von hydraulisch betriebenen, rotierenden Teleskopen angehoben werden. **Oskar Hansen** stellte sich vor, dass die ansonsten unterirdisch verborgene Galerie bei jeder Eröffnung einer neuen Ausstellung in die Höhe emporsteigen und sich dabei auffalten würde. Dieser ehrgeizige Vorschlag bildete die Vorlage für die motorisierte skulpturale Installation von **Yane Calovski** und das großformatige Wandbild von **Hristina Ivanoska**, das aus einer eigens entworfenen Typografie besteht. Die Buchstaben beziehen sich auf die „Offene Form“ und stehen im Dialog mit den Werken zweier mazedonischer Künstler*innen

aus der Sammlung des MoCA Skopje: dem Maler **Dushan Perchinkov** und der Bildhauerin **Aneta Svetieva**. Die beiden ausgewählten Künstler*innen scheinen auf den ersten Blick nicht recht zusammenzupassen. Doch beide bringen in ihren Arbeiten auf treffende Weise die Koexistenz lokaler künstlerischer Praktiken von den Anfängen des Museums bis heute auf den Punkt: Während sich **Dushan Perchinkovs** Bilder auf eine früh-modernistische Tradition abstrakter geometrischer Muster berufen, die außerhalb des westlichen Kanons der modernen Kunst stehen, vermitteln **Aneta Svetievas** roh belassene und ausdrucksstarke Terrakotta-Skulpturen ein fast anthropologisches Verständnis der Geschichte Skopjes. Die Elemente der Installation rekonstruieren in ihrer Gesamtheit eine Landschaft, die immer wieder aufs Neue zerstört und wiedergeboren wurde. Durch die Kombination von **Oskar Hansens** Vision des Museums mit den beiden mazedonischen Künstler*innen aus der Sammlung entwerfen **Yane Calovski** und **Hristina Ivanoska** ein neues Narrativ der lokalen Kunstgeschichte – eines, das sowohl einen anderen Blick auf die Geschichte des Museums erlaubt als auch eine Gegenwart voller Potenziale in den Raum stellt. ●

Dushan Perchinkov

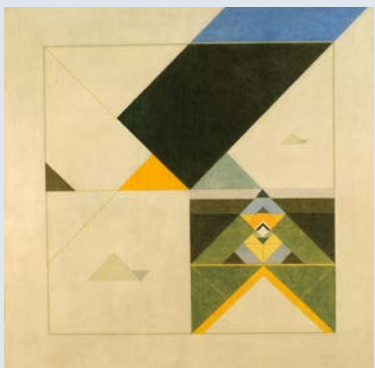
geboren 1939, lebt und arbeitet in Skopje



The Sea [Das Meer], 1963



Blossoming Island
[Blühende Insel], 1967



Remnants from a Summer Night
[Überbleibsel einer Sommernacht],
1967

Dushan Perchinkov gilt weithin als einer der wichtigsten mazedonischen Künstler*innen des 20. Jahrhunderts. Obwohl seine Werke einen hohen Wiedererkennungswert haben, gelingt es ihm nach über sechs Jahrzehnten seiner künstlerischen Karriere immer noch, das Publikum durch seine Konsequenz, Hingabe und seinen Perfektionismus zu faszinieren. Zwei Jahre nachdem er Mazedonien im jugoslawischen Pavillon auf der Biennale di Venezia 1978 vertreten hatte, übernahm er eine Professur an der Fakultät für Bildende Künste der Universität von Skopje und war für mehrere Generationen von Studierenden einer der angesehensten Lehrenden.

In seinen Malereien und Grafiken erschafft Dushan Perchinkov eine sofort wiedererkennbare visuelle Welt, in der sich alltägliche Beobachtungen in komplexe abstrakt-geometrische Kompositionen verwandeln.

Das MoCA Skopje besitzt mehrere Arbeiten des Künstlers in unterschiedlichen Medien und aus verschiedenen Phasen seines Œuvres. *The Sea* [Das Meer], das unmittelbar nach Dushan Perchinkovs' Studienabschluss an der Akademie der Bildenden Künste in Belgrad entstand, zeichnet sich durch eine radikale Reduktion der Bildelemente aus. Nur wenige Jahre später ging der Künstler in Werken wie *Blossoming Island* [Blühende Insel] und *Remnants from a Summer Night* [Überbleibsel einer Sommernacht] zu aufwändigeren Kompositionen über, die seine Vision einer rein symbolbasierten Bildsprache ausformulieren. *Motif from a Suburb III* [Motiv aus einer Vorstadt III], das zu einer Serie von drei kleinen Gemälden gehört, zeugt von seinem scharfen Blick für Dimension, Maßstab und Ordnung.

Die meisten Werke von Dushan Perchinkov in der Sammlung des Museums wurden durch Ankäufe erworben. *Motif from a Suburb III* [Motiv aus einer Vorstadt III] war eine Schenkung im Rahmen des Nachlasses von Radmila Ugrinova-Skalovska. ●

Aneta Svetieva

geboren 1944, lebt und arbeitet in Skopje

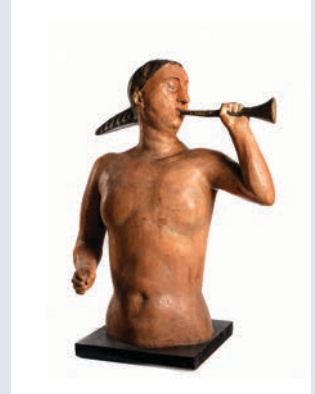
Die mazedonische Bildhauerin und Wissenschaftlerin Aneta Svetieva hat sowohl ein Diplom in Bildender Kunst als auch einen Doktor in Ethnologie. In den späten 1960er-Jahren begann sie, ihr Interesse an der Bildhauerei mit ihrer Faszination für lokales Brauchtum und neolithische archäologische Funde in der Balkanregion zu verbinden.

Als Künstlerin arbeitet Aneta Svetieva bevorzugt mit Ton, da das Material ein schnelles, direktes Arbeiten mit den Händen ermöglicht und keine vorbereitenden Skizzen erfordert. Ihr Fokus liegt auf Porträts und Akten, wobei sie der menschlichen Form durch Kolorierung und Gravuren Lebendigkeit verleiht. Die beabsichtigten Unvollkommenheiten ihrer Werke vermitteln Leidenschaft und Optimismus, wie sie auch den Mysterien archaischer folkloristischer Riten und Bräuche innewohnen.

Messenger (Herald) [Bote (Herald)], eine der frühesten Arbeiten Aneta Svetievas, war richtungsweisend für ihre zukünftigen Erkundungen im erweiterten Bereich der Skulptur. In späteren Werken wie *Bathing Woman* [Badende Frau] und *Bathing Woman (Pigeon)* [Badende Frau (Taube)] arbeitete die Künstlerin mit komplexen Arrangements aus mehreren Skulpturen.

Viele Werke von Aneta Svetieva verweisen auf die Verbindung zwischen Menschen und Natur, die sie als Grundbedingung für Leben und Freude begreift. In den Arbeiten *Large Upright Bathing Woman* [Große aufrecht badende Frau] und *Untitled* [Ohne Titel] zeigt sich der Bezug zu alten Ritualen am deutlichsten in den mit Körperverzerrungen und schablonierten Handformen versehenen Figuren. Die jüngste Arbeit in der Sammlung, *At the Beauty and the Beast* [Bei der Schönen und dem Biest], kann als eine Darstellung der Emanzipation der Frau durch die befreiende Transformation von erotischer Kraft und den Widerstand gegen Konventionen interpretiert werden. Aneta Svetieva vertrat Mazedonien auf der Biennale di Venezia 1997.

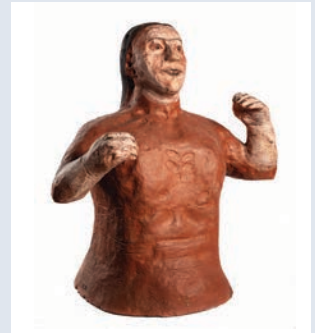
Die Werke in der Sammlung des MoCA Skopje umspannen mehr als zwei Jahrzehnte im Schaffen der Künstlerin und wurden bei verschiedenen Gelegenheiten erworben, etwa über die Ankaufskommission der Republik nach Aneta Svetievas Einzelausstellungen im Haus der Kultur in Ohrid 1987 und im MoCA Skopje 1989. ●



Messenger (Herald)
[Bote (Herald)], 1970



Untitled [Ohne Titel],
aus der Serie River [Fluss], 1984



Bathing Woman [Badende Frau],
aus der Serie River I [Fluss I], 1985



Bathing Woman (Pigeon)
[Badende Frau (Taube)], 1987

Siniša Ilić

geboren 1977, lebt und arbeitet in Belgrad

Filigran, 2022/2023

Filigran

20 Collagen, 4 Scherenschnitte,
3 Aquarelle, 1 Zeichnung mit Filzstift

Filigran

Videos

3', 3', 4'

KAMERA, EDITING, SOUND Luka Papić •
PERFORMER*INNEN Dušan Barbarić •
Siniša Ilić • Tijana Karaičić • Nikola Penezić •
HERSTELLUNGSLEITUNG Dragana Jovović •
DANK Non canonico, Belgrad und
Nationaltheater Užice

Fundstücke aus dem Depot der Kunsthalle
Wien, Sofa und Stühle aus dem MoCA
Skopje designed von Slobodan Zhivkovski,
Textilien und Podeste

COURTESY DER KÜNSTLER

Siniša Ilić ist ein bildender Künstler, der Arbei-
ten auf Papier mit Installation, Video und Per-
formance verknüpft. Sein

Werk dreht sich um ver-
schiedene gesellschaftliche
Konfliktbereiche, sei es
in Bezug auf Nachhaltigkeit,
kulturelles Erbe, Arbeitsbe-
dingungen oder Migration,
sowie um die Möglich-
keiten, freundschaftliche
Allianzen und Solidarität
aufzubauen. Der Künstler
nähert sich diesen Themen
vielfach aus einer histori-
schen Perspektive, wobei
er das Verhältnis zwischen
dem Globalen Süden und
Norden, insbesondere im
Hinblick auf gewalttätige
Auseinandersetzungen,

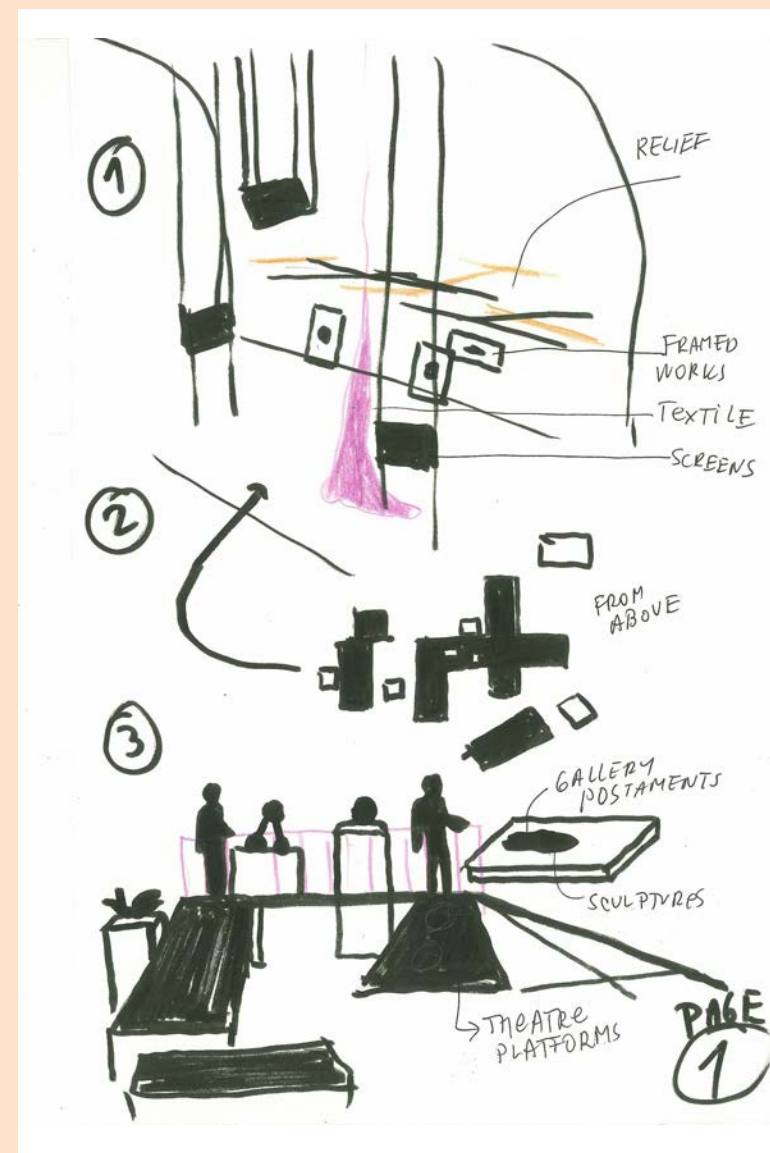


Siniša Ilić, *Filigran*, 2022/2023 •
COURTESY DER KÜNSTLER

hinterfragt. Ein Hauptaugenmerk in Siniša
Ilićs Arbeiten gilt dem ehemaligen Jugosla-
wien, sowohl hinsichtlich seiner historischen
Bedeutung als auch heutiger Konnotationen.
Dabei versucht er zu ergründen, weshalb die
Vergangenheit oftmals Wege findet, durch die
Risse der Geschichte zu sickern, und welche
Möglichkeiten es gäbe, sie mit der Gegenwart
zu versöhnen.

In seiner Rauminstallation mit dem Titel *Filigran*
schlägt Siniša Ilić eine neue Lesart der Stadt
Skopje vor. Seine Arbeit verbindet acht ab-
strakte skulpturale Objekte aus der Sammlung
des MoCA Skopje mit eigenen Zeichnungen,
Collagen und Bewegtbildmaterial, die er auf
unterschiedlich hohen Podesten platziert. In
dieser Szenografie wird dem Publikum ein
ungewöhnlich nahes Erleben der Kunstwerke
ermöglicht, da die Betrachtenden eingeladen
sind, mit dem Raum zu interagieren und in
nächster Nähe der Arbeiten Platz zu nehmen.
Die unregelmäßige Podestlandschaft spiegelt
die Topografie der Stadt Skopje und die ver-
schiedenen Blickwinkel wider, von denen aus

wir über die Geschichte der
Stadt und ihr außergewöhnliches
Mäandern zwischen
Erdbebenverwüstung und
Modernität nachdenken
können. Besonders hervor-
gehoben wird dies durch
Dimo Todorovskis Skulptur
*Mother and Child – Skopje
Tragedy* [Mutter und Kind
– Skopje Tragödie] (1963),
die als einziges figurati-
ves Werk in der Auswahl
die drastischen Folgen
des Erdbebens unmittelbar
vor Augen führt. Die zeit-
genössischen Werke von
Siniša Ilić beschreiben hin-
gegen die völlig veränderte



Siniša Ilić, Ent-
wurfszeichnung
für die Installation
Filigran, 2023 •
COURTESY DER
KÜNSTLER

Gegenwart Skopjes – Choreografien von Bau
und Abriss sowie das Wiederverwerten von
Materialien, aber auch gegenwärtige Arbeits-
bedingungen. Eine der Zeichnungen, die der
Künstler aus dem Gedächtnis angefertigt hat,
zeigt ein Fast-Food-Restaurant in Skopje. Sie
lenkt unseren Blick auf eine Gemengelage
von Wirtschaftskrise und Lethargie, die von
einem anderen, eher symbolischen Erdbeben

erzählt. Die Arbeit *Filigran* – deren Titel sich
auf eine Technik bezieht, bei der Gold- oder
Silberdraht zu zarten Ornamenten verarbeitet
wird – erinnert daran, auf welch filigrane Weise
die Fäden von Geschichte und Gegenwart
miteinander verbunden sind und ein komplex
gewebtes Muster bilden, das das Trauma der
Vergangenheit und seine Resonanz im Heute
sichtbar macht. ●

Josip Demirović Devj

1939–1999, lebte und arbeitete in Zagreb

Der kroatische Multimedia-Künstler **Josip Demirović Devj** war seit den frühen 1960er-Jahren in Zagreb aktiv. Nach seinem Abschluss an der Schule für Angewandte Kunst und Design in Zagreb arbeitete er als Assistent in der Werkstatt des Bildhauers **Krsto Hegedušić**. Trotz seiner Ausbildung ignorierte **Josip Demirović Devj** klassische skulpturale Ansätze und produzierte stattdessen Collagen und Reliefs aus weggeworfenen Materialien, die zeitgenössische Themen aufgriffen.

Die Skulptur *The Nothingness of Hiroshima* [Das Nichts von Hiroshima] gehört zu einer Serie von Reliefs aus dem Frühwerk des Künstlers mit dem Titel *XXI art atomistica* (1961–1964). Das Werk rückt eine assoziativ-symbolische Komposition in den Fokus. Der mittige Bereich aus verbeultem und schwarz patiniertem Zinn ist mit Narben und roten Akzenten versehen, die Assoziationen an Schnitte und Blut wecken. Oben wölbt sich eine runde, einem Helm ähnliche Form hervor, eine Art Protest gegen die zerstörerische Kraft des Krieges.

Josip Demirović Devj zählte im Mai 1964 mit erst 25 Jahren zu den jüngsten Künstler*innen, die dem MoCA Skopje ihre Werke schenkten. ●

Michel Gérard

geboren 1938, lebt und arbeitet in Paris und New York

Michel Gérard ist in Paris aufgewachsen und studierte dort zunächst an der Schule für Angewandte Kunst und dann an der Staatlichen Hochschule für Bildende Kunst. Seine frühe Kindheit war geprägt von der Besetzung der Stadt durch Nazi-Deutschland. Im Laufe seiner Karriere schuf er zahlreiche Skulpturen, Installationen, ortsspezifische Interventionen und monumentale Kunstprojekte im öffentlichen Raum. 1989 zog er nach New York, wo er bis heute arbeitet und ausstellt.

Michel Gérards vielseitige künstlerische Zugänge gehen auf die theoretische und materielle Auseinandersetzung mit dem Begriff der Skulptur selbst zurück.

Das Werk *Stratification* [Schichtung] stammt aus einer entscheidenden Phase in **Michel Gérard**s Karriere, in der er die Rolle von Skulpturen hinterfragte und die natürlichen Veränderungen von Materialien im Laufe der Zeit erforschte. In dieser Arbeit sind verschiedene



The Nothingness of Hiroshima [Das Nichts von Hiroshima], vor 1964



Stratification [Schichtung], 1969/1970

Substanzen, darunter Polyurethan und Gummi, zu einem Klumpen zusammengeballt, der an ein Mineralgestein oder einen Meteoriten erinnert. Der Titel des Werks verweist sowohl auf geologische als auch sozioökonomische Deutungsmöglichkeiten.

Michel Gérard spendete die Arbeit dem MoCA Skopje im Juni 1971. ●

Olga Jančić

1929–2012, lebte und arbeitete in Belgrad

Die bekannte Bildhauerin **Olga Jančić** verbrachte den größten Teil ihres Lebens in Belgrad, wo sie an der Akademie der Bildenden Künste studierte und sich in der Meisterwerkstatt von **Toma Rosandić** weiter spezialisierte. Sie arbeitete vor allem in Stein und Bronze und entwickelte einen eigenständigen, an der Hochmoderne orientierten Stil. Viele der glatten, abgerundeten Formen rufen Assoziationen zu fundamentalen Aspekten der Natur und des Menschseins hervor.

Die kleine Skulptur *Fruit I* [Frucht I] ist aus Bronze gefertigt, obwohl die geschwungene Form weich wirkt. Zwei kugelförmige Hälften umgeben ein wulstiges, rundes Herzstück, sodass eine Gestalt entsteht, die an einen Embryo oder den Kern einer Frucht, wie einer Pflaume oder eines Pfirsichs, erinnert. Stark abstrahiert und dennoch einen gewissen Grad an Figuration zulassend, bezieht sich die Arbeit auf die Idee von Sexualität als schöpferische Kraft.

Nachdem die Künstlerin die Skulptur 1970 dem MoCA Skopje geschenkt hatte, wurde diese noch im selben Jahr in der ersten Ausstellung im gerade fertiggestellten Museumsgebäude gezeigt. ●

Olga Jevrić

1922–2014, lebte und arbeitete in Belgrad

Olga Jevrić war eine Bildhauerin aus Belgrad. Nach ihrem Studium an der Musikakademie und der Akademie der Bildenden Künste in Belgrad entwickelte sie eine skulpturale Sprache, die sich durch ihre Unabhängigkeit vom weit verbreiteten figurativen Stil ihrer Zeitgenoss*innen auszeichnete. Mitte der 1950er-Jahre gehörte **Olga Jevrić** zu den ersten jugoslawischen Bildhauer*innen, die sich der Abstraktion zuwandten.

Die Skulptur *Vaulted Form* [Gewölbte Form] (1964/65)



Fruit I [Frucht I], 1967



Vaulted Form [Gewölbte Form],
1964/65

besteht aus unregelmäßigen, in Bronze gegossenen Gebilden; die verbindenden, schräg verlaufenden Eisenstäbe scheinen aus der unteren Form herauszuwachsen und die obere zu balancieren.

Olga Jevrićs Materialien, darunter Eisen, Zement, Gips und Nägel, können sowohl industrielle als auch natürliche Eigenschaften zugeschrieben werden. Ihr künstlerisches Schaffen war von Musik und Natur beeinflusst, und sie beschrieb ihre Skulpturen oft als den Versuch, ein Gleichgewicht zwischen Zerstörung und Schöpfung, Wachstum und Verfall zu finden.

Nachdem die Künstlerin *Vaulted Form* [Gewölbte Form] dem MoCA Skopje Mitte der 1960er-Jahre übergeben hatte, wurde das Werk 1970 in der ersten Ausstellung im neu errichteten Museumsgebäude gezeigt. ●

Zoltán Kemény

1907–1965, lebte und arbeitete in Budapest und Zürich

Zoltán Kemény war ein in Ungarn geborener Künstler, der in der Schweiz lebte. Bekannt wurde er für seine abstrakten Metallskulpturen und Reliefkompositionen, in denen die Medien Skulptur und Malerei aufeinandertreffen.

Der Künstler setzte sich intensiv mit dem Werk des französischen Künstlers und Kunstsammlers Jean Dubuffet auseinander, der den Begriff der Art Brut prägte. Dies inspirierte Zoltán Kemény, Skulpturen aus rohen, unbearbeiteten Materialien zu entwickeln: In seinem Frühwerk aus den 1950er-Jahren bilden Metallschrott, Draht, Nägel und Federn freie skulpturale Kompositionen, die aus der flachen Bildeoberfläche herauszuwachsen scheinen.

Das 1962 entstandene Relief *Cut Across Vision* [Schnitt durch das Blickfeld] zählt zu Zoltán Keménys Spätwerk. Aus einer flachen Metallplatte ragen rhythmisch angeordnete Metallstreifen, die an Mineralien oder Kristalle erinnern, in Richtung der Betrachtenden.

Zoltán Kemény schenkte die Skulptur dem Museum im Februar 1965, wenige Monate bevor er im Alter von 58 Jahren verstarb. ●

Boško Kućanski

1931–2016, lebte und arbeitete in Sarajevo

Boško Kućanski war ein in Kroatien geborener Bildhauer und Mediziner, der mehrere Dokortitel, Professuren



Cut Across Vision [Schnitt durch
das Blickfeld], 1962

sowie ein zahnmedizinisches Patent innehatte, zudem mehrere Gedichtbände schrieb und Kunstgeschichte in Belgrad studierte. Nach ausgedehnten internationalen Reisen war er 1972 eines der Gründungsmitglieder der Akademie der Bildenden Künste in Sarajevo sowie 1975 der Fakultät für Zahnmedizin.

In *Fruit* [Frucht], einem Objekt aus Holz und Seil, ergründet Boško Kućanski seinen spezifischen abstrakten Zugang zur Skulptur, der durch biomorphe Formen, einen hochenergetischen Surrealismus und Bezüge zu archaischen Formen und Ritualen gekennzeichnet ist.

Das MoCA Skopje erwarb *Fruit* [Frucht] aus der siebenten Ausstellung der SDLUJ – Vereinigung der Gesellschaften jugoslawischer bildender Künstler –, die 1981 in Skopje stattfand. ●

Vjenceslav Richter

1917–2002, lebte und arbeitete in Zagreb

Vjenceslav Richter war ein kroatischer Architekt, Urbanist und Bildhauer, der auch für seine Arbeiten auf dem Gebiet der Grafik, Malerei und dem Bühnenbild bekannt wurde. Er schloss sein Studium 1949 ab, zu einer Zeit, als sich Jugoslawien inmitten tiefgreifender gesellschaftlicher Umwälzungen befand, auch im Bereich der Kunst. In den 1960er-Jahren begann Richter an einem radikal avantgardistischen Projekt zu arbeiten: *Synthurbanismus*, eine utopische antikapitalistische Architektur, die zur Entwicklung einer selbstverwalteten sozialistischen Gesellschaft beitragen sollte.

Vjenceslav Richter gehört zu den Mitbegründer*innen und prägenden Figuren von zwei der bedeutendsten Künstler*innengruppen im Jugoslawien der Nachkriegszeit: EXAT 51 (Experimentelles Atelier, 1951–1956) und dessen Fortführung als *Nove Tendencije* (Neue Tendenzen, 1961–1973). Ziel beider Gruppen war es, die Synthese der Künste voranzutreiben sowie das kreative Individuum als sozial engagiertes Wesen dazu zu ermächtigen, Visionen für eine neue Gesellschaft zu entwerfen.

Diagonal Form [Diagonale Form] ist eine Skulptur aus kleinen Aluminiumelementen, die eine dynamische wellenartige Struktur bilden.

1973, auf dem Höhepunkt seiner Karriere, schenkte Vjenceslav Richter diese Arbeit dem MoCA Skopje, nachdem sich das Museum dazu bereit erklärt hatte, für die Materialkosten der Skulptur aufzukommen. ●



Fruit [Frucht], 1979



Diagonal Form [Diagonale Form],
1969

Francesco Somaini

1926–2005, lebte und arbeitete in Mailand und Como

Der italienische Bildhauer Francesco Somaini erlangte in den 1950er-Jahren Berühmtheit. Nach Experimenten mit neokubistischen Formen wandte er sich der Abstraktion zu und schuf Skulpturen, die freie Formen räumlich umsetzen. Interessiert an Experimenten mit verschiedenen Materialien, goss der Künstler seine Werke in Eisen, Blei und Zinn und betonte ihre Ausdruckskraft unter Einsatz von Lötlampen und Polierwerkzeugen.

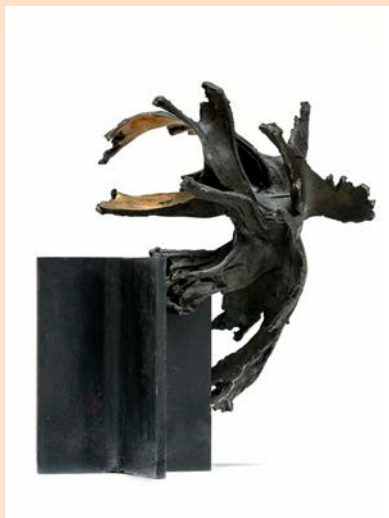
Composition 80 (Tale of the Dawn) [Komposition 80 (Die Fabel von der Morgendämmerung)] gilt als beispielhaft für eine am Informel orientierte Periode in Francesco Somainis Werk. Die abstrakt-assoziative Komposition vereint durch die Verbindung des geometrischen Sockels mit einer organischen Form vermeintlich Gegensätzliches. Durch die Kombination von dunklen Elementen mit einer starken Patina verstärkt er den Kontrast zwischen den konvexen und konkaven Oberflächen in dem Versuch, die Form zu dekonstruieren sowie eine plastische Verspieltheit und Dynamik zu erreichen.

Im Oktober 1964 erhielt das MoCA Skopje *Composition 80* zusammen mit Werken anderer italienischer Künstler*innen als Schenkung von der römischen Penelope Galleria d'Arte. Die Galerie hatte die Ausstellung *Artisti italiani per le città di Skopje* [Italienische Künstler*innen für die Stadt Skopje] anlässlich des ersten Jahrestags des Erdbebens von Skopje 1963 organisiert. ●

François Stahly

1911–2006, lebte und arbeitete in Paris

Der für seine monumentalen Werke im öffentlichen Raum und andere Auftragsarbeiten bekannt gewordene Bildhauer François Stahly wurde in Deutschland als Tizian Stahly geboren. Sein Interesse an der Kunst wurde schon früh von seinem Vater und seinem Großvater, die beide Maler waren, gefördert. François Stahly wuchs in der Schweiz auf, wo er – trotz eines von geometrischer Abstraktion und den avantgardistischen Ideen des Bauhaus geprägten künstlerischen Umfelds – einen



Composition 80 (Tale of the Dawn) [Komposition 80 (Die Fabel von der Morgendämmerung)], 1961



Fish [Fisch], 1959

Zugang zur Skulptur entwickelte, der auf plastischen, abgerundeten Formen beruhte und zum Teil seiner anhaltenden Beschäftigung mit Spiritualität geschuldet war.

1931 zog der Künstler nach Paris, wo er an der Akademie des Malers Paul Ranson studierte und schließlich seinen Namen in François änderte. Seine weder als gegenständlich noch als vollständig abstrakt zu beschreibenden Arbeiten aus Holz, Metall und Stein bewegen sich an den Randbereichen der Figuration.

Die Skulptur *Fish* [Fisch], eine Schenkung an das MoCA Skopje von 1965/1966, ist kein Abbild des Tieres als solches. Vielmehr nimmt das Holz eine fließende Form an, als ob es die Bewegungsabläufe eines Fisches erfassen wolle. ●

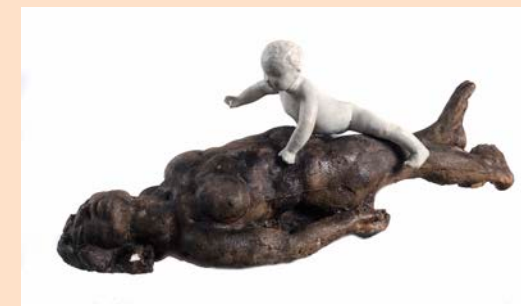
Dimo Todorovski

1910–1983, lebte und arbeitete in Skopje

Dimo Todorovski zählt zu den berühmtesten und angesehensten Bildhauer*innen Mazedoniens. Das realistische Werk *Mother and Child – Skopje Tragedy* [Mutter und Kind – Skopje Tragödie] vermittelt einen ungeschönten Eindruck vom Erdbeben in Skopje 1963. Der Körper einer toten Mutter liegt waagrecht auf dem Boden, während ein kleines Kind geradezu über ihr zu schweben scheint.

Die heutige Kinderfigur ist eine Reproduktion, die Dimo Todorovski viele Jahre später anfertigte, nachdem dieser Teil der ursprünglichen Skulptur zerbrochen war. Aus diesem Grund weist die Figur der Mutter eine im Lauf der Zeit angesetzte Patina auf, die der des Kindes fehlt. Sie unterscheiden sich auch im Stil: Während die Mutter sehr realistisch dargestellt ist, mit sichtbaren anatomischen Deformationen, ist das Kind extrem stilisiert. Gemeinsam bilden sie eine seltsame, gegensätzliche Einheit – als Symbole für Dunkelheit und Licht, Tod und Leben –, als ob die tragischen Ereignisse überwunden werden sollen.

Nach einer Retrospektive von Dimo Todorovski im MoCA Skopje 1980/1981 erwarb das Museum die Skulptur mit Mitteln der Stadt Skopje und der Ankaufskommission der Republik. ●



Mother and Child – Skopje Tragedy [Mutter und Kind – Tragödie von Skopje], 1963

Iman Issa

geboren 1979, lebt und arbeitet in Wien und Berlin

I, the Artwork [Ich, das Kunstwerk], 2023

I, the Protagonist Layla [Ich, die Protagonistin Layla] (aus der Serie *I, the Protagonist* [Ich, die Protagonistin]) 2023
3D-Druck, Farbe, Stahlplatte, Buch auf Regal, Vinyl-Text, Texttafel unter Glas

I, the Artwork [Ich, das Kunstwerk], 2023
4 C-Prints auf Aluminium montiert

Dancer (Study for 2014) [Tänzer*in (Studie für 2014)] (aus der Serie *Lexicon* [Lexikon]), 2014

2 gerahmte Lentikulardrucke, Texttafel unter Glas

Composition (Study for 2019) [Komposition (Studie für 2019)] (aus der Serie *Lexicon* [Lexikon]), 2019
Video, Ton: Tyler Friedman, Texttafel unter Glas

Untitled (Study for 2019) [Ohne Titel (Studie für 2019)] (aus der Serie *Lexicon* [Lexikon]), 2019
Video, Ton, Texttafel unter Glas

Face (Study for 2019) [Gesicht (Studie für 2019)] (aus der Serie *Lexicon* [Lexikon]), 2019
3D-Druck, Metallstangen, Farbe, Texttafel unter Glas

Car Wash 2006 / I, the Artwork 2023 [Autowäsche 2006 / Ich, das Kunstwerk 2023], 2023
Video, Sound

COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND GALERIE ELISABETH & KLAUS THOMAN, WIEN

Iman Issas Praxis zeichnet sich durch einen scharfen Blick auf die Macht des Displays im Bezug auf kulturelle und akademische Institutionen aus. Während sie häufig experimentell an ihre Arbeit herangeht und die Betrachtenden auffordert, ihre eigenen Erfahrungen und Erwartungen in das Projekt einzubringen, legt die Künstlerin Wert auf eine präzise und klare



Bildsprache. Sie übersetzt ihr Interesse an Geschichte, Museen und Sammlungen in eine Methode, mit der es möglich wird, vorgefasste Meinungen hinsichtlich unseres Wissens und historischer Transparenz oder Genauigkeit zu destabilisieren. Ihre in neuen Kontexten und Kombinationen situierten Objekt-Text-Paarungen bieten alternative Erzählweisen und Vorstellungen von dem, was wir zu wissen glauben. Ob es nun um die Rolle von Kunsttexten wie in ihrer Serie *Lexicon* [Lexikon] (2012–2019) oder das Verhältnis zwischen Künstler*in und Werk in *Proxies, with a Life of Their Own* [Stellvertreter*innen und ihr Eigenleben] (2019–) geht – Iman Issas Arbeiten sind stets nuancierte Betrachtungen von Bedeutungen, die sich unter der Oberfläche des Sichtbaren verbergen.

In ihrem Beitrag mit dem Titel *I, the Artwork* [Ich, das Kunstwerk] kombiniert Iman Issa ihre eigenen Arbeiten mit acht Kunstwerken aus der Sammlung des MoCA Skopje. Der gemeinsame



LINKS UND OBEN Iman Issa, *I, the Artwork*, 2023 • COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND GALERIE ELISABETH & KLAUS THOMAN, WIEN

Iman Issa, *Untitled (Study for 2019)* [Ohne Titel (Studie für 2019)], Filmstill, 2019 • COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND GALERIE ELISABETH & KLAUS THOMAN, WIEN

Nenner in dieser Zusammenstellung aus Skulpturen und Druckgrafiken besteht darin, dass es sich durchwegs um Figuren handelt, deren Gesichter mehrheitlich nicht zu sehen

sind. Die Auswahl wirft die Frage auf, ob die Künstler*in hinter dem Werk zurücktreten und ein Kunstwerk seinen eigenen institutionellen und künstlerischen Kontext bestimmen kann. Sorgfältig ausgewählt und arrangiert, verweben sich die Skulpturen, Fotografien und Videoarbeiten zu einer Art Remake, bei dem ursprüngliche Bezüge aufgehoben und neu hergestellt werden. Durch die Auflösung dieser Verknüpfungen können die Kunstwerke nicht mehr über die Biografien der Künstler*innen gelesen werden und regen stattdessen eine Vielzahl anderer Verstehensweisen an. Im Gegensatz zu den üblichen Hierarchien und Vorannahmen lädt *I, the Artwork* [Ich, das Kunstwerk] die Betrachtenden ein, sich auf einen spielerischen Denkprozess mit alternativen Deutungsmöglichkeiten und neuen Verbindungslinien einzulassen. Für Iman Issa ermöglicht dieser Prozess, „die Werke vor der Aneignung zu bewahren, indem die Aneignung sehr transparent gemacht wird“. ●

Bronisław Chromy

1925–2017, lebte und arbeitete in Krakau

Bronisław Chromy war ein überaus aktiver Künstler und schuf im Laufe seiner sechs Jahrzehnte währenden Laufbahn unzählige Skulpturen und Statuetten, Denkmäler, Medaillons, Gemälde und Zeichnungen. In den frühen 1950er-Jahren studierte er bei dem angesehenen Künstler **Xawery Dunikowski**, einem Wegbereiter der modernen Skulptur in Polen. Später, in den 1970er-Jahren, wurde **Bronisław Chromy** Professor an der Akademie der Bildenden Künste Jan Matejko in Krakau.

Seine oft aus Metall und Stein gefertigten Skulpturen widmen sich verschiedenen Sujets – von historischen, kosmologischen, musikalischen, pazifistischen und religiösen Aspekten bis hin zu Themen aus der Tierwelt.

Die phallisch anmutende Komposition der Skulptur *Hagia Sophia* offenbart sich bei näherer Betrachtung als eine starke Abstraktion vier langgestreckter Köpfe. Der größte ragt in der Mitte über die drei kleineren Köpfe hinaus. Der Titel legt nahe, dass es sich hier um eine Darstellung der Heiligen *Sophia*, eine christliche Märtyrerin, mit ihren drei Töchtern – Glaube, Hoffnung und Nächstenliebe – handelt, die verfolgt wurden, weil sie ihren Glauben verteidigten.

Hagia Sophia ist eines von drei Werken, die **Bronisław Chromy** 1968 dem MoCA Skopje schenkte. ●

Josip Diminić

1937–2019, lebte und arbeitete in Labin, Zagreb, Rijeka und Pula

Josip Diminić, ein vielseitiger Künstler und Professor für Bildhauerei, war vor allem für seine skulpturalen Arbeiten bekannt. Er schuf eine Reihe von Denkmälern und Freiluftskulpturen an Orten in seiner Heimatregion Istrien und darüber hinaus. Nach seinem Studienabschluss in Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Zagreb 1963 zog der Künstler zurück in seine Heimatstadt Labin.

In den späten 1960er-Jahren arbeitete **Josip Diminić** vor allem mit Malerei und Keramik, bevor er ab den 1970er-Jahren die Bildhauerei in Stein, Bronze, Holz und Plastik zu seinem Fokus machte. Seine Formensprache ist weich, nahe an der Abstraktion, oft stilisiert und assoziativ, nach 1980 auch zunehmend figurativ.



Hagia Sophia, 1964



Touches [Berührungen], 1973

Josip Diminić unterstützte und leitete verschiedene Gruppen, Institutionen und Initiativen, die entscheidend zur Kunstförderung in seinem lokalen Umfeld beitrugen.

Die leuchtend farbige Skulptur *Touches* [Berührungen] besteht aus zwei zentralen, aufrechtstehenden Elementen in komplementärem Rot und Grün, die im unteren Teil ineinandergreifen und wie zwei kompakte, zähflüssige Massen oder Körperteile anmuten. Ein kleiner violetter Teil darunter scheint vom Rot nach unten gedrückt zu werden. Die mehrdeutige Form der Arbeit hat eine starke sinnliche Qualität, die als eine erotische Anspielung interpretiert werden kann.

Der Künstler schenkte diesen skulpturalen Ausdruck von Verbundenheit, Zusammengehörigkeit und Einheit 1976 dem MoCA Skopje. ●

Olga Peczenko-Srzednicka

1918–1975, lebte und arbeitete in Krakau

Olga Peczenko-Srzednicka war eine polnische Grafikkünstlerin, die vor allem mit den Techniken Lithografie und Holzschnitt arbeitete. Sie war Mitglied der Vereinigung polnischer Künstler*innen und Designer*innen – einer Organisation, die einen Großteil der Kunstwerke zusammentrug, die aus Polen an die Stadt Skopje gespendet wurden und heute die umfangreiche Polnische Sammlung des MoCA Skopje bilden.

Olga Peczenko-Srzednicka besuchte die Akademie der Bildenden Künste in Warschau und studierte anschließend Grafik an der Akademie der Bildenden Künste Jan Matejko in Krakau. Dort belegte sie die Lithografieklasse von **Konrad Srzednicki**, ihrem späteren Ehemann.

Die Komposition *Head III* [Kopf III] zeigt den gesichtslosen Kopf einer Frau in vereinfachter Form. Die Figur ist den Betrachtenden zugewandt, doch an der Stelle eines Gesichts befindet sich eine schattierte Fläche, eine Leere. Das dunkle Haar und der Hintergrund sind in expressiven Gesten ausgeführt. Das Werk ist in Form und Inhalt repräsentativ für die Kunst von **Olga Peczenko-Srzednicka** und bringt möglicherweise auch das Gefühl zum Ausdruck, als Künstlerin im Schatten eines berühmteren Ehepartners übersehen zu werden.

Head III [Kopf III] ist eines von zwei Werken, die die Künstlerin dem MoCA 1965/1966 schenkte. ●



Head III [Kopf III], 1966

Ivan Sabolić

1921–1986, lebte und arbeitete in Zagreb

Der Bildhauer **Ivan Sabolić** begann seine Karriere mit traditionellen, repräsentativen Porträts, bevor er eine geometrische Formensprache entwickelte. Er studierte Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste in Zagreb, wo er später zum Professor und Dekan berufen wurde. Seine berühmten öffentlichen Denkmäler trugen maßgeblich zur Entwicklung der Skulptur in Jugoslawien bei.

In **Ivan Sabolićs** Praxis steht die menschliche Figur im Mittelpunkt. Die in Bronze gegossene Statue *Woman from Pissarovina* [Frau aus Pissarovina] besteht aus zwei Teilen, die an ihren schmalsten Stellen miteinander verbunden sind. Die Form gleicht einer abstrahierten Frau, die einen großen polygonalen Hut tragend, mit leicht gesenktem Kopf auf den Boden blickt. Die Gesichtszüge sind nur schwach angedeutet, mit zwei Punkten als Augen. Von manchen wird die Form auch als ein idealisierter weiblicher Körper mit symmetrischen Kurven und eng geschnürter Taille interpretiert.

Als eine der frühesten Schenkungen an die Stadt Skopje nach dem Erdbeben von 1963 wurde die Skulptur in der ersten Ausstellung mit Werken, gespendet von kroatischen Künstler*innen, gezeigt, die im Oktober 1963 in der Ausstellungsgalerie des Arbeitersaals in Skopje stattfand. Frühe Schenkungen wie diese waren wichtige Signale der Unterstützung und Solidarität und gaben den Anstoß für die Gründung des MoCA Skopje im Februar 1964. ●

Gligor Stefanov

geboren 1956, lebt und arbeitet in Windsor

Seit den frühen 1980er-Jahren zählt **Gligor Stefanov** zu den prominentesten Künstler*innen Mazedoniens. Bereits als er 1981 seinen Abschluss an der Akademie der Bildenden Künste in Belgrad machte, verstand der Künstler Skulptur als eine kunstvolle installative Anordnung von Objekten. Mehrere seiner Installationen und Assemblagen aus Baumwolle, Stroh, Gras, Ton und Holz, die bis Mitte der 1980er entstanden sind, wurden sowohl im öffentlichen Raum als auch in Galerien ausgestellt.

Grabbing of the Space [Der Griff nach dem Raum] ist eines der ikonischsten Werke aus der Serie *Kites*



Woman from Pissarovina
[Frau aus Pissarovina], 1957

[Drachen] (1984–1988) des Künstlers. Strohhalme, gebündelt und geradlinig angeordnet, formen eine krallenartige Hand in Bewegung. Die Arbeit entstand 1985, kurz nachdem **Gligor Stefanov** die Meisterklasse in Belgrad abgeschlossen hatte, und wurde erstmals 1986 im Rahmen einer Einzelausstellung im MoCA Skopje gezeigt. Der Erfolg der Ausstellung und die Unterstützung des MoCA Skopje führten dazu, dass der Künstler als erster Vertreter der Republik Mazedonien den Pavillon des Landes auf der 45. Biennale di Venezia 1993 gestaltete.

Das MoCA Skopje erwarb das Werk 1986, zu einer Zeit, als **Gligor Stefanov** einen rasanten Aufstieg in der jugoslawischen Kunstszene erlebte. ●

Beáta Széchy

geboren 1950, lebt und arbeitet in Dallas und Budapest

Beáta Széchy ist eine aus Ungarn stammende zeitgenössische Künstlerin und arbeitet mit verschiedenen Drucktechniken sowie in den Medien Malerei, Zeichnung, Mischtechnik, Fotografie, Video und Installation. Sie studierte an der Ungarischen Akademie der Bildenden Künste in Budapest und ging in den späten 1980er-Jahren in die USA. 1990 gründete **Beáta Széchy** das Hungarian Multicultural Center [Multikulturelles Zentrum Ungarn] und seit 1995 leitet sie dessen internationales Artist-in-Residence-Programm in Budapest, wo sie gegenwärtig lebt.

Die drei Kunstwerke sind neue Abzüge von alten Gruppenporträts, die durch verschiedene Eingriffe mit Zeichnung und Nadel und Faden verändert wurden. Die Gesichter der 15 männlichen Protagonisten, die in dem Werk *Hunters* [Jäger] mit ihren Jagdhunden und ihrer Ausrüstung posieren, sind weiß übermalt, wodurch ihre Identitäten ausgelöscht werden. Diese Intervention untergräbt den Zweck der Originalfotografie, die vermutlich zum Andenken aufgenommen wurde. Die Arbeiten *Family* [Familie] und *Little Imerero* [Kleine Imerero] verweisen durch Porträts verschiedener Generationen auf Familiengeschichten. Themen wie die Vergänglichkeit von Zeit, die Flüchtigkeit der Erinnerung und das Bewältigen von Veränderungen sind in **Beáta Széchys** Werk allgegenwärtig.

Die Arbeiten wurden dem MoCA Skopje Mitte der 1980er-Jahre geschenkt. ●



Grabbing of the Space [Der Griff nach dem Raum], 1985



Little Imerero [Kleine Imerero], 1983

Gülsün Karamustafa

geboren 1946, lebt und arbeitet in Istanbul und Berlin

The Crime Scene [Tatort], 2022/2023

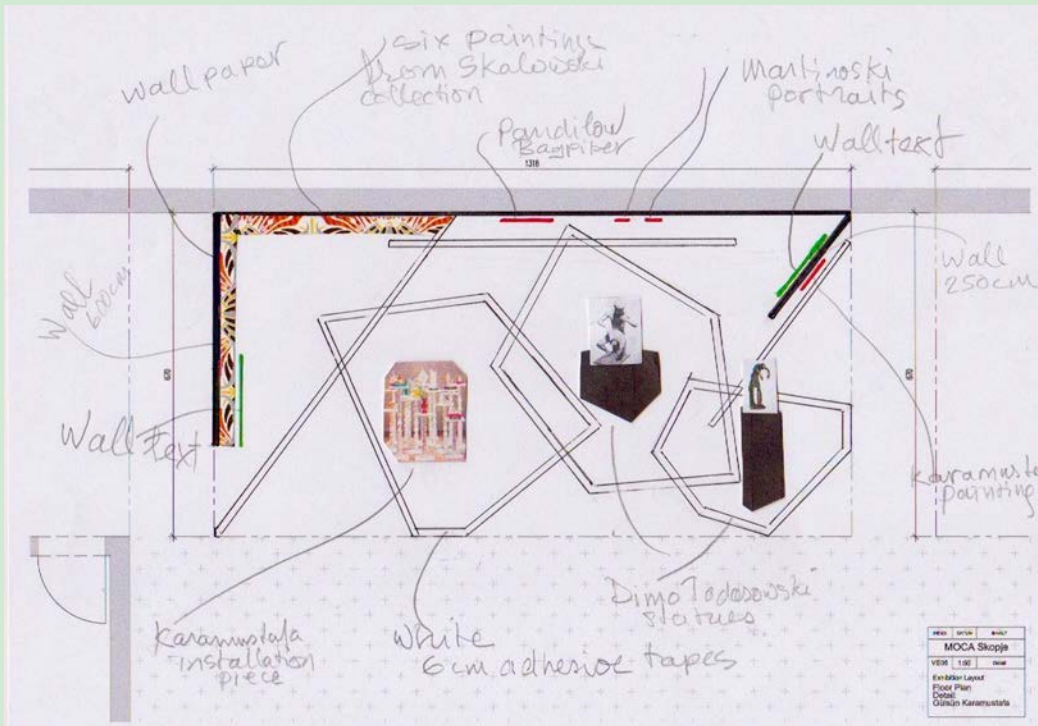
Window [Fenster], 1980
Gemälde, Mixed-Media

The Monument and the Child
[Das Denkmal und das Kind], 2010
Installation, 10 Holzpodeste mit
Keramikobjekten

COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND
BÜROSARIGEDIK, ISTANBUL

Gülsün Karamustafa ist eine bildende Künstlerin und Filmemacherin, die in ihrem Werk persönliche und historische Narrative mit aktuellen gesellschaftspolitischen Themen verwebt. Sie gilt heute, mit ihrer bereits über

fünf Jahrzehnte währenden Laufbahn, als eine der wichtigsten türkischen Künstler*innen der Gegenwart. In ihren Gemälden, Skulpturen und Filmen reflektiert sie häufig das politisch turbulente Umfeld ihrer Heimat Türkei, wie etwa in den *Prison Paintings* [Bilder aus dem Gefängnis] (1972–1978), einer Serie von Gemälden, die nach ihrer Inhaftierung als politische Gefangene entstanden, oder in *The Monument and the Child* [Das Denkmal und das Kind] (2010), einer Serie von Skulpturen, die die komplexe Bildsprache der modernen Türkei und ihrer Nationaldenkmäler erkunden. Dabei vereinen ihre Arbeiten vielfach Elemente historisch belegter Fakten mit persönlicher Erfahrung, etwa wenn sich kindliche Impressionen mit harter politischer Realität vermengen.



Gülsün Karamustafa, Entwurfszeichnung für die Installation *Crime Scene*, 2022 • COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND BÜROSARIGEDIK



Gülsün Karamustafa, *Window* [Fenster], 1980 • COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND BÜROSARIGEDIK. FOTO: BARIŞ ÖZÇETİN

Unter dem Titel *Crime Scene* [Tatort] werden Gülsün Karamustafas Gemälde *Window* [Fenster] (1980) sowie die skulpturale Installation *The Monument and the Child* [Das Denkmal und das Kind] (2010), bestehend aus zehn Sockeln mit verspielten Keramikobjekten, einer kleinen Sammlung von Werken aus dem MoCA Skopje gegenübergestellt. Jene zwei Skulpturen und neun Gemälde gelangten alle als private Schenkung der Familie von Radmila Ugrinova-Skalovska in die Sammlung des Museums. Die hauptsächlich von mazedonischen Künstler*innen stammenden Arbeiten spiegeln bis zu einem gewissen Grad die Ansichten und Ambitionen der Familie wider, die die Werke akribisch gesammelt hat. Es stellt sich daher die Frage, wie ein solcher Bestand in den größeren Kontext einer Museumssammlung eingeordnet werden kann und ob die Werke aus der Privatsammlung überhaupt herausgelöst werden sollten. Diese Thematik wird auch in Gülsün Karamustafas Arbeiten deutlich, die – vor allem in *Window* [Fenster] – zu fragen scheinen, unter welchen spezifischen Bedingungen Solidarität möglich

ist und wann nicht. Die Künstlerin antwortet, indem sie die Werke in ein imaginäres Familienzimmer stellt, komplett mit schmucker Tapete und einem Lehnstuhl. Die Werke aus der Sammlung von Radmila Ugrinova-Skalovska und die Skulpturen sowie Gemälde von Gülsün Karamustafa formieren sich zu einer gemeinsamen Erzählung – aber während sich jede Arbeit bald als Teil eines Ganzen erweist, muss sie auch einzeln wahrgenommen werden. Mit einer Methode, wie man sie aus alten Kriminalfilmen kennt, zeichnet Gülsün Karamustafa die Konturen der Kunstwerke mit Klebeband, ähnlich den weißen Kreidelinien, nach – sie umreißt also deren komplexe Vergangenheit, stellt aber zugleich auch einen Zusammenhang zwischen ihnen in der Gegenwart her. Auf diese Weise öffnet die Künstlerin die Werke und deren komplexen Bezüge zueinander einer tiefergehenden Auseinandersetzung. ●



Gülsün Karamustafa, *The Teapot* [Die Teekanne] (Detail), *The Monument and the Child* [Das Denkmal und das Kind], 2010 • COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND BÜROSARIGEDIK. FOTO: BARIŞ ÖZÇETİN

Dimitar Avramovski Pandilov

1898–1963, lebte und arbeitete in Sofia, Hayredin sowie Smilevo, Kukurečani und Skopje



Bagpiper [Dudelsackspieler], 1926

Dimitar Avramovski Pandilov war der erste klassisch ausgebildete mazedonische Maler, der sich vollständig von der byzantinischen Maltradition löste. Seine Einzelausstellung 1927 in Skopje gilt als Geburtsstunde moderner Kunst in Mazedonien. Mit einer weichen, warmen Farbpalette bewegt sich der lyrische Stil des Künstlers zwischen poetischem Realismus und Impressionismus. Seine Malerei umfasst Szenen aus dem traditionellen Leben, Landschaften, Stadtpanoramen, Stillleben, Porträts und Akte.

Bagpiper [Dudelsackspieler] zeigt einen Mann in Frontalansicht, der Dudelsack spielt, während hinter ihm Frauen in traditioneller mazedonischer Tracht tanzen. Das Bild gehört zum Frühwerk des Künstlers, bevor er nach Paris ging, weshalb der starke Einfluss des akademischen Realismus noch deutlich erkennbar ist.

Dimitar Avramovski Pandilovs Malerei ist voller Optimismus und zelebriert häufig das Landleben. Seine Arbeiten sind reich an traditionellen Motiven wie Dorffesten, Basaren und Ernten. Avramovski Pandilov widmete sein Leben der Kunst, bis er bei dem Erdbeben in Skopje 1963 auf tragische Weise ums Leben kam.

Bagpiper [Dudelsackspieler] wurde 1968 aus der Privatsammlung von Delcho Zografski erworben, nachdem das Werk 1966 im Rahmen einer Retrospektive des Künstlers in der Kunstgalerie Skopje ausgestellt worden war. ●

Božidar Damjanovski

geboren 1947, lebt und arbeitet in Skopje und Belgrad

Der mazedonische Maler Božidar Damjanovski ist seit Mitte der 1970er-Jahre Teil der Belgrader Kunstszene und entwickelt neue Zugänge in der figurativen Kunst. In seinen Malereien entwirft er eine spezifische Version von postmodernem Historismus, indem er Bezüge zur Kunstgeschichte herstellt, diese in ungewöhnlichen Gegenüberstellungen zitiert und Ikonografien aus verschiedenen Epochen miteinander verbindet. Motive der altgriechischen und ägyptischen Kunst und Mythologie ziehen sich durch sein gesamtes Œuvre. Auch die

Pastell- und Ockerfarben, die er oft verwendet, erinnern an lang vergangene Zeiten.

Mit *Angel in White* [Engel in Weiß] bezieht sich Božidar Damjanovski auf eine der ikonischsten Darstellungen der byzantinischen Kunst: ein Fresko des Engels Gabriel, auch bekannt als der Weiße Engel, das sich im Mileseva-Kloster befindet und auf das 13. Jahrhundert datiert ist. Auf der Brust der Figur erhebt sich ein hellgraues Quadrat auf weißem Papier – scheinbar eine Anspielung auf Kasimir Malewitschs modernistisches Gemälde *White on White* [Weiß auf Weiß] (1918). Zusammengenommen verweisen diese Zitate auf die religiösen Aspekte der Abstraktion.

Das Werk wurde dem MoCA Skopje im Jahr 2021 als Teil des Nachlasses von Radmila Uginova-Skalovska, einer der ersten Paläoslawist*innen Mazedoniens und Professorin an der Philologischen Fakultät in Skopje, geschenkt. ●

Slobodan Filovski

geboren 1950, lebt und arbeitet in Skopje

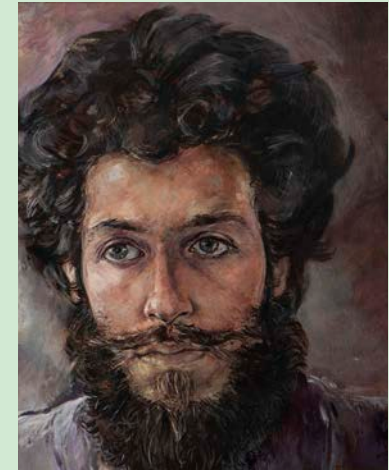
Slobodan Filovski ist ein mazedonischer Maler aus Bitola. Nach seinem Abschluss 1976 an der Akademie für Bildende Kunst und Design Ljubljana nahm er in den späten 1970er- und 1980er-Jahren aktiv an der Kunstszene Skopjes teil. Slobodan Filovski gehört zu jener Generation von Künstler*innen, deren künstlerischer Stil von der abstrakten Tradition der Moderne sowie von einem wiedererwachten Interesse an der Ausdruckskraft von Farbe geprägt ist. In seinen Arbeiten, die sich durch lyrische Abstraktion und suggestive Titel auszeichnen, betont das Fließen der Farben die Auflösung der Repräsentation.

In dem 1983 entstandenen *Self-Portrait* [Selbstporträt] weicht er von der Abstraktion und seinem typischen koloristischen Ansatz ab und verwendet stattdessen eine reduzierte Farbpalette. Das Werk hebt die zeichnerische Ausführung und die sorgfältige Erfassung physiognomischer Details hervor: das üppige lockige Haar und das längliche Gesicht des Künstlers mit seinem melancholischen Blick.

Das nur selten ausgestellte *Self-Portrait* [Selbstporträt] von Slobodan Filovski wurde 2021 dem MoCA Skopje als Teil des Nachlasses von Radmila Ugrinova-Skalovska geschenkt. ●



Angel in White [Engel in Weiß], 1983



Self-Portrait [Selbstporträt], 1983

Bogoljub Ivković

geboren 1924, lebt und arbeitet in Belgrad und Paris



Painting [Malerei], ca. 1966

Der serbische Maler **Bogoljub Ivković** machte 1953 seinen Abschluss an der Schule für Angewandte Kunst in Skopje und studierte ab 1957 an der Akademie der Bildenden Künste in Belgrad. Seine Gemälde, die surrealistische, postkubistische und expressionistische Züge tragen, zeigen vielfach ländliche, von Folklore inspirierte Szenerien und verfügen meist über eine gebogene Horizontlinie.

Painting [Malerei] (ca. 1966) ist repräsentativ für das Schaffen des Künstlers am Anfang seiner Pariser Zeit. Während seines zehnjährigen Aufenthalts in Paris – zwischen 1965 und 1974 – entwickelte und verfeinerte er seinen eigenwilligen künstlerischen Stil, der im Fantastischen und Poetischen beheimatet ist. Das kleinformatige Gemälde zeigt eine einzelne menschliche Figur vor einem schwarzen und braunen Hintergrund. Die ausgestreckten Arme der Figur bilden eine Diagonale mit ihrem auf geometrische Grundformen vereinfachten Körper, als befände sie sich im Flug.

Diese Arbeit von **Bogoljub Ivković** ist eine der neuesten Schenkungen an das MoCA Skopje und Teil des Nachlasses von **Radmila Ugrinova-Skalovska**. ●

Nikola Martinoski

1903–1973, lebte und arbeitete in Skopje



Portrait of Rastko Purić [Porträt des Rastko Purić], 1934

Nikola Martinoski, ein Maler aromunischer Herkunft, gilt als einer der Begründer*innen der modernen Kunst in Mazedonien. Nach seinem Abschluss 1927 an der Staatlichen Schule für Bildende Kunst in Bukarest beteiligte er sich aktiv am kulturellen Leben des Königreichs Jugoslawien und avancierte zu einem der bedeutendsten mazedonischen Künstler des 20. Jahrhunderts.

Nikola Martinoski's primäres Genre war die Porträtmalerei. In den 1930er-Jahren begann er, prominente Bohemiens aus Skopje sowie unbekanntere Mittelschichtsbürger*innen zu porträtieren. Obwohl **Nikola Martinoski's** Stil von den verschiedenen Erscheinungsformen des Expressionismus beeinflusst war, die er in seiner Zeit in Paris kennengelernt hatte, sind viele Auftragsarbeiten in einem realistischen Stil gemalt.

Das *Portrait of Rastko Purić* [Porträt des Rastko Purić] zeigt die für den Künstler charakteristischen

stilisierten Gesichtszüge sowie die von ihm bevorzugte ungleichmäßige und dichte Oberflächentextur. Das Gesicht des Porträtierten – ein Publizist und einer der ersten Sammler*innen seines Werks – ist in die Länge gezogen, mit kleinen, akzentuierten Augen und Lippen. *Portrait of Ljubomir Bogojević* [Porträt des Ljubomir Bogojević], das einen Mann aus der Mittelschicht darstellt, verfolgt hingegen einen realistischeren Ansatz. Die zwei Porträts stehen exemplarisch für die beiden Pole, zwischen denen sich **Nikola Martinoski's** Porträtmalerei zu dieser Zeit bewegte.

Das MoCA Skopje erwarb die beiden Porträts von den Personen, die sie darstellen: 1969 von **Purić** und 1975 von **Bogojević**. ●

Bogoja Popovski

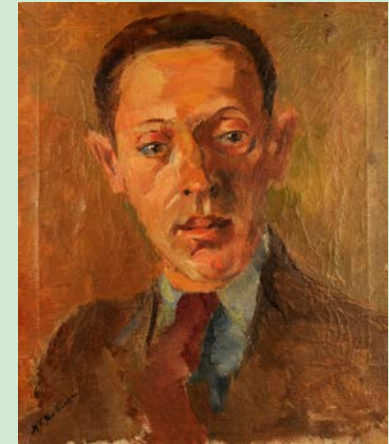
1920–1989, lebte und arbeitete in Skopje und Sofia

Bogoja Popovski war ein mazedonischer Maler, der 1920 in der Nähe von Ohrid, damals Teil des Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen, geboren wurde. Während der Besetzung durch die Achsenmächte schrieb er sich 1941 zunächst an der Nationalen Kunstakademie in Sofia ein, schloss sich aber bald darauf der antifaschistischen Bewegung an und arbeitete mit Agitprop-Truppen zusammen.

Bogoja Popovski war eines der ersten Mitglieder der im Juli 1944 gegründeten Partisan*innen-Kultur- und Bildungsgruppe **Kočo Racin**. Der Künstler spielte Adolf Hitler in einem Stück der Gruppe mit einem Akt, *Hitler in Agony* [Hitler in Agonie], wofür er auch das Bühnenbild gestaltete. Nach der Befreiung des Landes im Jahr 1944 setzte er sein Kunststudium fort, das er 1948 abschloss. Kurz darauf wurde **Bogoja Popovski** 1950 jedoch wegen öffentlich geäußelter Kritik an der jugoslawischen Obrigkeit für drei Jahre im Straflager auf der Insel Goli Otok inhaftiert.

Flowers [Blumen] ist beispielhaft für das Werk von **Bogoja Popovski** in den 1960er- und 1970er-Jahren, das einem akademischen realistischen Stil verhaftet blieb. Der Künstler war nicht daran interessiert, moderne Tendenzen in der Kunst zu verfolgen, sondern zog es vor, seine liebsten klassischen Motive wie Stillleben und Landschaften zu malen. Er führte ein ruhiges Leben als Kunstlehrer und hatte nie eine Einzelausstellung.

Flowers [Blumen] wurde zusammen mit fünf weiteren Gemälden des Künstlers im Jahr 2021 dem MoCA Skopje



Portrait of Ljubomir Bogojević [Porträt des Ljubomir Bogojević], 1935



Flowers [Blumen], o. D.

als Teil des Nachlasses von Radmila Ugrinova-Skalovska gespendet. ●

Simon Shemov

geboren 1941, lebt und arbeitet in Skopje

Simon Shemov ist ein mazedonischer Maler, Grafiker und Kunstpädagoge. Als Sohn einer Künstler*innenfamilie in Kavadarci geboren, schloss er 1964 sein Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Belgrad ab und nimmt bis heute aktiv an der Kunstszene der Stadt teil. In den frühen 1970er-Jahren experimentierte er als einer der ersten Künstler*innen in Mazedonien mit alternativen Ansätzen in der Kunst in dem Bestreben, seine Praxis über einzelne Medien hinaus zu erweitern. So umfasst sein Œuvre Malerei, Grafik, Installationen, Interventionen in der Natur und im Stadtraum sowie insbesondere Arbeiten auf handgeschöpftem Papier.

Der Siebdruck *A Play with Colors* [Ein Spiel mit Farben] zeigt ein Raster aus verschiedenfarbigen Quadraten in zehn Spalten und zwölf Reihen. Am unteren Rand der Bildfläche schafft eine in Schwarz-Weiß skizzierte Hand, die einen Pinsel hält, einen Kontrast zu der wohlgeordneten Farbtabelle. Als Referenz auf den schöpferischen Malakt selbst erinnert die Zeichnung auch an Themen wie Kindheitserfahrungen und Kinderspiele – ein Motiv, das sich durch das gesamte Werk des Künstlers zieht.

Die Arbeit zählt zu den jüngsten Schenkungen an das MoCA Skopje und ist Teil des Nachlasses von Radmila Ugrinova-Skalovska. ●

Dimo Todorovski

1910–1983, lebte und arbeitete in Skopje

Dimo Todorovski, 1910 in Thessaloniki geboren, war ein akademisch ausgebildeter mazedonischer Bildhauer. Viele seiner Skulpturen aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg sind zerstört worden. Neben Werken, die soziale Themen aufgreifen, schuf **Dimo Todorovski** zahlreiche Gips- und Bronzeskulpturen sowie mehrere öffentliche Denkmäler in ganz Mazedonien.

Die beinahe lebensgroße Figur *Andante* zeigt einen sitzenden männlichen Akt, der Cello spielt – eine Geste, die psychologische Tiefe und ein Gefühl von zeitlicher Dauer suggeriert. *On the Wire* [Auf dem Draht], ein Spätwerk des Künstlers, verbindet zwei



A Play with Colors [Ein Spiel mit Farben], 1980

Stile unterschiedlicher kunsthistorischer Strömungen: eine traditionelle Formsprache in einer leicht stilisierten realistischen Ausführung und einen zeitgenössischeren hyperrealistischen Ansatz. Die Figur einer halbbeleideten toten Frau, die in einer seltsam gekrümmten Haltung über einem Stück Stacheldraht hängt, ruft die Grausamkeiten und das Leid des Kriegs ins Gedächtnis.

Das MoCA Skopje erwarb diese beiden Arbeiten aus gemeinsamen Mitteln der Stadt Skopje und der Ankaufskommission der Republik nach der letzten Retrospektive von **Dimo Todorovski** im Museum 1980/1981. ●

Tomo Vladimirski

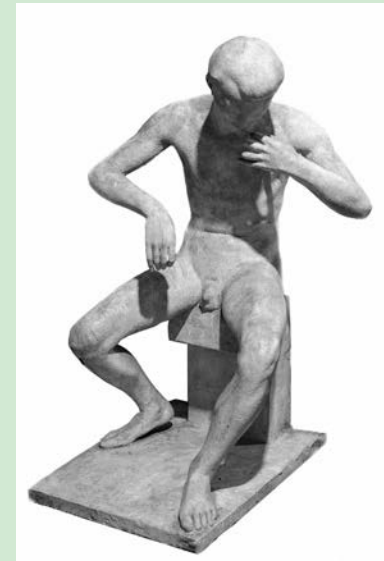
1904–1971, lebte und arbeitete in Skopje

Tomo Vladimirski gehört zur ersten Generation mazedonischer Künstler*innen der Moderne. Nach seinem Abschluss an der Akademie der Bildenden Künste in Belgrad 1935 spezialisierte er sich in Prag auf Malerei, wo er auch seine erste Einzelausstellung hatte. Von 1939 bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1966 arbeitete er außerdem als Bühnenbildner am Mazedonischen Nationaltheater in Skopje.

Nach dem Zweiten Weltkrieg war **Tomo Vladimirski** maßgeblich am Aufbau verschiedener Kunstinstitutionen in Mazedonien beteiligt und zählte 1944 zu den Gründungsmitgliedern des DLUM – Verband der Künstler*innen Mazedoniens. Breite Pinselstriche und ein dicker Farbauftrag sind bezeichnend für seinen impressionistischen Stil, der ab Mitte der 1950er-Jahre expressiver wurde.

Das Gemälde *Mythological Scene* [Mythologische Szene] weicht von diesem charakteristischen Malstil ab und gehört laut der Signatur (in serbischer Sprache) zu einer Reihe undatierter Werke, die sich an klassischen Themen der griechischen Antike orientieren. Die Auftragsarbeit entstand vermutlich zwischen 1939 und 1941.

Das Werk wurde 2021 zusammen mit einem ähnlichen Gemälde dem MoCA Skopje als Teil des Nachlasses von **Radmila Ugrinova-Skalovska** geschenkt und ergänzt die repräsentativeren Arbeiten **Tomo Vladimirskis**, die sich bereits in der Sammlung befanden. ●



Andante, 1956



Mythological Scene [Mythologische Szene], o. D.

Elfie Semotan

geboren 1941, lebt in Wien und Jennersdorf

o.T. (Museum für zeitgenössische Kunst),
Skopje, 2022/2023

Tapete / Archivpigmentdruck, 9 Fotografien

o.T., Skopje, 2022/2023

Tapete / Archivpigmentdruck, 20
Fotografien

o.T. (Stilleben), Skopje, 2022/2023

Archivpigmentdruck, 2 Fotografien

o.T. (Stadtarchiv), Skopje, 2022/2023

Archivpigmentdruck, 3 Fotografien

o.T. (Meteorologische Station), Skopje,
2022/2023

Archivpigmentdruck, 5 Fotografien

o.T. (Das Museum der Republik
Nordmazedonien), Skopje, 2022/2023

Archivpigmentdruck, 5 Fotografien

o.T. (Nationaloper und Ballet), Skopje,
2022/2023

Archivpigmentdruck, 9 Fotografien

o.T. (Goce Delčev Studierendenwohnheim),
Skopje, 2022/2023

Archivpigmentdruck, 5 Fotografien

o.T. (Tange Eisenbahnstation), Skopje,
2022/2023

Archivpigmentdruck, 7 Fotografien

o.T. (Telekommunikationszentrum), Skopje,
2022/2023

Archivpigmentdruck, 7 Fotografien

COURTESY STUDIO SEMOTAN

© ELFIE SEMOTAN

Elfie Semotan, o.T.
(Telekommunikations-
zentrum), Skopje,
2022/2023 •
COURTESY STUDIO
SEMOTAN

Elfie Semotans über sechs Jahrzehnte währende künstlerische Praxis setzt sich aus Stilleben, Landschaftsbildern, Modestrecken und konzeptuellen Arbeiten zusammen. Einer breiten Öffentlichkeit ist sie für ihre Werbe- und Modefotografie bekannt. Charakteristisch für ihre fotografische Herangehensweise, unabhängig vom Genre, ist eine Überhöhung alltäglicher Beobachtungen – seien es Models mit zerrissenen Strumpfhosen, auf einem texanischen Baum hängende Plastikblumen samt Gartenschlauch oder eine unaufgeräumte Schlafzelle im Atelier eines berühmten Künstlers. Alle Motive zeugen von ihrer Faszination für das Unspektakuläre. Elfie Semotans Szenen wirken meist ungezwungen, im Vordergrund stehen bestimmte Stimmungen und Authentizität; sie brechen mit traditionellen Settings und schöpfen ebenso aus dem Alltagsleben wie aus der Kunstgeschichte.

Anlässlich der Ausstellung **No Feeling is Final** hat Elfie Semotan den einzigartigen Charakter der komplexen und vielschichtigen Stadt Skopje in einer neu in Auftrag gegebenen Fotoserie festgehalten. Die Künstlerin



Elfie Semotan, o.T. (Goce Delčev Studierendenwohnheim), Skopje, 2022/2023 • COURTESY STUDIO SEMOTAN

betrachtet die urbane Landschaft als eigenwilligen Pastiche, der durch die zahlreichen Re- und Dekonstruktionen der Stadt in Folge der massiven menschengemachten und natürlichen Katastrophen im Laufe der Geschichte entstanden ist. Elfie Semotan richtet ihren scharfen und gleichzeitig liebevollen Blick aber auch auf die Details, Materialien und Texturen des alltäglichen Lebens und enthüllt die Poesie, die Sinnlichkeit und den Charme, die in all der Unordnung und dem Chaos, die ebenfalls zu Skopje gehören, zu finden sind.

Ihre Bilder porträtieren die kulturelle Vielfalt Skopjes – vom osmanischen Alten Basar über den modernistischen Wiederaufbau der Stadt nach dem Erdbeben von 1963 bis hin zum kruden Versuch, Skopje im Zuge des Projekts Skopje 2014 als klassizistische Stadt wiederaufzubauen, die sie nie war. Besonderes Augenmerk gilt einer Reihe von ikonischen modernistischen Gebäuden wie jenes der

Nationaloper und des Balletts, dem Bahnhof von Kenzō Tange, dem Museum der Republik Mazedonien von Mimoza Nesterova-Tomić, der ikonischen Schalterhalle des Telekommunikationszentrums (die 2013 einem ungeklärten Brand zum Opfer fiel) und natürlich dem MoCA Skopje.

Elfie Semotans einfühlsame fotografische Dokumentation ist eine ehrliche und authentische Darstellung der Stadt und ihrer komplexen politischen und architektonischen Vergangenheit, aber auch eine Hommage an die Schönheit und Vielfalt, die die städtebaulichen und kulturellen Kontexte der Stadt zu bieten haben, und nicht zuletzt an die außergewöhnliche Solidarity Collection des MoCA Skopje. ●



Kontext

Es war uns wichtig, die Präsentation der Werke aus der Solidarity Collection innerhalb der Geschichte des Wiederaufbaus von Skopje zu verankern. Deshalb haben wir einige Abschnitte um Archivmaterial ergänzt. Um die Geschichte des Erdbebens von 1963 zu erzählen,¹ ist ein originales Fotoalbum ausgestellt, das der Stadtrat von Skopje unmittelbar danach in Auftrag gab und das in mehreren Sprachen veröffentlicht wurde. Zwei Postkarten aus der Sammlung des Stadtmuseums spüren den zerstörten Gebäuden nach – sie wurden jeweils mit einer Markierung versehen. Außerdem sind in der Ausstellung Ausschnitte aus österreichischen Fernsehberichten über das Erdbeben zu sehen.

Der Wiederaufbau² Skopjes wird anhand des Originalmodells von Kenzō Tanges Masterplan des Stadtzentrums³ und durch Karten des Institute of Urban Planning and Architecture

¹ Weitere Informationen auf S. 59 (im Bookletteil „Zum Nachlesen“)

² Weitere Informationen auf S. 60 („Zum Nachlesen“)

³ Weitere Informationen auf S. 62 („Zum Nachlesen“)

[Institut für Stadtplanung und Architektur] in Skopje veranschaulicht,⁴ welches umfangreiche vorbereitende Recherchen für den Plan durchführte. Aus der Sammlung von Modellen modernistischer Gebäude von Ana Ivanovska Deskova, Jovan Ivanovski und Vladimir Deskov haben wir einige Beispiele ausgewählt, um die hohe Qualität der neuen Architektur der Stadt zu verdeutlichen: das Telekommunikationszentrum, Beispiele für die „City Wall“ [Stadtmauer] genannten kommunalen Wohnbauten, das Gebäude der Regierung der Republik Nordmazedonien (früher des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sozialistischen Republik Mazedonien, Skopje) und das Museum of Contemporary Art Skopje [Museum für zeitgenössische Kunst, MoCA].⁵ Die Ausschnitte aus dem Film *Grad na čovekovoto prepoznavanje* [Stadt der menschlichen Existenz] von 1971 zeigen die Atmosphäre in der Stadt während des Wiederaufbaus, aber auch zu jener Zeit, als die Bürger*innen bereits die neu errichtete Infrastruktur genießen konnten.

⁴ Weitere Informationen auf S. 61 („Zum Nachlesen“)

⁵ Weitere Informationen auf S. 63 („Zum Nachlesen“)



LINKS
Zerstörte Gebäude auf einer Postkarte markiert, 1963 • COURTESY SAMMLUNG STADTMUSEUM SKOPJE

Modell der Regierung der RN Mazedonien (ehemaliges Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der SR Mazedonien, Skopje), 1970. • FOTO: VASE AMANITO

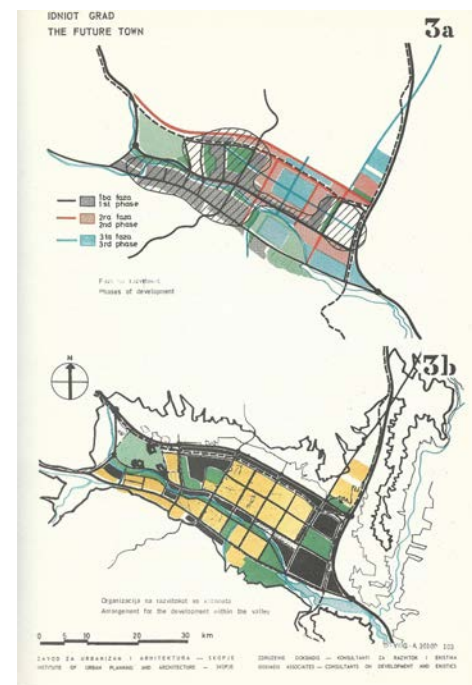
Ein Großteil der oben beschriebenen modernistischen Architektur wurde im Zuge des Sanierungsprojekts Skopje 2014 überbaut, was viele Bürger*innen Skopjes massiv kritisierten.⁶ Fotos von Maja Janesvska-Illieva zeigen die als Bunte Revolution bezeichneten Proteste gegen das Projekt. Das Schicksal der modernistischen Gebäude ebenso wie die Präsenz von Skopje 2014-Gebäuden in der Stadt heute werden in einer Episode der Dokumentarreihe *Slumbering Concrete* [Schlummernder Beton]⁷ diskutiert, die die Geschichten, aber auch den aktuellen Zustand modernistischer Gebäude im ehemaligen Jugoslawien beleuchtet.

Ein umfangreicher Teil der Ausstellung ist der Geschichte des MoCA Skopje gewidmet.⁸ Der Film *Screen for Skopje* von Malgorzata Potocka aus dem Jahr 1988 enthält Beiträge verschiedener zeitgenössischer Künstler*innen anlässlich des zwanzigsten Jahrestages der Tragödie. Ansichten des heutigen Museums sind in der Fotoserie von Elfie Semotan festgehalten. ●

⁶ Weitere Informationen auf S. 66 („Zum Nachlesen“)

⁷ Weitere Informationen auf S. 69 („Zum Nachlesen“)

⁸ Weitere Informationen auf S. 64 („Zum Nachlesen“)



Karte aus den Forschungsbänden des Institute of Urban Planning and Architecture [Institut für Stadtplanung und Architektur], 1963–1965 • COURTESY SAMMLUNG STADTMUSEUM SKOPJE

Getulio Alviani

1939–2018, lebte und arbeitete in Mailand

Der Italiener **Getulio Alviani** zählt zu den wichtigsten Künstler*innen, die mit optisch-kinetischen Phänomenen in der Kunst experimentierten. Seine Erfahrungen aus der Zusammenarbeit mit Architekt*innen und Techniker*innen weckten ein Interesse an der Analyse von Problemen der Funktionalität und Form, sodass er sich zunehmend der Optimierung von Designs und ganz allgemein der Plastizität von Strukturen widmete. Im Jahr 1958 begann **Getulio Alviani**, an mehreren Serien von plastischen Objekten aus Aluminium zu arbeiten. Diese dynamischen optischen Strukturen, mit denen er die Schwingungen von Lichtwellen untersuchte, wurden 1961 in seiner ersten Einzelausstellung in Ljubljana gezeigt.

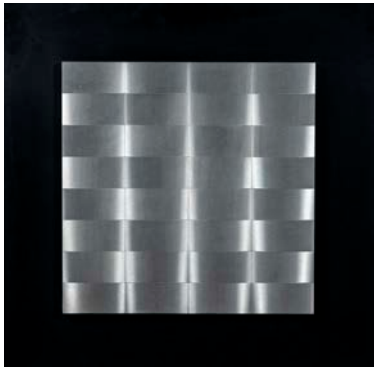
Surface with Vibrational Layer [Fläche mit vibrierender Schicht] zählt zu einer Serie von Arbeiten aus den 1960er-Jahren, die sich durch raffinierte minimalistische Kompositionen auszeichnen. Für dieses Werk ordnete der Künstler 32 identische Aluminiumplatten in vier Reihen und acht Spalten auf einer ebenen Fläche an. Jede Komponente ist in einem leicht abweichenden Winkel positioniert, um eine rhythmisch gleichmäßige Komposition zu erreichen, die bei der Betrachtung aus verschiedenen Blickwinkeln dynamische Lichteffekte erzeugt.

Getulio Alviani schenkte dieses Werk dem MoCA Skopje im Jahr 1966, als er einer jugoslawischen und internationalen Öffentlichkeit bereits sehr bekannt war. ●

Enrico Baj

1924–2003, lebte und arbeitete in Mailand, Genf und Vergiate

Der Avantgarde-Künstler und Schriftsteller **Enrico Baj** arbeitete mit verschiedenen Medien – von Malerei und Druckgrafik über Collage bis hin zu Skulptur – und kombinierte diese oft mit unkonventionellen Techniken. Aufgewachsen in einer wohlhabenden Familie in Mailand studierte er Jura an der Universität Mailand sowie Kunst an der Akademie der Schönen Künste in Brera. Um der Wehrpflicht zu entgehen, emigrierte er 1944 nach Genf und kehrte nach dem Zweiten Weltkrieg in seine



Surface with Vibrational Layer
[Fläche mit vibrierender Schicht],
1966

Heimat zurück. **Enrico Baj** äußerte sich stets politisch und bekannte sich zum Anarchismus. Sein künstlerisches Œuvre, das von einer konsumkritischen Einstellung zeugt, ist eng verbunden mit dem Surrealismus, Dadaismus und der CoBrA-Bewegung.

Die Malerei *He Was Already There in the Mountain* [Er war bereits dort auf dem Berg] zeigt ein wuchtiges wolkenförmiges Wesen, ein vereinfachtes Gesicht auf zwei Beinen, das zwischen zwei Berggipfeln steht. Die Atmosphäre wirkt kindlich-humorvoll, gleichzeitig ein wenig alptraumhaft und vermittelt damit die intensive Auseinandersetzung des Künstlers mit der nuklearen Bedrohung. Die texturierte Darstellung des Bergs erinnert an seine *Mountain*-Serie (1957–1959), während das Monster auf das Atomzeitalter verweist.

Das Bild wurde dem MoCA Skopje 1966/1967 geschenkt. ●

Georg Baselitz

geboren 1938, lebt und arbeitet in Salzburg

Georg Baselitz ist ein international renommierter Maler, Bildhauer und Grafiker. In den 1960er-Jahren wurde er mit seinen expressiven figurativen Werken zu einer wichtigen Figur der deutschen Nachkriegskunst. Sein Zugang zum Neoexpressionismus schöpft aus verschiedenen Quellen, unter anderem dem italienischen Manierismus, ost- und zentralafrikanischen Skulpturen, Illustrationen aus der Sowjetzeit und der Volkskunst. 1969 begann **Georg Baselitz**, die Motive seiner Bilder auf den Kopf zu stellen, um die repräsentative Funktion und das Medium der Malerei selbst in Frage zu stellen.

Die Radierung *Eagle* [Adler] zeigt einen Vogel kopf-über. Das Raubtier symbolisiert vielfach Macht und kaiserlichen Rang und taucht als Motiv seit 1971 in vielen Werken des Künstlers auf. **Georg Baselitz** jedoch beharrte darauf, dass das Sujet für ihn keine symbolische Bedeutung hätte. Stattdessen würde es ihm in erster Linie darum gehen, das Symbol des Adlers als solches zu emanzipieren.

1980, als **Georg Baselitz** bereits eine prominente Figur in der internationalen Kunstwelt war, schenkte er dem MoCA Skopje vier seiner Radierungen. ●



He Was Already There in the
Mountain [Er war bereits dort auf
dem Berg], 1965



Eagle [Adler], 1980

Anna-Eva Bergman

1909–1987, lebte und arbeitete in Oslo, Wien, Menorca, Paris und Antibes

Anna-Eva Bergman war eine französische Malerin und Grafikerin norwegischer Herkunft, die für ihre assoziativ-abstrakten Werke bekannt ist. Ihre Bilder reflektieren die Umgebung der Künstlerin in von der Natur inspirierten Motiven, vor allem Formen, die an ihre Heimat Norwegen erinnern.

Die Farblithografie *Wall* [Mauer] zeigt eine Wandstruktur in der unteren horizontalen Bildfläche. Die schwarze obere Hälfte des Bildes und die rhythmisch angeordneten grau-silbernen Blöcke der unteren Hälfte werden durch eine dunkelblaue Linie auf subtile Weise voneinander getrennt. Die Arbeit steht beispielhaft für das Interesse der Künstlerin an den Beziehungen zwischen Rhythmus, Linie und Licht.

Gemeinsam mit ihrem Partner, dem Künstler **Hans Hartung**, war Anna-Eva Bergman eine der ersten bedeutenden Unterstützer*innen des MoCA Skopje. Beide spendeten im Jahr 1965 Dutzende von Werken. ●

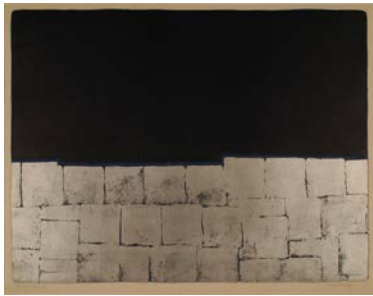
Maria Bonomi

geboren 1935, lebt und arbeitet in São Paulo

Maria Bonomi ist eine italienisch-brasilianische Künstlerin sowie langjährige Aktivistin und prominente Wissenschaftlerin. In ihrer Kunst arbeitet sie häufig mit Gravurtechniken, die sie nicht nur zur Herstellung von Drucken, sondern auch für Experimente in ihren Installationen und Skulpturen nutzt. Maria Bonomi hatte ihre erste Einzelausstellung 1956 in São Paulo, 1972 nahm sie an der 36. Biennale di Venezia teil.

Für ihre Bekanntheit im jugoslawischen Kontext war Maria Bonomis ununterbrochene Teilnahme an der Grafikbiennale von Ljubljana zwischen 1961 und 1973 von großer Bedeutung. Das MoCA Skopje widmete ihr im Jahr 2000 eine Einzelausstellung mit grafischen Arbeiten aus dieser Zeit.

Der Holzschnitt *Conditional Freedom* [Bedingte Freiheit] präsentiert rote geometrische Formen auf einem sehr dünnen, fast transparenten Stück Papier. Die Struktur im Zentrum könnte den Buchstaben „X“ oder auch eine Konstruktion aus Stahlträgern darstellen. Nach dem brasilianischen Staatsstreich von 1964 und



Wall [Mauer], 1963

der Errichtung der Militärdiktatur entstanden, stammt das Werk aus einer Zeit, in der sich die Künstlerin intensiv mit sozialen Fragen beschäftigte. Der Titel *Conditional Freedom* [Bedingte Freiheit] mag ein Verweis auf den Mangel an Freiheit sein, doch birgt er auch einen Aufruf zum Widerstand.

Das MoCA Skopje besitzt 21 grafische Werke von Maria Bonomi, deren Mehrheit die Künstlerin nach einer Einzelausstellung 1966 in Ljubljana der Sammlung geschenkt hat. ●

Alberto Burri

1915–1995, lebte und arbeitete in Rom

Der italienische Maler Alberto Burri wurde mit seinem charakteristischen, für die künstlerische Haltung des Informel repräsentativen Stil international bekannt. In seinen in der Nachkriegszeit entstandenen Werken reflektierte er eindringlich die Schrecken des Krieges. Ab den späten 1940er-Jahren interessierte er sich insbesondere für die Struktur von Materialien und schuf Werke aus schmutzigen Säcken, die durch Fäden und Seile verbunden wurden und deren Nähte stellenweise aufbrechen. Manchmal verwendete der Künstler auch verbrannte Kunststoffmaterialien, die an schwere Verletzungen denken lassen.

Das Werk *White S-64* [Weiß S-64] gehört zu einem Zyklus von Gemälden, die sich durch eine kontrastreiche schwarz-weiße Farbpalette und verbrannte Zellophan-Strukturen auszeichnen. Die Oberflächen-textur aus rissigem Kunststoff auf der linken Bildseite veranschaulicht, wie unterschiedlich Materialien auf die Anwendung von Hitze reagieren, und erinnert an die ausgetrockneten Böden einer Wüstenlandschaft. Alberto Burris Kenntnisse der Medizin und Chemie waren ausschlaggebend für derartige Experimente, die häufig eine Transformation von Materie bis hin zu deren Abstraktion bewirkten – eine Metapher für seine Überzeugung, das Trauma überwinden zu können und die Freiheit wiederzuerlangen.

Das Engagement des Nationalen Komitees für Bildende Künste in Rom und des Galeristen und Malers **Mario Penelope** ermöglichte, dass Alberto Burri die Arbeit 1966 dem MoCA Skopje schenkte. ●



Conditional Freedom [Bedingte Freiheit], 1965



White S-64 [Weiß S-64], 1964

Zofia Butrymowicz

1904–1987, lebte und arbeitete in Warschau



City [Stadt], 1966

Die polnische Künstlerin **Zofia Butrymowicz** erlangte erst spät internationale Anerkennung für ihre innovativen Textilarbeiten aus Wolle, Leinen und Baumwolle. 1927 graduierte sie an der Städtischen Schule für Kunstgewerbe und Malerei in Warschau, wurde aber erst in den 1960er- und 1970er-Jahren einem breiteren Publikum bekannt, nachdem sie 1960 ihr Diplom an der Akademie der Bildenden Künste in Warschau erworben hatte. Wenige Jahre später nahm sie 1969 an der ersten großen internationalen Ausstellung zeitgenössischer Textilkunst im MoMA New York mit dem Titel *Wall Hangings* [Wandbehänge] teil und ebnete damit den Weg für den Erfolg der polnischen Textilkunst.

Für ihre abstrahierten Darstellungen einfacher Motive wie die vier Jahreszeiten, die Nacht oder die Sonnenphasen verwendete **Zofia Butrymowicz** häufig Garn, das sie infolge der Textilknappheit in der Nachkriegszeit selbst gesponnen hatte. Charakteristisch für ihr Werk, präsentiert der Wandteppich *City* [Stadt] die Impression einer Stadtlandschaft mit Gebäuden und Fenstern, die als Quadrate und Rechtecke aus weißem, schwarzem, rotem, orangem und braunem Garn wiedergegeben werden.

City [Stadt] gelangte 1966 als Schenkung in die Sammlung des MoCA Skopje. ●

Alexander Calder

1898–1976, lebte und arbeitete in New York, Roxbury, Paris und Saché

Das Werk von **Alexander Calder**, einem der bedeutendsten US-amerikanischen Künstler*innen des 20. Jahrhunderts, veränderte die Vorstellung vom Medium Skulptur tiefgreifend. Seine Mobiles – frei hängende, kinetische Objekte, die er erstmals in den 1930er-Jahren entwickelte – brachen mit der Idee einer festen und unbeweglichen Skulptur und verliehen ihr Bewegung und Dynamik. Obwohl **Alexander Calder** in eine Künstler*innenfamilie hineingeboren wurde, entschied er sich zunächst Maschinenbau zu studieren, bevor er eine künstlerische Praxis entwickelte. Seine Faszination für Physik, das Universum und Kindheitserinnerungen bleibt in seinem gesamten Œuvre erkennbar.

To Skopje [Für Skopje] ist ein ausdrucksstarkes Gouache-Gemälde, das der Stadt Skopje gewidmet ist und Grashalme und rote, gelbe, blaue und schwarze Blumen zeigt. Unten rechts ist das Werk auf Französisch signiert: „Für Skopje, Freundschaften, Sandy Calder '65“.

Der Künstler spendete 1965 das Werk dem MoCA Skopje. Diese Geste veranlasste auch andere Künstler*innen zu Schenkungen und war somit entscheidend für den Erfolg der Sammlung des Museums. ●



To Skopje [Für Skopje], 1965

Luis Camnitzer

geboren 1937, lebt und arbeitet in Montevideo und New York

Luis Camnitzer arbeitet seit über sechs Jahrzehnten als Künstler, Kunstpädagog, Kurator, Schriftsteller und Kritiker. Seine Kunstwerke markieren eine politische Position gegen Unterdrückung und soziale Ungerechtigkeit und zeugen von der kritischen Auseinandersetzung des Künstlers mit Autoritarismus, dem System der Kunstausbildung und der Kommerzialisierung von Kunst. Ein zentrales Anliegen ist die Auflösung der Hierarchie zwischen künstlerischen Berufen und die Verschmelzung von Kunst und Lernen.

Luis Camnitzer wurde in Deutschland geboren, verließ das Land aber schon als Kleinkind, als er zusammen mit seiner Familie 1939 auf der Flucht vor dem Nationalsozialismus nach Uruguay übersiedelte. Nach seinem Studium in Montevideo und München zog der Künstler 1964 nach New York, wo er bis heute lebt.

Die Aquatinta *Landscape as an attitude* [Landschaft als Haltung] kombiniert die Reproduktion einer Fotografie mit einem handgeschriebenen Satz. Die Nahaufnahme zeigt den Künstler horizontal im Profil. Auf Stirn und Wangen sind Miniaturfiguren eines Hauses, eines Baums und von Bauernhoftieren platziert, die insgesamt eine ländliche Szenerie andeuten. Mit Fantasie und Humor wird hier eine persönliche Erfahrung der Vertreibung vermittelt: Als die uruguayische Diktatur 1973 die Macht an sich riss, konnte Camnitzer nicht mehr in das Land seiner Kindheit zurückkehren.

Das Werk wurde dem MoCA Skopje 1980/1981 geschenkt. ●



Landscape as an attitude.

Landscape as an attitude [Landschaft als Haltung], 1980

Christo & Jeanne-Claude

Christo Vladimirov Javacheff, 1935–2020, lebte und arbeitete in Wien, Paris und New York

Jeanne-Claude Denat de Guillebon, 1935–2009, lebte und arbeitete in Paris und New York

Christo Vladimirov Javacheff und Jeanne-Claude Denat de Guillebon waren verheiratet und kollaborierten, teilten ein Leben, eine Karriere und einen Geburtstag. Nachdem sie sich 1958 in Paris kennengelernt hatten, zogen sie 1964 nach New York, wo sie sich schließlich dauerhaft niederließen. Unter dem Namen Christo wurde das Duo für seine monumentalen Verhüllungsprojekte und Installationen im Außenraum bekannt, die stets temporär und nicht-kommerziell waren. Sie wählten ihren Künstler*innennamen in dem Bewusstsein, dass ein einzelner männlicher Künstlernamen mehr Bekanntheit erlangen würde; später beschlossen sie jedoch, alle ihre Installationsprojekte rückwirkend mit Christo und Jeanne-Claude zu signieren. Die frühesten Werke sowie alle Zeichnungen, Collagen und Modelle werden jedoch weiterhin Christo zugeordnet.

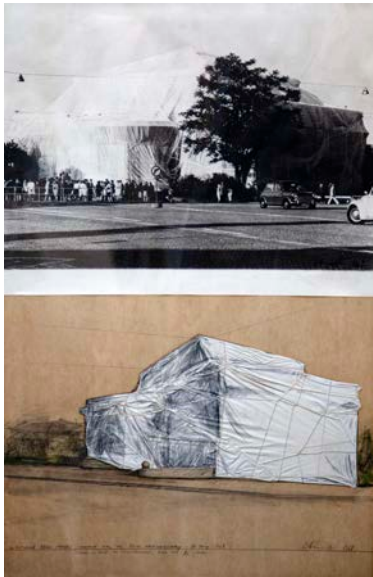
Die *Wrapped Kunsthalle* [Verhüllte Kunsthalle] in Bern war das erste von den Künstler*innen realisierte Projekt, bei dem ein ganzes öffentliches Gebäude verhüllt wurde. Anlässlich des 50. Jahrestags der Kunstinstitution umhüllte ein von Christo und Jeanne-Claude beauftragtes Team das Museum mit mehr als 2.400 Quadratmetern verstärktem Polyethylen und rund drei Kilometern Nylonseil. Nun auf seine massige Präsenz und die wesentlichen architektonischen Linien reduziert, bot das Gebäude einen erstaunlichen Anblick.

1969 schenkten Christo und Jeanne-Claude dem MoCA Skopje eine vorbereitende Skizze und ein Dokumentationsfoto des Projekts, die beide 1970 im neu eröffneten Museumsgebäude ausgestellt wurden. ●

Peter Clarke

1929–2014, lebte und arbeitete in Kapstadt

Peter Clarke, der als einer der bedeutendsten Künstler*innen Südafrikas gilt, arbeitete mit verschiedenen künstlerischen Medien und war außerdem Schriftsteller und Dichter. 1947 begann er, neben seiner Arbeit auf einer Schiffswerft, Abendkurse an der St. Philips School in Kapstadt zu besuchen. Mitte der 1950er-Jahre fand



Christo und Jeanne-Claude, *Wrapped Kunsthalle* [Verhüllte Kunsthalle], Bern, Schweiz, 1967/1968

Christo, *Kunsthalle Bern Packed* (Project for 50th Anniversary – 20 July 1968) [Kunsthalle Bern Verpackt (Projekt zum 50. Jahrestag – 20. Juli 1968)], 1968

er in Tesselaarsdal, einem kleinen Dorf in der Nähe der Stadt Caledon, ein inspirierendes Umfeld und schuf dort eine Vielzahl von Werken, die internationale Aufmerksamkeit erregten.

Ein wiederkehrendes Motiv in Peter Clarke's Holz- und Linolschnitten ist die ländliche Umgebung, wo viele Schwarze Menschen zur Zeit der Apartheid lebten. Implizit üben seine Werke auf diese Weise Kritik an der soziopolitischen Geschichte und der aktuellen Situation Südafrikas.

Construction Site Fence [Baustellenzaun] und *Birds and Constructions* [Vögel und Konstruktionen] bedienen sich einer zweidimensionalen Darstellung des Raumes und zeigen die Bildmotive in vereinfachter, stilisierter Form. *Thorns and Sun* [Dornen und Sonne] ist in einer rot-gelb-braunen Farbpalette gehalten und in zwei Bereiche unterteilt: Im Vordergrund ist eine dornige Vegetation mit scharfkantigen, sich auffächernden Enden zu sehen; darüber erscheint auf der rechten Seite eine weiße kreisförmige Form – die Sonne –, um die sich Sonnenstrahlen in mehreren gestrichelten Linien drehen. Das Werk kann als Metapher für eine schwierige Gegenwart und die Hoffnung auf eine bessere Zukunft gelesen werden.

Peter Clarke nahm 1963 und 1965 an der Grafikbiennale von Ljubljana teil. Im Mai 1966 schenkte er diese drei grafischen Werke zusammen mit drei weiteren dem MoCA Skopje. ●

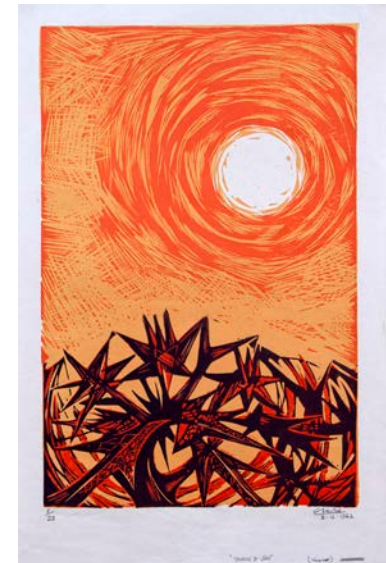
Ion Grigorescu

geboren 1945, lebt und arbeitet in Bukarest

Ion Grigorescu, einer der einflussreichsten und bekanntesten zeitgenössischen Künstler*innen Rumäniens, arbeitet seit den späten 1960er-Jahren konzeptuell. Für seine ebenso persönlichen wie politischen Arbeiten bedient er sich neben Fotografie, Collage, Zeichnung und Malerei insbesondere zeitbasierten Medien wie Performance und Film.

Die drei Schwarz-Weiß-Fotografien mit handgezeichneten Interventionen zeigen den Künstler in der Natur umgeben von Vegetation. Im Zentrum des Bildes interagiert Ion Grigorescu mit natürlichen Elementen – einem Felsen, einem Ast – oder ruht einfach auf dem Boden, eingebettet in die Umgebung.

Der Einsatz des eigenen Körpers ist ein wesentliches Merkmal des Werks von Ion Grigorescu. Durch kleine



Thorns and Sun [Dornen und Sonne], 1962



Birds and Constructions [Vögel und Konstruktionen], 1963



St. George, 1979

Aktionen und Gesten bekundete der Künstler Widerstand und seine Frustration gegenüber dem repressiven politischen Regime, unter dem er lebte musste. Um politische Verfolgung zu entgehen, arbeitete er viele Jahre lang im Verborgenen und zeigte bis zum Fall des Kommunismus in Rumänien 1989 seine Werke nur selten öffentlich. Um das Jahr 1979, als diese Fotografien entstanden, lebte Ion Grigorescu entweder zurückgezogen in seinem Atelier oder draußen am Land – wie die Naturumgebungen auf diesen Bildern bezeugen.

Die Werke *Revelation of an Idiot* [Offenbarung eines Idioten], *St. George* und *Dragon* [Drache] wurden dem MoCA Skopje im August 1979 geschenkt. ●

Sheila Hicks

geboren 1934, lebt und arbeitet in Paris und New York

Die US-amerikanische Künstlerin Sheila Hicks ist für ihre innovative Verwendung von Fasern und Farben in Skulpturen, Installationen und Textilarbeiten bekannt. Während ihres Maleriestudiums an der Yale Kunsthochschule in Connecticut in den 1950er-Jahren fand sie in dem Künstler und Theoretiker Josef Albers einen Mentor, dessen Farbstudien bleibenden Einfluss auf ihr Werk haben sollten. Für ihre unermüdlichen Recherchen zu Webkulturen und traditioneller Textilkunst unternahm sie zahlreiche Reisen und arbeitete in Chile, Mexiko, Südafrika, Japan, Saudi-Arabien, Marokko, Europa und den Vereinigten Staaten. Mitte der 1960er-Jahre zog Sheila Hicks nach Paris, wo sie mehrere Ateliers unterhält.

Im Sinn transnationaler Zusammenarbeit präsentierte das MoCA Skopje 1976 eine Einzelausstellung mit Kunstwerken von Sheila Hicks. Nach der Ausstellung schenkte die Künstlerin dem Museum ihr Werk *Untitled* [Ohne Titel], ein Mandala aus hellfarbigen Fasern. Es handelt sich dabei um eine einfache, runde Anordnung aus lose gedrehten Faserbündeln, die kreisförmig zu einem Mittelpunkt hin zusammengeflochten sind. Sheila Hicks gilt als Pionierin der Textilkunst, eines Genres, das sich der westlich geprägten Unterscheidung zwischen „bildender Kunst“ und „Kunsthandwerk“ entzieht und als Letzteres oft dem Bereich der „Frauenarbeit“ zugeordnet wurde. In den vergangenen Jahren hat die Textilkunst einen neuen Aufschwung erlebt. ●



Untitled [Ohne Titel], 1977

Alfred Hrdlicka

1928–2009, lebte und arbeitete in Wien

Alfred Hrdlička war ein Wiener Künstler, der vor allem durch seine politischen und oft kontroversen Skulpturen und Grafiken Bekanntheit erlangte. Seine Kindheit war geprägt von den heftigen gesellschaftspolitischen Unruhen während der Ersten Republik, gefolgt vom „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich und dem Zweiten Weltkrieg. Sein Vater war überzeugter Kommunist, was den jungen Alfred Hrdlicka anregte, sich mit politischen Themen und Kämpfen zu beschäftigen. Seine Kunst ist Ausdruck seiner oppositionellen Haltung gegenüber Krieg und Faschismus.

Zwischen 1946 und 1957 studierte der Künstler zunächst Malerei und anschließend Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste Wien. Internationale Anerkennung erlangte er 1964 auf der Biennale di Venezia, wo er Österreich vertrat. Ab den 1970er-Jahren lehrte Alfred Hrdlicka an mehreren Kunstakademien in Deutschland und Österreich.

Die Radierung, die Alfred Hrdlicka 1965/1966 dem MoCA Skopje schenkte, zeigt die vorletzte Szene aus dem *Martha-Beck-Zyklus*, der auf der Geschichte einer Krankenschwester basiert, die, besessen von ihrem Geliebten Ramon, ihre Rivalinnen vergiftet. Als der Künstler von dieser wahren Kriminalgeschichte erfuhr, weckte sie sein Interesse an der Darstellung psychischer Qual und extremer Emotionen. Das Werk steht beispielhaft für seinen ausdrucksstarken Stil, den Fokus auf die menschliche Gestalt und die Auseinandersetzung mit Themen wie Leid, Gewalt, Lust und Sterblichkeit. ●

David Hockney

geboren 1937, lebt und arbeitet in in London, Beuvronen-Auge und Los Angeles

David Hockney zählt zu den bekanntesten und einflussreichsten zeitgenössischen Künstler*innen Großbritanniens. Seine ikonischen Bilder des kalifornischen Lebensstils prägten seit Mitte der 1960er-Jahre die Pop Art und zeichnen sich nicht zuletzt auch durch die Repräsentation homosexuellen Begehrens aus. David Hockney wurde in Bradford, England, geboren und zog in den späten 1950er-Jahren für sein Studium am Royal College of Art nach London. 1964 ließ er sich in



Ramon verfasst seinen letzten Liebesschwur und wird zur Hinrichtung abgeführt, aus dem Zyklus Martha Beck, 1963



Portrait [Porträt], 1967



Landscape, 1966

Kalifornien nieder, wo er der Stadt Los Angeles verfiel, die er als einen Ort der Freiheit und des Liberalismus erlebte. Als im selben Jahr eine Städtepartnerschaft zwischen Skopje und seiner Heimatstadt Bradford eingegangen wurde, beteiligte sich Hockney an der Organisation der Ausstellung *Artists from Bradford* in Skopje.

Die Strichzeichnung *Portrait* [Porträt] zeigt einen sitzenden jungen Mann, der ein Buch liest. Die Inschrift unten rechts lautet: „Peter still reading, 'Death in Venice' on the Queen Elizabeth from New York, June 1967. D.H.“ [„Peter, immer noch ‚Tod in Venedig‘ lesend, auf der Queen Elizabeth aus New York, Juni 1967. D.H.“] Das Bild strahlt eine stille Schönheit und Zärtlichkeit aus, die typisch für Hockneys eher zurückhaltende Darstellungen queeren Lebens sind.

Die grafische Arbeit *Landscape* [Landschaft], auf der simplifizierte Bäume mit angedeuteter Architektur im Hintergrund zu sehen sind, veranschaulicht weitere wichtige Aspekte im Schaffen des Künstlers: die räumliche Erfahrung von Landschaft sowie die Verknüpfung von Abstraktion und architektonischer Klarheit.

Beide Werke sind Schenkungen des Künstlers aus dem Jahr 1967. ●

Alex Katz

geboren 1927, lebt und arbeitet in New York

Der US-amerikanische Maler Alex Katz ist für seinen besonders zugänglichen, figurativen Malstil sowie die Verwendung von leuchtenden Farben bekannt. Er begann seine künstlerische Laufbahn in den 1950er-Jahren, nachdem er an der Cooper Union in New York und der Skowhegan Schule für Malerei und Bildhauerei in Maine studiert hatte. Während seiner mehr als sieben Jahrzehnte umfassenden Karriere blieb Alex Katz stets der Figuration in einer flachen, grafischen Gestaltung treu. Die stilisierten Darstellungen von Menschen, die oft an Werbeplakate aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erinnern, wurden schon früh mit der Pop Art in Verbindung gebracht.

Die Lithografie *Portrait Kenneth Koch* [Porträt Kenneth Koch] zeigt ein ebenmäßiges, blasses, männliches Gesicht, das von dichtem braunem Haar, braunen Augenbrauen und einer großen braunen Brille akzentuiert wird. Die Komposition konzentriert sich ganz auf die frontale Nahansicht des ruhig-versonnenen Gesichts, das direkt durch die Betrachtenden hindurchblickt. Obwohl Alex



Portrait Kenneth Koch [Porträt Kenneth Koch], 1970

Katz vor allem als Maler großformatiger Porträts und Landschaften Berühmtheit erlangte, arbeitet er auch mit Druckgrafik, Skulpturen, Bühnenbildern und anderen Medien. Dieses Werk ist ein Porträt des Dichters und Dramatikers Kenneth Koch, für den Katz in den frühen 1960er-Jahren Bühnenbilder entwarf.

Portrait Kenneth Koch [Porträt Kenneth Koch] wurde dem MoCA Skopje 1980/1981 geschenkt, zu einer Zeit, als das Schaffen des Künstlers zunehmend Bekanntheit in der Öffentlichkeit erlangte. ●

Rudolf Krivoš

1933–2020, lebte und arbeitete in Bratislava

Der Slowake Rudolf Krivoš gehört zur Generation von Künstler*innen der Nachkriegszeit. 1956 schloss er sein Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Bratislava mit einer Diplomarbeit ab, die mit einem Preis ausgezeichnet wurde.

In seiner künstlerischen Praxis erforschte Rudolf Krivoš das Potential unkonventioneller Techniken, wie beispielsweise in seinen Experimenten mit Gips als Grundlage für figürliche Reliefdarstellungen. Außerdem beschränkte er seine Malpalette auf wenige dunkle Farben.

Das Werk *Burden* [Last] zeigt zwei auf vereinfachte Formen reduzierte Figuren mit erhobenen Armen, die detailreich in Braun-, Gelb- und Schwarztönen vor einem grauen Hintergrund ausgeführt sind. Jede Figur trägt eine Ladung großer Steinblöcke, die ihr Gesicht verdeckt. Die geometrisch dargestellten Körper sind regelrecht mit ihrer Last verschmolzen und erheben sich als eine Einheit aus dem flachen Bildhintergrund wie ein imposantes Monument. Ein Motiv wie dieses veranschaulicht das skulpturale Formempfinden von Rudolf Krivoš.

Der Künstler schenkte *Burden* [Last] dem MoCA Skopje im Jahr 1966, zur gleichen Zeit wie zahlreiche andere Künstler*innen aus der damaligen sozialistischen Tschechoslowakei. ●



Burden [Last], 1962

Sol LeWitt

1928–2007, lebte und arbeitete in New York und Spoleto

Sol LeWitt war als ein Begründer der Konzeptkunst und Vertreter des Minimalismus ein äußerst aktiver US-amerikanischer Künstler. In seinen einflussreichen Schriften entwickelte er den Begriff der Konzeptkunst als einer Kunstform, bei der die Idee wichtiger ist als deren physische Umsetzung.

In den 1960er-Jahren machte Sol LeWitt mit modularen dreidimensionalen Arbeiten, die er als „Strukturen“ verstand, und Wandzeichnungen auf sich aufmerksam. Diese großformatigen Zeichnungen wurden nach den detaillierten Anweisungen des Künstlers gemeinschaftlich ausgeführt. Sol LeWitts künstlerische Praxis zielte darauf ab, den Fokus auf das Kunstwerk als unantastbares Objekt und Konsumgut zu hinterfragen, um stattdessen die zugrundeliegende, immaterielle Idee in den Mittelpunkt zu stellen.

Serialität und Raster – Schlüsselemente in der Kunst von Sol LeWitt – bestimmen auch die Arbeiten, die der Künstler dem MoCA Skopje zwischen 1981 und 1983 schenkte. Die drei Gruppen von Radierungen, zwei aus der Serie *Lines to Specific Points* [Linien zu bestimmten Punkten] und eine aus *The Location of Lines* [Der Standort von Linien], werden häufig im Raster angeordnet präsentiert. Die Arbeiten zeigen Variationen in der Positionierung von Linien, wobei nur die grundlegendsten Elemente zum Einsatz kommen: Geraden und Primärfarben. Jedes Werk wird von einem Text begleitet – präzise geschriebene Anleitungen für eine Umsetzung in größerem Maßstab. ●

Petar Lubarda

1907–1974, lebte und arbeitete in Belgrad

Der montenegrinische Maler Petar Lubarda studierte in der Zwischenkriegszeit Malerei in Paris und Belgrad, wo er von 1932 bis zu seinem Tod 1974 lebte. Sein ausgesprochen expressiver figurativer Malstil, der ins Assoziativ-Abstrakte übergeht, brachte ihm große internationale Anerkennung ein, darunter den Internationalen Ankaufspreis der Bial de São Paulo 1953.

Die kleinformatige Skizze *From the Camp* [Aus dem Lager] entstand während der Inhaftierung des Künstlers in einem deutschen Gefangenenlager. Sie zeigt drei



Lines to Specific Points (1–5) (white on black) [Linien zu bestimmten Punkten (1–5) (Weiß auf Schwarz)], 1975

Lines to Specific Points (1–5) (white and black on red, yellow, and blue) [Linien zu bestimmten Punkten (1–5) (Weiß und Schwarz auf Rot, Gelb und Blau)], 1975

The Location of Lines (1–5) (black on white) [Der Standort von Linien (1–5) (Schwarz auf Weiß)], 1975

Variationen einer Szene, die er täglich beobachtet hatte. Während Stacheldraht üblicherweise Grenzen definiert und Bewegung einschränkt, stellt Petar Lubarda den Gegenstand hier auf ungewöhnliche Weise dar. Heruntergerissen und auf einem grün-braunen Boden liegend, werden die starren Geraden des Drahtes zu einer unregelmäßigen freien Form, die sich vor dem blauen Himmel aufbäumt – womöglich eine Metapher für das Streben des Künstlers nach Freiheit.

Petar Lubarda schenkte die Skizze dem MoCA Skopje im März 1966 über den Fonds für Wiederaufbau und Wiederherstellung der Stadt Skopje. Einige Jahre zuvor, im Oktober 1963, hatte der Künstler bereits sämtliche Werke einer Ausstellung in Niš, die später in Skopje zu sehen war, dem MoCA Skopje übergeben, wodurch er zu einem bedeutenden Spender für die Sammlung wurde. Das Museum besitzt 40 Ölgemälde, zwei Aquarelle und zehn Zeichnungen, die zusammen zweieinhalb Jahrzehnte des künstlerischen Schaffens Petar Lubardas umspannen. ●

Roberto Matta

1911–2002, lebte und arbeitete in Santiago, Paris, New York und Civitavecchia

Der chilenische Künstler Roberto Matta war eine bedeutende Persönlichkeit in den künstlerischen Bewegungen des Surrealismus und abstrakten Expressionismus. Nach seinem Architekturstudium in Santiago ging er 1933 nach Paris, um für den berühmten Architekten Le Corbusier zu arbeiten. Dort lernte Roberto Matta auch andere Künstler*innen kennen, darunter die Surrealisten René Magritte, Salvador Dalí und André Breton. Zwischen 1938 und 1948 lebte Roberto Matta in den Vereinigten Staaten, wo sein malerisches Werk mehr Anerkennung fand.

Roberto Matta ist vor allem für seine Malereien von Traumlandschaften mit schwebenden fantastischen Figuren und Objekten bekannt, die sich an der Schnittstelle zwischen kosmischer Explosion und subjektiver Implosion bewegen.

Das Werk *Untitled* [Ohne Titel] zeigt den Zusammenstoß zweier Gruppen – unbewaffnete Menschen auf der linken und bewaffnete Figuren auf der rechten Seite. Diese offensichtliche Kritik an der Militärdiktatur in Chile steht beispielhaft dafür, dass Roberto Matta schließlich auch gesellschaftliche Kommentare in seinen



From the Camp [Aus dem Lager], 1943



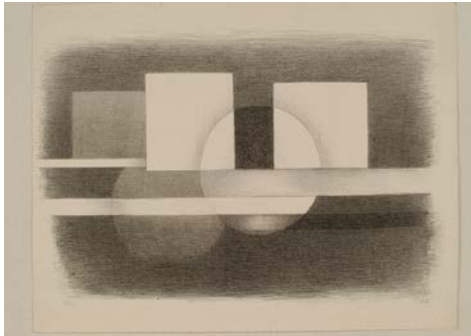
Untitled [Ohne Titel], vor 1981

einzigartigen fantastischen Stil einbezog.

Der Künstler schenkte *Ohne Titel* dem MoCA Skopje im Juli 1981. ●

Meret Oppenheim

1913–1985, lebte und arbeitete in Paris sowie Basel und Bern



Monument for One Lunar Phase [Denkmal für eine Mondphase], 1966

Die Schweizer Künstlerin **Meret Oppenheim** erlangte vor allem für ihre eindrucksvollen surrealistischen Werke aus den 1930er-Jahren Berühmtheit, in denen sie Alltagsgegenstände durch Verweise auf weibliche Sexualität und repressive Geschlechternormen verfremdet. 1932 zog sie nach Paris. **Meret Oppenheim** war für ihre kompromisslose Persönlichkeit und ihr Selbstbewusstsein bekannt und schloss sich als Reaktion auf den aufkommenden Nationalsozialismus dem antifaschistischen Schweizer Kollektiv **Gruppe 33** an.

Nach dem Krieg widmete sich **Meret Oppenheim** der Restaurierung von Kunstgegenständen und stellte ihre Werke viele Jahre lang nicht aus. Inspiriert durch die Szene rund um die Kunsthalle Bern begann sie sich jedoch in den 1960er-Jahren mit neuen Themen auseinanderzusetzen und ihre künstlerische Sprache zu verändern. Ihre Arbeiten aus dieser Zeit zeigen häufig Motive von Wolken und Himmelskörpern.

In dem aus reinen geometrischen Formen wie Kreisen und Quadraten bestehenden Werk *Monument for One Lunar Phase* [Denkmal für eine Mondphase] studiert die Künstlerin die Schnittstellen und Übergänge, die das Wechselspiel zwischen Licht und Schatten bestimmen.

Diese Arbeit gedenkt nicht nur dem Mond, sondern auch **Meret Oppenheims** Engagement für die Stadt Skopje. Die Künstlerin schenkte das Werk 1967 dem MoCA Skopje. ●

Joan Rabascall

geboren 1935, lebt und arbeitet in Paris

Joan Rabascall ist ein Konzeptkünstler, der sich kritisch mit den Massenmedien und der darin propagierten Konsumkultur auseinandersetzt. Er wurde in Barcelona geboren und übersiedelte 1962 nach Paris. In **Joan Rabascalls** Kunstwerken sind oftmals zufällig gefundene

Fotografien mit Bildern aus Magazinen, Fernsehen und Werbung kombiniert, um ironische Bedeutungsver-schiebungen herzustellen sowie Gesellschaftskritik und politischen Kommentar zu üben.

Zusammen mit seinen Künstlerkolleg*innen **Antoni Miralda**, **Dorothee Selz** und **Jaume Xifra** arbeitete **Joan Rabascall** in einem Kollektiv nach dem Vorbild gegenkultureller Bewegungen Mitte des 20. Jahrhunderts. Zwischen 1969 und 1976 initiierte die Gruppe eine Reihe von partizipatorischen Performances und Veranstaltungen.

Das skulpturale Objekt *Homage to Black Power* [Hommage an die Black Power] zeigt die riesige, abgeflachte Form einer erhobenen schwarzen Faust, die zarte rote Blumen hält. Als antifaschistischer weißer europäischer Künstler, der während der Franco-Diktatur aus Spanien nach Paris ins Exil gehen musste, brachte **Joan Rabascall** seine Solidarität mit der Bürgerrechtsbewegung in den USA zum Ausdruck. Heute könnte man berechnete Fragen über die Aneignung dieses Symbols durch einen weißen Künstler stellen – in dieser Ausstellung wird das Werk als Bild eines anderen gesellschaftlichen und politischen historischen Moments gezeigt. Die erste Version dieses Werks wurde 1969 in den Gärten des American Center in Paris installiert.

In der Skopje Solidarity Collection sind nicht viele Künstler*innen of Color vertreten, und wir haben uns auch deswegen für diese Skulptur entschieden, um ein stilles Zeugnis für deren mangelnde Repräsentation in der Sammlung insgesamt abzulegen.

Das Werk wurde 1970/1971 dem MoCA Skopje geschenkt. ●

Bridget Riley

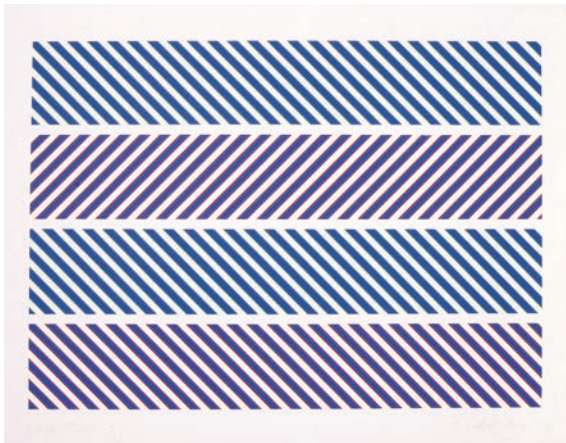
geboren 1931, lebt und arbeitet in London, Cornwall und im Vaucluse

Bridget Riley ist eine abstrakte Künstlerin aus England, die für ihren optischen Malstil bekannt ist. **Bridget Riley** war 1968 die erste Frau, die den Preis der Biennale di Venezia für Malerei gewann.

Der Siebdruck *Untitled [Ohne Titel]* setzt sich aus vier horizontalen Streifen zusammen. Jeder Streifen besteht aus mehreren kürzeren, diagonal angeordneten und parallel zueinander verlaufenden blauen Linien. Die Diagonalen des zweiten Streifens von oben verlaufen in die entgegengesetzte Richtung wie die Diagonalen



Homage to Black Power [Hommage an die Black Power], 1969/1970



Untitled [Ohne Titel], 1973

der drei anderen Streifen. Die blauen Diagonalen des ersten und dritten Streifens sind an ihren linken und rechten Rändern grün eingefasst. Die Ränder der Linien des zweiten und unteren Streifens sind rot. Die Beziehungen zwischen den Farben erzeugen ein Gefühl von Bewegung, Rhythmus und Fluss. Das Werk steht beispielhaft für **Bridget Rileys** minimalistischen und doch spielerischen Zugang zur Komposition. Die menschliche Wahrnehmung selbst wird hier zum künstlerischen Medium.

Das Werk ist ein exzellentes Beispiel für **Bridget Rileys** reifen Stil und wurde dem MoCA Skopje 1980/1981 geschenkt. ●

Niki de Saint Phalle

1930–2002, lebte und arbeitete in New York, Cambridge, San Diego, Deia und Paris



Dreaming Under a Cactus Tree [Träumen unter einem Kaktusbaum], ca. 1980

Niki de Saint Phalle war Autodidaktin und erlangte als Künstlerin für ihre monumentalen, oft im öffentlichen Raum ausgestellten Skulpturen große Bekanntheit. Die von ihr als „Nanas“ bezeichneten, üppigen und farbenfrohen Frauenfiguren sind Sinnbilder weiblicher Stärke, Freude, Kreativität und Freiheit sowie der Ablehnung patriarchalischer Werte. **Niki de Saint Phalle** arbeitete als Bildhauerin, Malerin, Illustratorin, Performerin und Filmemacherin, häufig in Zusammenarbeit mit anderen Künstler*innen, allen voran **Jean Tinguely**.

Niki de Saint Phalle wurde in eine französische Adelsfamilie geboren und wuchs in New York City auf. Nach dem Umzug nach Frankreich begann sie mit Anfang 20, als Künstlerin zu arbeiten. In ihren Werken erschuf **Niki de Saint Phalle** ein fantastisches Universum persönlicher Ikonografie, bevölkert von immer wiederkehrenden Figuren.

Die zwei Lithografien, *Dreaming Under a Cactus Tree* [Träumen unter einem Kaktusbaum] und *Untitled* [Ohne Titel] zeigen Wüstenlandschaften mit Kakteen, Tieren und menschlichen Figuren. Im Hintergrund von *Untitled* [Ohne Titel] ist eine kleine, fröhliche Nana zu sehen, die ihre Arme und ein Bein in einer ungestümen Bewegung hoch über ihren Kopf streckt. Ähnliche Kompositionen

mit tanzenden Frauen neben bunten Monstern, Schlangen und anderen Figuren sind typisch für das reife Werk der Künstlerin. Die Schlange ist ein ambivalentes, aber zentrales Symbol im Œuvre von **Niki de Saint Phalle**, das auf die traumatische Erfahrung der Künstlerin verweist, als Kind missbraucht worden zu sein. In ihren Arbeiten symbolisieren Schlangen die Kreativität des Lebens, als eine wilde und ursprüngliche Kraft, aber auch die Gefahren, die für **Niki de Saint Phalle** von Männern und Lastern ausgehen.

Beide Werke wurden 1980/1981 gestiftet. ●

Henryk Stażewski

1894–1988, lebte und arbeitete in Warschau

Henryk Stażewski gilt als Pionier der polnischen Avantgardekunst der 1920er- und 1930er-Jahre sowie als bedeutender Vertreter einer gattungsübergreifenden bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn malte er monochrome Stillleben, aber interessierte sich bald für reine Abstraktion, was ihn zu einer wichtigen Figur im Konstruktivismus und einem der Mitbegründer*innen der geometrisch-abstrakten Kunstbewegung in Polen werden ließ.

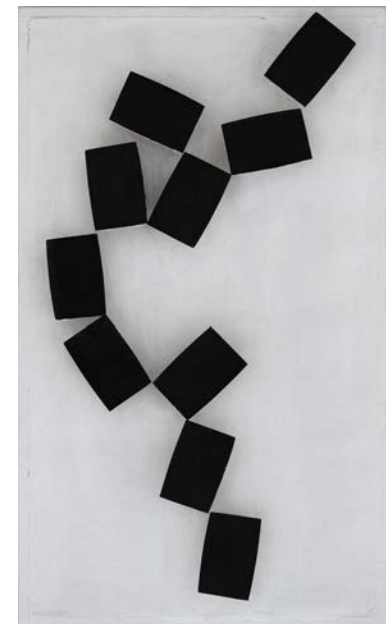
Die häufigen Reisen des Künstlers nach Paris brachten ihn in Kontakt mit dem niederländischen Modernisten **Piet Mondrian**, und im Jahr 1929 schloss sich **Henryk Stażewski** der einflussreichen internationalen Gruppe **Cercle et Carré** [Kreis und Quadrat] an. Zu dieser Vereinigung in Paris lebender abstrakter Künstler*innen, die später in die Gruppe **Abstraction-Création** [Abstraktion-Kreation] aufgehen sollte, gehörten neben **Piet Mondrian** auch **Hans Arp**, **Wassily Kandinsky**, **Le Corbusier** und **Fernand Léger**.

Das Werk *Composition* [Komposition] ist ein typisches Malerei-Objekt von **Henryk Stażewski** aus der Zeit Anfang bis Mitte der 1960er-Jahre. In einer Serie monochromer Reliefstrukturen strebte der Künstler nach einer universellen plastischen Ausdruckform und danach, Kunstwerke zu schaffen, die sich jeder Beschreibung entziehen. Vor einem weißen Hintergrund konstruiert **Henryk Stażewski** hier eine abstrakte Komposition aus zehn Rechtecken. Die schwarzen Formen sind rhythmisch angeordnet, um ein Gefühl von Dynamik zu erzeugen.

Der Künstler schenkte das Werk 1965 dem MoCA Skopje. ●



Untitled [Ohne Titel], ca. 1980



Composition [Komposition], 1964

Victor Vasarely

1909–1997, lebte und arbeitete in Budapest und Paris

Victor Vasarely, ein französischer Künstler ungarischer Abstammung, gilt als einer der Wegbereiter*innen der Op Art. Ausgehend von Naturbeobachtungen experimentierte er auf dem Gebiet optisch-kinetischer Phänomene, die er auf die Möglichkeiten der Analyse und Synthese untersuchte. In seinem Œuvre lässt er die letzten Spuren der Figuration hinter sich, um eine „neue Welt“ der reinen geometrischen Abstraktion zu erschaffen. Victor Vasarely setzte sich auch für die Demokratisierung der Kunst ein, indem er durch die Anfertigung seiner Werke in seriellen Multiples die Idee von Originalität hinterfragte.

In dem Ölgemälde *IOL* werden zwei Gelbtöne mit Schwarz kombiniert – eine reduzierte Farbpalette, die für die Schaffensperiode des Künstlers in den späten 1950er-Jahre repräsentativ ist. Die flache Leinwand vermittelt ein Gefühl von Räumlichkeit durch eine dynamische, einheitliche Komposition von geometrischen Grundformen, die innerhalb des Bildrahmens vervielfacht und rotiert werden. Der Titel des Werks verweist auf Victor Vasarelys Verständnis von Kunst als einer „Intraokularlinse“, einer künstlichen Linse für das menschliche Auge.

Im Dezember 1964 schenkte Victor Vasarely die Arbeit dem MoCA Skopje. *IOL* erschien auf dem Cover des ersten Katalogs zur Sammlung, der anlässlich der Eröffnung des neuen Museumsgebäudes am 13. November 1970 publiziert wurde. ●



IOL, 1958

kunst
halle
wien /
museums
quartier



No
Feeling
Is Final

The Skopje
Solidarity
Collection



Innenausbau des MoCA Skopje, 1969/1970 • COURTESY MOCA SKOPJE

1 / Vorwort Mira Gakjina	7
Vorwort WHW	8
2 / Kuratorische Einführung	
No Feeling Is Final.	
The Skopje Solidarity Collection	10
3 / Barbi Marković	
Zurück, zurück zu positiven Sachen	
Eine Reportage	22
4 / Interviews	
Brook Andrew	32
Yane Calovski & Hristina Ivanoska	34
Siniša Ilić	38
Iman Issa	40
Gülsün Karamustafa	42
Elfie Semotan	44
5 / Ljubica Spaskovska	
Die „Stadt der internationalen Solidarität“:	
Skopje, die Vereinten Nationen und die Suche	
nach einem modernistischen Utopia	46
6 / Kontext	58
7 / Vermittlungsprogramm	72





Innenausbau des MoCA Skopje (erster Ausstellungsraum), 1969/1970 • COURTESY MOCA SKOPJE

Das Museum of Contemporary Art (MoCA Skopje) verdankt sich einem gewaltigen Akt der Solidarität seitens der internationalen Gemeinschaft. Am 26. Juli 1963 wurde die Stadt Skopje von einem verheerenden Erdbeben erschüttert, das mit immensen Verlusten und Zerstörungen einherging. Aufgrund der rasanten globalen Verbreitung eines neuen Phänomens, der Fernsehnachrichten, wurde die Geschichte dieses Verlusts Tausender Leben und Wohnungen in der ganzen Welt ausgestrahlt. Die schockierenden Bilder der menschlichen Hilflosigkeit gegenüber den zerstörerischen Kräften der Natur führten weltweit zu einer noch nie dagewesenen, überaus eindrucksvollen Reaktion.

Vor sechzig Jahren baten die Vereinten Nationen um Spenden, um Skopje beim Wiederaufbau zu unterstützen. Den spezifischen Anstoß zu dem extrem ehrgeizigen Projekt eines neuen Museums für zeitgenössische Kunst gab die Fülle wertvoller Schenkungen von Seiten der berühmtesten internationalen Künstler*innen jener Zeit. Aus diesem Grund besitzt die internationale Kunstsammlung des Museums, die ganz spontan entstand, einen ziemlich eigenwilligen Charakter. Eine große Zahl wichtiger Persönlichkeiten der Kunstgeschichte von Belarus bis Südafrika, von Chile bis Neuseeland, schenken dieser Sammlung in einem Akt der Solidarität Werke von sich. In geografischer Hinsicht umfasst die Sammlung ein weites Gebiet und repräsentiert Künstler*innen aus dem Westen, dem Osten und dem Globalen Süden.

Die Sammlung entstand sowohl im Widerspruch zur Notwendigkeit von Kapital für ihre Gründung, als auch im Widerspruch zu den im Bereich der Kultur wirksamen Marktbeziehungen, da die Urheber*innen selbst die Stifter*innen waren. Die Sammlung des MoCA Skopje zeigt, dass wir über die globalen sozialen Beziehungen auf eine andere Weise nachdenken können und müssen, indem wir Raum für Solidarität schaffen, eine Daseinsweise, die von den Vereinten Nationen zu einem Wert des 21. Jahrhunderts erklärt wurde.

Solidarität praktizieren bedeutet, zu einer Gemeinschaft zu gehören und die Geschichte ihrer Verluste miteinander zu teilen. Folglich hatten wir das Gefühl, dass wir Aufrichtigkeit und Offenheit in dieses Ausstellungsprojekt einbeziehen sollten, um dadurch einmal mehr eine intime und kooperative Beziehung zu Künstler*innen aufzubauen, Solidarität wieder als einen sozialen Wert einzuführen und so auf ihren Erfolg in jenen bahnbrechenden Jahren zurückzukommen und uns von ihm inspirieren zu lassen.

In diesem Sinne widmen wir uns einer kontinuierlichen Relektüre und Neuinterpretation des Begriffs der Solidarität im zeitgenössischen sozialen Kontext und mittels der Werke zeitgenössischer Künstler*innen. Dies sind ebenjene Werke, die wir als eine Geste der Freund*innenschaft und im Geist der Förderung neuer Verbindungen mit unseren Kolleg*innen der Kunsthalle Wien nach Wien gebracht haben.

Und wir danken ihnen allen für ihre große und unschätzbare Unterstützung. ●

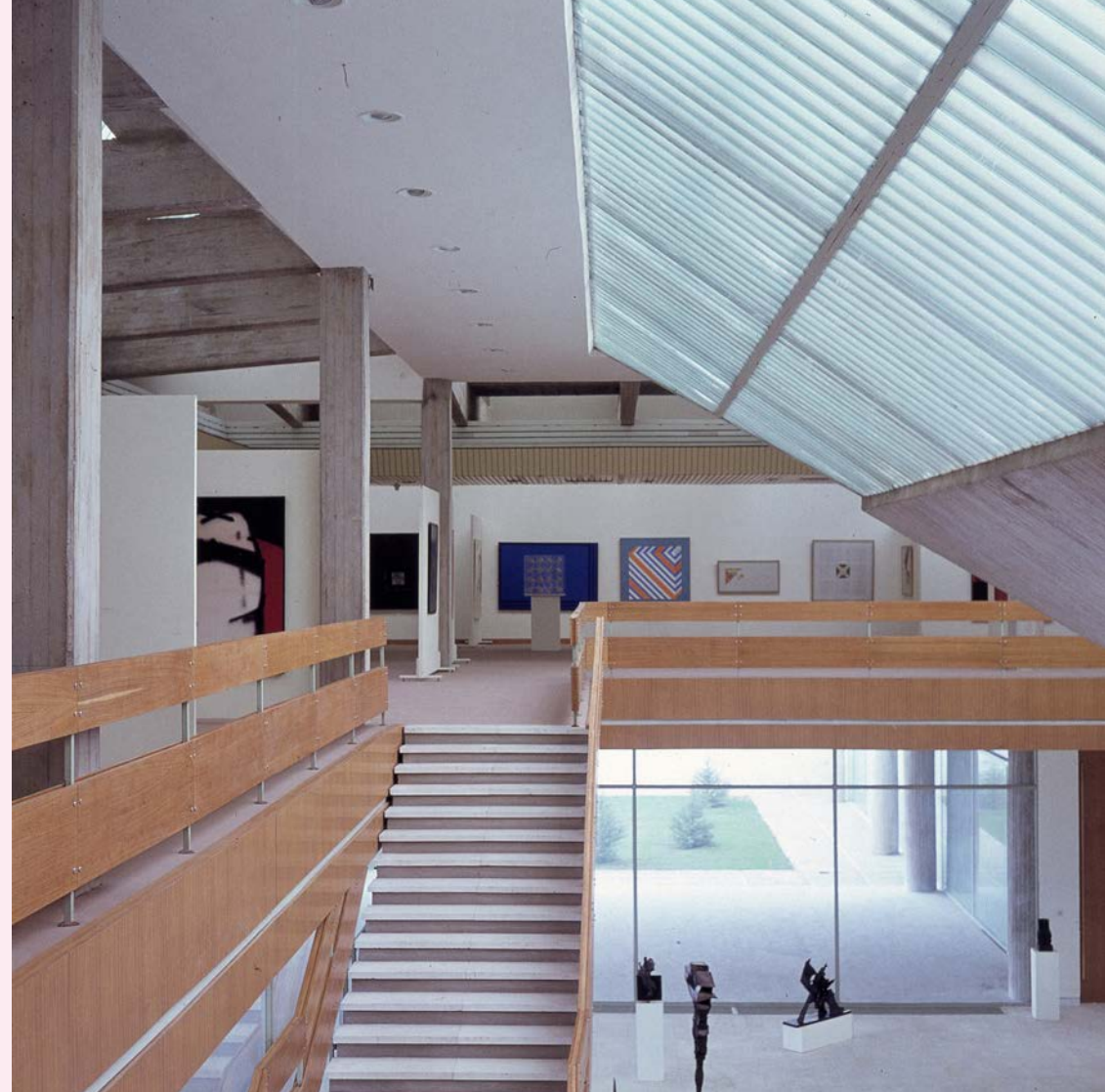
— Mira Gakjina • DIREKTORIN MUSEUM OF CONTEMPORARY ART SKOPJE

Die Ausstellung **No Feeling Is Final. The Skopje Solidarity Collection** ist nur durch einen Akt internationaler Solidarität möglich, mit dem auf eine verheerende Katastrophe reagiert wurde. Heute ringen Europäer*innen mit dem Krieg in der Ukraine und den Zerstörungen durch die Erdbeben in der Türkei und Syrien vom Februar 2023; daher ist es vielleicht ein besonders geeigneter Zeitpunkt, Reaktionen auf die Folgen früherer Katastrophen in den Blick zu nehmen. 1963 löste das schwere Erdbeben in Skopje eine breite Welle der Unterstützung aus, die von der lokalen Bevölkerung über nationale Regierungen bis zu internationalen Künstler*innen reichte. Die Künstler*innen, darunter viele aus Österreich, stifteten Kunstwerke und halfen dadurch der Stadt, die auf den Trümmern neu errichtet wurde, eine bedeutende Sammlung wegweisender Kunst aufzubauen.

Teile dieser Sammlung und spätere Ankäufe werden jetzt in Wien gezeigt, zu einer Zeit, in der die internationale Solidarität wieder ein Thema in den Medien ist und für Diskussionen zwischen den politischen Lagern sorgt. Für uns – die aus Südosteuropa kommenden Kurator*innen dieser Ausstellung – ist Skopje ein beständiges Vorbild für Stärke, Resilienz und Wiederaufbau, das die Weltgemeinschaft weiter inspirieren kann. Wir sind überzeugt, dass wir durch den Blick auf die heutige Hauptstadt Nordmazedoniens und durch die Begegnung mit ihrer Solidarity Collection in einer anderen Umgebung eine neue Debatte darüber anstoßen können, wie sich Künstler*innen und die Kulturwelt im Allgemeinen zusammenschließen könnten, um auf die Katastrophen der Gegenwart zu reagieren.

Während der zweijährigen Vorbereitung der Ausstellung hatten wir das Privileg, Zeit in Skopje zu verbringen und die Stadt kennenzulernen – durch zahlreiche Begegnungen mit Kolleg*innen aus dem Museum of Contemporary Art Skopje (MoCA Skopje) und dem City Museum of Skopje, aber auch durch Gespräche mit Künstler*innen, Aktivist*innen und vielen anderen Kulturarbeiter*innen. Ohne die enthusiastische Unterstützung und dynamische Leitung durch das kreative Team des MoCA Skopje wäre dieses Projekt schlicht unmöglich gewesen. Die Kolleg*innen des MoCA Skopje haben die offiziellen und inoffiziellen Geschichten der Werke in ihrer Sammlung großzügig mit uns geteilt und mit unserem Team unermüdlich zusammengearbeitet, um die Ausstellung in den schwierigen Jahren der Pandemie vorzubereiten. Wir sind sehr dankbar für ihr Vertrauen und ihre Bereitschaft, die Sammlung gemeinsam neu zu erkunden. Ebenso beeindruckt sind wir von den inspirierenden neuen Wegen, auf denen das Team des MoCA Skopje die bemerkenswerte Geschichte des Museums fortschreibt und die kulturelle Solidarität, die den Kern der Sammlung ausmacht, lebendig hält.

Wir sind zudem begeistert darüber, dass die National Gallery Prague (NGP) die Ausstellung im Frühjahr 2024 zeigen wird. Diese Station wird in enger Zusammenarbeit mit **Rado Ištók**, Kurator der NGP, realisiert. Prag ist ein besonders wichtiger Ort, um die Solidarity Collection zu präsentieren, da die Tschechoslowakei über 250 Arbeiten zu dieser Sammlung beisteuerte. Darunter befinden sich



Installationsansicht der ersten Dauerausstellung des MoCA Skopje, 1970 • COURTESY MOCA SKOPJE

einige bedeutende Kunstwerke aus dem frühen 20. Jahrhundert, die die NGP während des Prager Frühlings in einer Umbruchphase ihrer eigenen Nationalgeschichte stiftete. Wir halten es für wertvoll, dass das tschechische Publikum an diese Geschichte erinnert wird und die Gelegenheit hat, diese einzigartige Sammlung zu entdecken, bevor sie Ende 2024 den Rückweg in ihre Heimatstadt antritt und in die Räume des MoCA Skopje zurückkehrt. Dort, in der letzten Station der Ausstellung, werden die Bürger*innen von Skopje ihre Sammlung mit den Augen zeitgenössischer Künstler*innen sehen und vermittelt durch ihre künstlerischen Interventionen erleben können. ●

No Feeling Is Final.

The Skopje Solidarity Collection

WHW

Wien, Skopje und Zagreb – damals und heute

In der Geschichtsschreibung über den Wiener Imperialismus und in der aktuellen österreichischen Politik kommt Skopje nicht allzu häufig vor. Deshalb ist es vielleicht etwas überraschend, zu erfahren, dass eine Kunstausstellung aus Skopje nach Wien kommt, aber es weckt hoffentlich auch eine gewisse Neugier auf die Kultur eines Nachbarlands. Tatsächlich spielten die Wiener*innen in der Geschichte der mazedonischen Hauptstadt eine bedeutende Rolle, auch wenn diese Geschichte weitgehend unbekannt ist. Im Jahr 1689 wütete der adelige österreichische General Enea Silvio Piccolomini auf dem Gebiet des heutigen Nordmazedoniens, als er auf eine schöne, lebendige ottomanische Stadt stieß, die je nach der Muttersprache ihrer Bewohner*innen Üsküb, Shküp oder Skopje hieß. Dieses multi-nationale urbane Zentrum mit über 60.000 Einwohner*innen gehörte damals zu den größten Städten des Balkans. Piccolomini fürchtete, dass die Kaiserliche Armee die Stadt nicht würde halten können; also beschloss er, sie bis auf ihre Grundfesten niederzubrennen, und legte Skopje in nur drei Tagen in Schutt und Asche. Der Erfolg seines Handelns lässt sich an der Tatsache ermessen, dass 1836, also etwa 150 Jahre später, schätzungsweise nur 10.000 Menschen in der Stadt lebten. Es brauchte zwei Jahrhunderte, viele Kriege und ein Erdbeben, um die beiden Städte wieder zusammenzubringen. Wir hoffen, mit der Ausstellung **No Feeling Is Final. The Skopje Solidarity Collection** in Österreich ein neues Interesse an Skopje zu wecken und vielleicht eine aktuelle Bewertung hervorzurufen, die an Piccolominis historische Beobachtungen erinnert; er bemerkte die bewundernswerten Eigenschaften von Skopje – seine Kunst, Kultur und Architektur –, bevor er alles in Brand setzte.

Während unserer Jugend in Jugoslawien war uns Skopje persönlich vertraut und nahe. Es kam in den Geschichten vor, die Teil unserer Schulzeit und unserer Lehrbücher waren.

Wenn Skopje erwähnt wurde, schwang immer die Trauer mit über das Erdbeben von 1963 und die vielen Menschenleben, die es gekostet hatte, aber auch der Stolz auf die gemeinsamen Anstrengungen der internationalen Gemeinschaft, die zum erfolgreichen Wiederaufbau der Stadt führten. Obwohl die Stadt unter den Großstädten der Republik einzigartig war, mussten wir bis zu ihrem ersten Besuch – vor wenigen Jahren – erst erwachsen werden und ein Interesse für Kunst und Kultur entwickeln. Bei unserer Ankunft wurden wir gewarnt, dass wir von dem berühmten modernistischen Wiederaufbau nicht mehr viel sehen würden. Diese Architektur wurde zum großen Teil im Zuge eines korrupten nationalistischen Umbauprojekts namens Skopje 2014 verdeckt: Zahlreiche Gebäude erhielten neoklassizistische Fassaden, und öffentliche Räume wurden mit überdimensionalen patriarchalischen Figuren aus einer fiktiven mazedonischen Vergangenheit gefüllt.¹ Trotzdem konnten wir – hinter dieser seltsamen Filmkulisse – bei genauem Hinsehen noch wahrnehmen, was Skopje einmal war oder vielleicht hätte werden können. Skopje gilt zwar als Leuchtturmprojekt für das Architekturverständnis der Nachkriegszeit, vermittelt aber dennoch den Eindruck einer „unvollendeten Modernisierung“, wie ein Recherche-Team konstatierte, das die Architektur und Stadtplanung im ehemaligen Jugoslawien und seinen Nachfolgestaaten untersuchte.² Viele jugoslawische Stadtentwicklungskonzepte waren anspruchsvoll und wollten das gesellschaftliche Wohlergehen fördern; doch

¹ Weitere Informationen zum Projekt Skopje 2014 finden sich ab S. 66. Die Vielschichtigkeit der Ideologie von Skopje 2014 regte dazu an, diese in zahlreichen künstlerischen und kuratorischen Projekten zu untersuchen.

² Das kooperative Projekt *Unfinished Modernisations – Between Utopia and Pragmatism* wurde kuratiert von Maroje Mrduljaš und Vladimir Kulić, mit Unterstützung von Matevž Čelik, Antun Sevšek und Simona Vidmar. Ein Buch über dieses Projekt wurde 2012 von der Association of Croatian Architects [Kroatischer Architektenverband] veröffentlicht.

sie wurden mit einer Mischung aus unrealistischen Hoffnungen und Pragmatismus umgesetzt, sodass ihre modernistischen Visionen oftmals auf der Strecke blieben. In Skopje war diese Aufgabe für den jugoslawischen Staat angesichts der Zerstörungen durch das Erdbeben besonders schwierig, und der Wiederaufbau geriet nach 1980, zunächst aufgrund der technischen und wirtschaftlichen Grenzen des sozialistischen Systems und dann durch den Jugoslawienkrieg der 1990er-Jahre, ins Stocken.

Wir reisten zusammen mit der Wiener Fotografin **Elfie Semotan** nach Skopje,³ und gemeinsam betrachteten wir die Schichten der Stadt und des Lebens ihrer Gebäude. Einer der Gründe, warum wir **Semotan** eingeladen hatten, uns zu begleiten, ist ihre Fähigkeit, den Wiener Publikumsgruppen durch ihre einzigartige Form des Geschichtenerzählens mit der Kamera die Kraft und Lebendigkeit von Skopje zu vermitteln. Wir wurden nicht enttäuscht. Mit einem präzisen, sensiblen Blick stellt sie die Stadt vor, wobei sie sich auf besonders bemerkenswerte modernistische Bauwerke konzentriert. Ihre Fotografien ziehen sich durch die gesamte Ausstellung hindurch und dienen als Bindeglieder, die die Ausstellung kontinuierlich in Skopje verankern.

Im Mittelpunkt der Ausstellung steht die *Solidarity Collection* des Museum of Contemporary Art Skopje [Museum für zeitgenössische Kunst, MoCA Skopje], die nach dem Erdbeben 1963 gestiftet wurde. Im Unterschied zu den meisten Sammlungen moderner Kunst, die den Geschmack von Privatpersonen widerspiegeln oder der nationalen Repräsentation dienen, ging diese Sammlung aus der Geschichte der Stadt und dem Wunsch hervor, sie für eine neue, sozialistische Gesellschaft

³ Weitere Informationen zur Fotoserie von **Elfie Semotan** finden sich auf S. 42/43 (im Bookletteil „Für den Ausstellungsbesuch“). Auf S. 44/45 beschreibt die Künstlerin ihre Erfahrungen beim Besuch von Skopje.

wiederaufzubauen. Dass die moderne Kunst so energisch in die neue Stadtplanung einbezogen wurde, zeigt, wie progressiv die damalige jugoslawische Kulturpolitik war, und dies ermöglicht uns, die politische Funktion moderner Kunst aus heutiger Sicht besser zu verstehen. Daher bietet die Ausstellung keine Nacherzählung einer vertrauten Geschichte der modernen Kunst – obwohl die Ausstellung viele bekannte Namen enthält. Sie soll auch nicht als Beweis für die Überlegenheit eines freien Kunstmarkts oder des westlichen Liberalismus dienen. Vielmehr veranschaulicht die Ausstellung einen Ausdruck internationaler Solidarität mit den Mitteln der Kunst. In der gesamten Ausstellung zeigt sich, wie diese gesellschaftspolitischen Hintergründe die möglichen politischen Lesarten einzelner Werke beeinflussen – zuerst an den Reaktionen der eingeladenen Künstler*innen und später daran, wie die Besucher*innen der Ausstellung auf das reagieren werden, was sie sehen und wahrnehmen.

Eine Stadt, die aufrecht stirbt

Das Erdbeben der Stärke 6,1 auf der Richterskala, das die Geschichte von Skopje verändern sollte, erschütterte die Stadt am 26. Juli 1963 um 5:17 Uhr. Innerhalb weniger Sekunden wurde sie zu 80 Prozent zerstört. Mehr als 16.000 Häuser stürzten ein, und weitaus mehr wurden beschädigt. Es gab über 1.000 Tote, und mehr als 150.000 der 200.000 Einwohner*innen von Skopje wurden obdachlos. Rasch verbreitete sich die Nachricht von der Katastrophe in ganz Jugoslawien und weit über die Landesgrenzen hinaus. Das Fernsehen – das damals in Privathaushalten noch weit weniger verbreitet war – hatte einen unerwarteten Einfluss auf die anfängliche Verbreitung der schockierenden Nachricht und verstärkte die Reaktionen darauf. Doch das Ereignis ist auch in Texten und Fotografien umfassend dokumentiert, und es erschienen dazu zahlreiche Bücher und Bildbände, von denen manche in den antiquarischen Straßenbuchhandlungen der Stadt immer noch stolz präsentiert werden.

Postkarte,
1911–1913 •
COURTESY
SAMMLUNG
STADTMUSEUM
SKOPJE



„Die Stadt Skopje ist gewissermaßen so groß wie Prag, aber ohne Stadtmauern und Gräben, und sie ist gut mit Nahrungsvorräten versorgt. Die wenigen Menschen, die noch in der Stadt sind, laufen bleich und voller Angst und Schrecken durch die Straßen ... Bevor wir ankamen, gab es 60.000 Bewohner. Ich beschloss, wenn auch nicht leichthin, die Stadt in Schutt und Asche zu legen. Es tat mir leid für die Gebäude. Solche hatte ich in diesem Krieg noch nicht gesehen. Die Moscheen, aus feinstem Marmor und Porphyrt gebaut, haben Tausende von Leuchten und sind mit vergoldeten Koranen geschmückt, und sie würden selbst in Rom ins Auge fallen; die schönen alten Bauwerke, die Gärten und Vergnügungsstätten nach dem Geschmack der Barbaren, die großen Vorräte an Speisen – all das musste ich dem Feuer übergeben. Ich beschloss, mein Werk zu vollenden, um dem Feind nichts zu hinterlassen, was er bewahren konnte, um Angst unter dem Barbarenvolk zu säen, und damit das Schwert meines Herren noch in den entlegensten Gebieten Schrecken verbreitet.“

An allen Ecken der Stadt wurden Leute mit Fackeln postiert. Beim festgelegten Signal – drei Kanonenschüsse – explodierten die Flammen. Am 26. Oktober verfinsterte der Rauch die Sonne. Am folgenden Tag war es ebenso. Wir standen auf einem hohen Hügel, und ich sah zu den Geräuschen der militärischen Instrumente, wahrhaft ohne Traurigkeit oder Kummer, wie das Feuer diesen schönen Ort verschlang, denn meine Gedanken wandten sich Wien zu, dessen Stadtrand dasselbe Schicksal hatte erleiden müssen.“

Der österreichische General Enea Silvio Piccolomini schrieb diesen Brief 1689 an Kaiser Leopold I, nachdem er die Stadt Skopje in Brand gesetzt hatte. Die offizielle Begründung lautete, dass dadurch ein Ausbruch der Cholera verhindert werden sollte, doch schon damals galt es als Racheakt für die Belagerung Wiens, die das Osmanische Reich 1683 ausgeübt hatte.

Zit. in Jovan Popovski, *Skopje* 63 83, Ljubljana: Partizanska knjiga; Belgrad: OOUR Izdavačko publicistička delatnost 1983, S. 51.

Eine der bekanntesten Stimmen im Journalismus war **Jovan Popovski**, der nur wenige Stunden nach dem Erdbeben als Erster in der Belgrader Tageszeitung *Politika* darüber berichtete.

Es war ein heißer Julimorgen, ein Freitag. Einer dieser schönen sonnigen Tage, an denen die Leute früh aufstehen, um zur Arbeit zu gehen. Die Stadt hatte zu diesem Zeitpunkt 200.000 Einwohner, aber nicht alle waren an diesem Morgen dort. Viele Kinder und ihre Familien machten Urlaub am Meer oder in den Bergen. Um 5:17 Uhr, nach einer Nacht mit extrem hoher Luftfeuchtigkeit, begann die Erde unter Skopje plötzlich heftig zu beben, und es war ein fürchterliches Grollen zu hören. Das Erdbeben dauerte nur etwa zwölf Sekunden, doch das genügte, um eine Verwüstung anzurichten. Gebäude stürzten wie Kartenhäuser ein, andere schwankten wie Bäume im Sturm, während ihre Fußböden, Dächer, Ecken und Eingänge herabfielen. [...] Die Stadt starb in nur zwölf Sekunden, und sie starb aufrecht!⁴

Popovski hielt die Erlebnisberichte von Menschen fest, die alles verloren hatten, während er die intensiven Anstrengungen verfolgte, in den entscheidenden ersten Tagen Verschüttete aus den Ruinen zu bergen. Seine Reportagen beschreiben auch den veränderten Sound der Stadt in der ersten Nacht – deren Stille nur durch Schreie und den Lärm der Maschinen durchbrochen wurde, die sich durch den Schutt gruben.

Die umgehend einsetzende internationale Unterstützung und Solidarität wurzelte in der politischen Position des sozialistischen

⁴ Eines von Popovskis Büchern ist die berührende Monografie 63 83, die zum 20. Jahrestag des Erdbebens erschien. Sie enthält seine Reportage über die ersten Tage nach der Katastrophe, eine voller Stolz erzählte Stadtgeschichte Skopjes und eine Schilderung ihres Wiederaufbaus. Das Buch wurde 1983 von Partizanska knjiga Ljubljana und OOUR Izdavačko publicistička delatnost Beograd gemeinsam verlegt.

Jugoslawiens zwischen Ost und West.⁵ Die Vereinten Nationen übernahmen rasch die Koordination des Wiederaufbaus der Stadt, der auf einer Idee des renommierten japanischen Architekten **Kenzō Tange** beruhte. **Tange** gehörte zu den Mitbegründer*innen der Metabolismus-Bewegung in der Architektur; diese bevorzugte eine modulare, mit der Zeit veränderbare und anpassungsfähige Bauweise, die dem Stoffwechsel eines lebendigen Organismus nachempfunden war. **Tanges** Entwurf wurde in einem von den UN initiierten Einladungswettbewerb ausgewählt und teilte sich den ersten Preis mit zwei kroatischen Kollegen.⁶ Der Kontext-Bereich der Ausstellung versammelt Archivmaterial, das Hintergrundinformationen zur Entstehung der Sammlung des MoCA Skopje liefert. Wir freuen uns ganz besonders, dass uns das Stadtmuseum von Skopje **Tanges** Modell des Masterplans für die Innenstadt als Leihgabe zur Verfügung gestellt hat. Dieses Modell wird zusammen mit zahlreichen Plänen aus dem Institute for Town Planning and Reconstruction [Institut für Stadtplanung und Wiederaufbau] in Skopje präsentiert, die zeigen, welche Recherchen und Analysen vor Ort durchgeführt wurden, um eine Vorstellung davon zu entwickeln, wie die neue Stadt aussehen könnte. Um die hohe Qualität der tatsächlich realisierten Gebäude hervorzuheben, haben wir Modelle von dem Architekt*innenteam **Jovan Ivanovski, Ana Ivanovska Deskova** und **Vladimir Deskov** aus Skopje ausgeliehen.⁷ Ein besonders ehrgeiziges Ziel beim Wiederaufbau von Skopje war

⁵ Siehe den Text von Ljubica Spaskovska, der den geopolitischen Kontext des Wiederaufbaus von Skopje ausführlich analysiert, ab S. 46.

⁶ Weitere Informationen zum internationalen Wettbewerb für Skopjes neuen Masterplan und zum Siegerentwurf von Tange finden sich auf S. 62.

⁷ Weitere Informationen zu den fertiggestellten Gebäuden und zur bemerkenswerten Modellsammlung von Ivanovski, Ivanovska Deskova und Deskov ab S. 63 in diesem Booklet.

Postkarte, 1964–1970 • COURTESY SAMMLUNG STADTMUSEUM SKOPJE



es, ein neues Museum für zeitgenössische Kunst zu gründen – das Gebäude, das später das MoCA Skopje werden sollte.

Ein Museum auf dem Fundament der Solidarität

Die Idee, ein Museum für zeitgenössische Kunst zu gründen, kam bereits in den Anfängen des Planungsprozesses auf. Wenige Wochen nach dem Erdbeben wurden die ersten Briefe verschickt, in denen Künstler*innen gebeten wurden, Kunstwerke zu stiften. Einige Monate später, im Oktober 1963, eröffnete eine Ausstellung mit über 100 Schenkungen. Im gleichen Monat verbreitete die den Vereinten Nationen angegliederte International Association of Art einen weltweiten Aufruf zu weiteren Schenkungen. Anfang 1964 wurde das Museum offiziell gegründet; zum ersten Direktor wurde der Kunsthistoriker **Boris Petkovski** ernannt. **Petkovski** engagierte sich intensiv für die Akquise weiterer Schenkungen, indem er Künstler*innen persönlich kontaktierte und sie besuchte. In seinen Memoiren beschreibt er die Motive für die Gründung des Museums: „Wir möchten ein Museum für zeitgenössische Kunst gründen, das ein Denkmal für die große Solidarität von Künstler*innen aus aller Welt ist; aber es soll auch ein aktiver Akteur in allen neuen künstlerischen Bestrebungen sein und

ein Museum, das alle ästhetischen, politischen, religiösen und ethnischen Gräben überwindet.“⁸ Die Ausstellung bietet eine Gelegenheit, nach fast 60 Jahren zu beurteilen, wie gut sich diese Bestrebungen erfüllt haben – vor allem mit Blick auf die außerordentliche Fähigkeit des MoCA Skopje, Ost und West zusammenzubringen. Tatsächlich ist die Solidarity Collection – mit Schenkungen aus Ländern, die den verschiedenen politischen Bündnissen angehören – ein Beleg dafür, wie eine politisch geteilte Welt unter bestimmten Bedingungen gemeinschaftlich agieren könnte. Wir meinen, dass die Sammlung – in ihrem Internationalismus, Eklektizismus und Fokus auf einzelne Werke – der Kunst wirklich ermöglicht, über die politische, nationale, ethnische und ästhetische Spaltung hinauszuwachsen, die während des Kalten Krieges vertieft wurde und die bis heute den Wert, der Kunst zugeschrieben wird, in hohem Maße bestimmt.

1965 wurde das Polish Aid for Skopje Program [Polnisches Hilfsprogramm für Skopje] aufgelegt; mit seinen Erfahrungen des eigenen Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg konnte Polen Skopje in besonderer Weise

⁸ Dr. Boris Petkovski, *Museum of Contemporary Art Skopje, 1964–1976*, Museum of Contemporary Art Skopje, Skopje 2001, S. 58.

helfen. So wurde entschieden, dass der dauerhafte Standort des MoCA Skopje eines der Gebäude sein sollte, die das polnische Programm finanzierte. Der Siegerentwurf stammte von einem bekannten polnischen Team, den Architekten Waclaw Kłyszewski, Jerzy Mokrzyński und Eugeniusz Wierzbicki, die unter dem Namen Tygrysy [Tiger] auftraten. Der Neubau eröffnete im November 1970 mit einer ständigen Sammlung von über 2.000 Werken, die mehr als 1.000 Künstler*innen aus über 40 Ländern gestiftet hatten, darunter auch die Österreicher*innen Robert Doxat, Emmy Hiesleitner-Singer, Adi Holzer und Alfred Hrdlicka. Einer der berühmtesten abgelehnten Entwürfe für das Gebäude kam von einem anderen polnischen Architekten, Oskar Hansen, dessen Planung auf seiner Theorie der „Offenen Form“ beruhte. Hansen stellte sich einen veränderbaren Ausstellungsraum aus sechseckigen Elementen mit hydraulischen Hebevorrichtungen vor. Sein Entwurf begeistert bis heute durch seinen radikalen Umgang mit dem Raum und die Möglichkeit, nicht genutzte Ausstellungsräume im Untergeschoss zu versenken.

Eine der faszinierenden Fotografien von Elfie Semotan zeigt, wie eindrucksvoll der Spaziergang zum Gipfel des Festungshügels ist, der als Standort des Museum ausgewählt wurde. Der Weg führt heraus aus der lebhaften Stadt, vorbei an einer historischen Festung, die in römischer und ottomanischer Zeit ein militärisches Hauptquartier war, und durch einfache Wohngebiete. Während des Aufstiegs denkt man unweigerlich an den Optimismus und die Solidarität, die das Fundament des Museums bildeten. Wenn man das Gebäude beim Erklimmen des Hügels auftauchen sieht, lässt sich leichter nachvollziehen, dass es für einen neuen Horizont stehen und zugleich die schon erzielten Erfolge internationaler Solidarität verkörpern konnte. Aber es fällt auch nicht schwer, Aspekte dieser Vision zu erkennen, die sich noch nicht erfüllt haben. Der Ausstellungstitel – **No Feeling Is Final. The Skopje Solidarity Collection** – steht in engem

Bezug zur räumlichen und gedanklichen Auseinandersetzung mit dem Museum und seiner Sammlung. Der erste Teil stammt aus einem Gedicht von Rainer Maria Rilke. Die Zeile „No feeling is final“ [Kein Gefühl ist das fernste] unterstreicht die Dynamik von Emotionen und ihren Bezug zur Zeit und zum Kontext.⁹ Wir möchten mit dieser Ausstellung die Hoffnung wecken, dass Gefühle wie Solidarität selbst nach langer Zeit wieder aufkommen und gestärkt werden können. Der Titel löst auch ein Gefühl der Ambivalenz und Ungewissheit aus und wirft die Frage auf, was Solidarität in unserer Zeit bedeutet. Kunst spricht Gefühle leichter an als viele andere Phänomene, und wir hoffen, dass der Ausstellungstitel – der auf den veränderlichen Charakter und die unterschiedliche Intensität von Kunstwerken hinweist – die Besucher*innen darin bestärkt, bekannte und unbekannte Künstler*innen mit neuen Augen zu sehen.

Künstler*innen mit Künstler*innen

Um die Wandelbarkeit von Kunst hervorzuheben, haben wir sieben zeitgenössische Künstler*innen eingeladen, auf die Stadt und ihre Sammlung zu reagieren. Elfie Semotan (Wien) und ihre faszinierenden Bilder von Skopje haben wir bereits erwähnt. Hinzu kommen die Künstler*innen Brook Andrew (Melbourne), Yane Calovski & Hristina Ivanoska (Skopje), Siniša Ilić (Belgrad), Iman Issa (Berlin) und Gülsün Karamustafa (Istanbul). Wir haben sie eingeladen, aus der Sammlung Werke auszusuchen, die ausgestellt werden sollen, und wir haben die Künstler*innen gebeten, dieser

⁹ Wir fanden dieses Zitat zufällig in der englischen Übersetzung eines Rilke-Gedichts, aus dem Gedichtzyklus *Das Stunden-Buch* (1905), in einem Lyrik-Account auf Instagram. Es war interessant festzustellen, dass es viel mehr Likes bekam als alle anderen Posts. Aus unserer Sicht kann es auch als Bezugspunkt für die vielen komplexen Gefühle dienen, mit denen wir konfrontiert sind, während wir den langsamen Zusammenbruch des kapitalistisch-extraktivistischen Systems und dessen ungewisse Folgen erleben.

„Radio Skopje, Frequenz 370.8. Sie hören die Nachrichten.

Seit gestern sehen wir am Himmel über Skopje Flugzeuge, die von überall herkommen, um der stark zerstörten Stadt zu helfen. Zusammen mit Militärflugzeugen und Hubschraubern, die medizinische Hilfsgüter liefern und die Verletzten abtransportieren, bringen sie rund um die Uhr medizinische Hilfsgüter, Blutplasma und OP-Teams. Überall in unserem Land, in Dörfern und Städten, und in der ganzen Welt wurden uneigennützige Maßnahmen ergriffen, um den Menschen in Skopje zu helfen.

Unter den ersten, die sich beteiligten, waren der französische Präsident, General Charles de Gaulle, und Papst Paul VI. [US-]Präsident Kennedy befahl Einheiten in Westdeutschland, sich nach Skopje zu begeben. Der Präsident des Ministerrats der UdSSR, Nikita Chruschtschow, schickte eine Einheit von Militäringenieuren nach Skopje. Hier in Skopje bündeln sowjetische und amerikanische Militäreinheiten erstmals wieder ihre Kräfte, seit sie am Ende des Zweiten Weltkriegs an den Ufern der Elbe aufeinandertrafen.

Hilfe kommt vom Internationalen Roten Kreuz, vom Chinesischen Roten Kreuz, vom Türkischen Roten Halbmond, von der griechischen und albanischen Regierung. Bulgarische Flugzeuge, sowjetische Iljuschins und amerikanische Boeings landen. Schiffe aus Italien, der Tschechoslowakei, Norwegen, den beiden deutschen Staaten und Dänemark werden entladen. Flugzeuge kommen aus Frankreich, Schweden, Indien, Marokko, Polen und Belgien, Großbritannien, Ghana und Burma. Lieferungen kommen auf Straßen und Schienen aus unserem Land, aus Österreich, Rumänien und Ungarn. Von allen fünf Kontinenten kommt ununterbrochen Hilfe für Skopje.

Heute ist Skopje ein Beispiel für die Brüderlichkeit und Einheit der Völker Jugoslawiens und eine Manifestation der Solidarität und des Humanismus zwischen allen Völkern der Welt.“



Elfie Semotan, o.T. (Museum für zeitgenössische Kunst), Skopje, 2022/2023 • COURTESY STUDIO SEMOTAN

Auswahl ihre eigenen zeitgenössischen Arbeiten hinzuzufügen und ihren Blick auf Skopjes Solidarity Collection in ein sehr persönliches Verhältnis zu ihrer jeweils eigenen künstlerischen Praxis zu bringen. Wir sahen in dieser Einladung das Potenzial, neue Verbindungen zu den Werten der Solidarität zu schaffen, die in den ursprünglichen Schenkungen zum Ausdruck kamen; doch wir haben es den Künstler*innen freigestellt, die Geschichte und den Inhalt der Sammlung selbst zu interpretieren.¹⁰

Alle Künstler*innen teilen eine bestimmte Herangehensweise an die Neuinterpretation und Bearbeitung der Kunst- und Sozialgeschichte. **Brook Andrew** beschäftigt sich in seiner künstlerischen Praxis oft mit kolonialen Archiven und Sammlungen und thematisiert

¹⁰ Weitere Informationen zu den eingeladenen Künstler*innen finden sich auf S. 8/9, 16/17, 20/21, 28/29, 34/35, 42/43 (im Bookletteil „Für den Ausstellungsbesuch“). Die Überlegungen der Künstler*innen zu diesem Prozess finden sich ab S. 32.

vor allem die historischen toten Winkel gegenüber Indigenen Kulturen. **Yane Calovski & Hristina Ivanovska** beschäftigen sich seit vielen Jahren mit einem spekulativen Nachvollzug von **Oskar Hansens** nicht verwirklichtem Prinzip der „Open Form“ [Offene Form] und dessen spezieller Anwendung bei seinem Entwurf für das MoCA Skopje. Das Werk von **Siniša Ilić** ist von Performance-Szenografien geprägt, die unsere unruhigen und unsicheren Zeiten mit dem Nachhall historischer Momente und ihren späteren Darstellungen verknüpfen, wobei seine Installationen teilweise auch Elemente aus musealen Sammlungen enthalten. Die künstlerische Praxis von **Iman Issa** hinterfragt oft kunsthistorische Normen und dekonstruiert, wie der weiße, westliche Blick Kunstwerke üblicherweise interpretiert, und welche institutionellen und kuratorischen Einflüsse diese Interpretationen fördern. **Gülsün Karamustafa** geht von eigenen Geschichten und historischen Berichten über ihre Heimatstadt Istanbul und deren lange Vergangenheit aus, als die Stadt noch Byzanz oder

Konstantinopel hieß. Sie greift auf Zeiten politischer und ästhetischer Konflikte zurück, um die in ihnen verborgenen Auslöschungen und Auslassungen aufzudecken. Außerdem baten wir die Schriftstellerin **Barbi Marković** (Wien) – bekannt für ihre scharfsinnige Mischung aus Fiktion und gesellschaftlicher Realität – ein Reisetagebuch zu schreiben, das ihre Erfahrungen bei der Begegnung mit den komplexen und vielschichtigen Geschichten von Skopje festhält. Ihr Beitrag in diesem Booklet (S. 22), der auch ihre Erinnerungen an einen Familienausflug in diese Stadt enthält, erlaubt es, Skopje, das Museum und seine Geschichten mit ihren Augen zu sehen.

Viele der beteiligten Künstler*innen waren interessiert daran, sich mit den weniger bekannten Künstler*innen und Werken in der Sammlung – vor allem jenen aus Mazedonien und Jugoslawien – zu beschäftigen. Wir wollten allerdings auch einige der vertrauteren und allgemein etablierten modernen Künstler*innen der Sammlung in Wien zeigen, um das breite

Spektrum von Werken hervorzuheben, das Skopje als Reaktion auf den Spendenauftrag erhielt. Daher haben wir als Kurator*innen der Ausstellung solche Werke aus der Sammlung über die gesamte Schau verteilt – in und zwischen den Materialien, die Kontextinformationen zur Geschichte der Stadt und ihres Wiederaufbaus liefern. Bei der Entwicklung dieses kuratorischen Rahmens standen wir in einem inspirierenden Dialog mit dem Architekten **Gerhard Flora**, der das ebenso schlichte wie wirkungsvolle Ausstellungsdesign aus gewöhnlichem, vorgefertigtem Baumaterial entwarf. Diese Entscheidung trägt dazu bei, etwas von der Atmosphäre der Stadt zu vermitteln, und betont zugleich, wie sehr sich Skopje und die Existenz seiner Sammlung immer noch in einem Prozess des Aufbaus und Wandels befindet.

Geschichten neu schreiben

Eine Absicht dieser Ausstellung ist, einen neuen Blick auf die gut einstudierte Geschichte der modernen Kunst zu richten, die in westlichen Großstädten wie Wien erzählt wird. In der Solidarity Collection befinden sich viele Werke von weißen, zumeist männlichen Künstler*innen, die ein kunstinteressiertes Wiener Publikum wiedererkennen wird, wie etwa **Pierre Alechinsky**, **Alexander Calder**, **Georg Baselitz**, **David Hockney**, **Jasper Johns**, **Alex Katz**, **Sol LeWitt** und **Pablo Picasso**, aber auch **Christo** und **Jeanne-Claude**, **Meret Oppenheim**, **Bridget Riley** und **Niki de Saint Phalle**. In jüngerer Zeit fanden moderne Künstler*innen aus dem Osten und dem Globalen Süden, die frühzeitig Werke stifteten, mehr Aufmerksamkeit; dazu gehören **Ion Grigorescu**, **Wifredo Lam** und **Henryk Stażewski**, die während der Gründungsphase der Sammlung im alten westlichen Kunstkanon unsichtbar waren. Die Sammlung geht zudem über den etablierten Kanon der Moderne hinaus und umfasst oftmals faszinierende Werke von Künstler*innen aus dem ehemaligen Ostblock, einschließlich Mazedonien, und aus dem Globalen Süden, wie **Maria Bonomi**, **Luis Camnitzer**, **Roberto Matta** und **Jesús Rafael**



Aufbau der ersten Dauerausstellung im MoCA Skopje, 1970 (v.l.n.r. Ljubica Damjanovska, Sonja Abadziewa, Nevenka Lazeska) • COURTESY MOCA SKOPJE



Eröffnungsabend
des MoCA Skopje,
13/11 1970 •
COURTESY MOCA
SKOPJE. FOTO:
K. GEORGIEVSKI

Soto. All dies ist ein Beleg für die einzigartige Provenienz der Sammlung des MoCA Skopje. Sie ist nicht darauf angelegt, einen kunsthistorischen Kanon zu repräsentieren, und richtet sich nicht auf eine bestimmte geografische Region. Sie konzentriert sich nicht auf ein bestimmtes Medium und wurde nicht von einer Ankaufskommission oder den Vorstellungen einer künstlerischen Leitung geprägt. Das Rückgrat der Sammlung entzieht sich museologischen Kategorisierungen und modernistischen Narrativen – man könnte sagen, dass sie einzig und allein aus der Kraft einer Geste der Solidarität entstanden ist. Die Einzigartigkeit der Sammlung hat uns dazu angeregt, zu ihren Wurzeln zurückzukehren und sie als eine „echte Künstler*innensammlung“ zu behandeln; das bedeutete auch, zeitgenössischen Künstler*innen bei der Entwicklung der Präsentation eine Schlüsselrolle zu geben. Wir glauben, dass diese Herangehensweise die Sammlung für neue Fragen über die Vergangenheit öffnet und intensivere Dialoge mit der Gegenwart ermöglicht.

Die Ausstellung möchte vor allem drei Fragen ansprechen. Die erste betrifft das Erbe der alten Teilung des Kalten Krieges, die in Wien sehr spürbar war. Die Sammlung stellt eine der frühesten Begegnungen der modernen Kunst dar, die bis dahin in Ost und West getrennt und jeweils anders definiert wurde – ein Zwischenzustand, der die politische Position Jugoslawiens widerspiegelt.

Die Überwindung der ideologischen Spaltung des 20. Jahrhunderts ist in den großen europäischen Museen heute schon etwas verbreiteter, bleibt aber insgesamt eher die Ausnahme. Können wir durch den Nebel der Geschichte hindurch erkennen, was eine Sammlung wie die in Skopje damals hätte bedeuten können – auch als potenzielles Vorbild dafür, wie Museen und ihre Sammlungen hätten aussehen können?

Zweitens stehen die Werke in dieser Sammlung, angesichts ihrer Herkunft, für ein etwas anderes Denken über Kunst und den Wert von Kultur. Sie sind keine kostbaren Schätze, die von reichen Mäzen*innen gestiftet oder von einem Staat angekauft wurden, der auf der internationalen Bühne der Kultur seine Konkurrenzfähigkeit beweisen will. Die Sammlung beruht vielmehr auf der Initiative von Künstler*innen und Kulturarbeiter*innen, die unbedingt zeigen wollten, dass ihnen Skopje etwas bedeutete und dass sie angesichts der Katastrophe, die diese Stadt erleben musste, ein tiefes Mitgefühl empfanden. Hier wirft die Ausstellung die Frage auf, ob der Gedanke der Solidarität in den Kunstwerken oder in der Geschichte der Sammlung und ihrer Nacherzählung in irgendeiner Weise fortlebt. Noch entscheidender für die Gegenwart ist vielleicht die Frage: Gibt es in der heutigen Kunstwelt noch diese Form der Solidarität? Und wenn nicht, besteht der Wunsch oder die Notwendigkeit, sie wiederzubeleben?



Installationsansicht der ersten Dauerausstellung des MoCA Skopje, 1970 • COURTESY MOCA SKOPJE

Nicht zuletzt ist die Ausstellung in der Geschichte, aber auch in der heutigen Realität von Skopje verankert. Ausstellungen moderner Kunst werden oft in anonymen, universalistischen „White Cube“-Situationen präsentiert; unsere Ausstellung zielt hingegen darauf ab, die Arbeiten aus der Sammlung mit dem Ort zu verknüpfen, an dem sie aufbewahrt und erhalten werden. Daher gehören die Geschichte der Stadt Skopje, das Erdbeben von 1963 und der Wiederaufbau, aber auch Skopje 2014 zu den Inhalten dieser Ausstellung. Die unvollständigen Versuche, die Geschichte von Skopje zu erzählen, verweisen darauf, wie sehr Architektur, Kunst und urbane Umgebung das

Bewusstsein und die Identität der Bürger*innen prägen. So könnte die Ausstellung für das Wiener Publikum auch eine Gelegenheit bieten, darüber nachzudenken, wie die viel eindeutiger kulturelle Identität Wiens nach 1945 das Verhältnis der Stadt zur gegenwärtigen Gesellschaft limitiert. Vor allem ist **No Feeling Is Final. The Skopje Solidarity Collection** jedoch eine Einladung, in einer Zeit spürbarer Instabilität in ganz Europa Solidarität mit unseren Nachbar*innen zu empfinden und neu zu erfinden. ●

Zurück, zurück zu positiven Sachen

Eine Reportage

Barbi Marković

Als wir 1987 in Belgrad in die Schule kamen, war einer der beliebtesten Scherze, zu fragen: „Hast du geweint, als Tito gestorben ist?“ Wer kennt die Fernsehbilder nicht: Millionen von Menschen haben echte Trauer empfunden, haben sich von einer menschlichen Emotion zumindest anstecken lassen, als Tito gestorben ist. Seitdem waren aber sieben Jahre vergangen, und diese Frage, die für die Erwachsenen so nah am Zerfall Jugoslawiens eine politische Bedeutung hatte, hieß für uns zynische Schulkinder, deren Geburtstage in Titos Todesjahr lagen, nur, ob wir vor oder nach dem Todestag geboren wurden. Als Babys hätten wir auf jeden Fall geweint.

Hallo aus der Gegenwart 2022. Mein Name ist Barbi Marković und ich bin eingeladen, im Auftrag der Kunsthalle über das Museum der zeitgenössischen Kunst in Skopje zu schreiben. Insbesondere über diesen seltenen Akt der Solidarität in der Welt und vor allem in der Kunstszene. Dafür fliege ich nach Skopje. Ich bin begeistert vom Auftrag und höre im Flugzeug mazedonische Lieder. Eigentlich versuche ich den Text von „Nazad, nazad, Kalina mome“ [Zurück, zurück, Kalina-Mädchen] auswendig zu lernen. Das Lied ist gruselig, ich kenne ein paar darke Songs auf Mazedonisch, aber dieses Lied kann man direkt verfilmen. Im Lied sagt ein Mann: Zurück, zurück, Kalina-Mädchen, komm mich nicht holen. Bei uns sind hohe Berge, du kommst nicht drüber. Sie sagt, ich verwandle mich in einen Falken und fliege über den Berg, komme zu dir und werde für immer die Deine sein. Er sagt wiederum: Komm mich nicht holen, bei uns ist ein tiefer Fluss, da kommst du nicht hinüber. Sie sagt: Ich verwandle mich in eine Barbe und schwimme zum anderen Ufer, komme zu dir und werde für immer die Deine sein. Aber er sagt: Zurück, zurück, Kalina-Mädchen, komm mich nicht holen, bei uns gibt es eine schöne Frau und zwei kleine Kinder. Und sie sagt: Ich verwandle mich in die schwarze Pest und komme trotzdem, ich werde deine Frau umbringen und auf deine Kinder schauen, für immer werde ich die Deine sein.

Im Juli 1963 befand man sich gerade im Sommerloch, in den Nachrichten ging es am Rande um die Anspannungen zwischen Russland und den USA. Jugoslawien war noch okay für viele. Man wünschte den Bürger*innen alles Gute und auf Wiedersehen bis morgen und erwartete einen weiteren solchen Sommertag. Stattdessen ist in der Früh ein starkes Erdbeben gekommen und hat die Stadt niedergemacht. Etwa 1.000 Menschen starben und Tausende weitere wurden verletzt. 150.000 hatten ihre Wohnungen und Häuser verloren. Skopje war weg. In anderen Teilen der Welt sind Menschen zu Hause gesessen und haben ferngesehen. Sie haben Popcorn gegessen. Plötzlich haben sie realisiert, was passieren kann, und das hat sie geschreckt. Sie haben aufgehört, Popcorn zu essen, haben ihre Schüssel kurz abgelegt. Sie haben gesehen, wie die Katastrophe aus dem Nichts eingetreten war und wie die Betroffenen nicht selbst schuld waren. Das Fernsehpublikum hat in den Tagen danach gesehen, wie Chruschtschow und Tito aus dem Flugzeug ausgestiegen sind. Zuerst Chruschtschow, dessen Gang komisch ausgesehen hat. Chruschtschow hat ein paar Schritte gemacht und sich umgedreht, ob Tito auch kommt. Tito hat mit Leichtigkeit die letzte Treppe übersprungen, und dann sind sie gemeinsam gegangen, um dem Empfangskomitee die Hände zu schütteln. Fernsehzuschauer*innen haben die schicken Präsidentenlimousinen durch die zerstörte Stadt fahren gesehen. Auf einer Seite die frischen Ruinen, auf der anderen klatschende, schreiende Menschen. Weltweit haben viele im Fernsehen gesehen, was die zwei Staatsoberhäupter in echt durch ihre Sonnenbrille gesehen haben: etwas Schreckliches. Chruschtschow hat angeblich ständig wiederholt: schrecklich, schrecklich! Aber die Fernsehzuschauer*innen haben noch etwas beobachtet: Tausende Menschen mit hochgekrempten Ärmeln, wie sie einander Steine gereicht haben, Ruinen abgetragen, Überlebende gesucht haben. Wie sie geholfen haben und „etwas getan haben“, im Gegensatz zu Popcornessen und „Nichtstun“. Dank dieses Fernsehbeitrags hat sich eine Emotion über

den ganzen Fernsehplaneten ausgebreitet, und die Zuschauer*innen haben über sich gelernt, dass sie nicht nur zuschauen wollen, sondern dass sie helfen müssen. Abgesehen davon hat die UNO den Aufbau von Skopje als ihren ersten Einsatz dieser Art seit dem Zweiten Weltkrieg gerne übernommen. Und so haben sowohl einzelne Menschen als auch Institutionen, sowohl der Osten als auch der Westen, begonnen, sich am Wiederaufbau von Skopje zu beteiligen. Manche Zeitzeug*innen sprechen von einem Wettbewerb der Solidarität.

„Skopje sieht normal aus“, denke ich in der Gegenwart 2022, während ich vom Flughafen mit dem Taxi direkt zum Museum fahre. Später werde ich das zurücknehmen. Der Taxifahrer will, weil er nicht kann, da er fährt, dass ich sein Handy entsperre und ein zu meinem Besuch passendes Gastarbeiterlied auf YouTube abspiele. Es heißt „Južna Pruga“ [Südbahn], und der Refrain geht so:

*Skopje, Belgrad, Wien
und weiter in den Westen,
wohin das Schicksal uns trägt.
Das ist die Südbahn.
Keine Liebe, keine Freunde,
kein fester Wohnsitz.*

Das Museum liegt auf dem Hügel über dem Stadtzentrum. Eine Mischung aus einem 70er-Jahre Architekten-Wochenendhaus und einem jugoslawischen Verwaltungsgebäude. Es gab damals bei der Ausschreibung auch einen völlig verrückten Entwurf, nach dem das Gebäude schweben und sich wie eine Lotusblume öffnen hätte sollen, wenn es eine Ausstellung zu sehen gäbe, damit die Leute in der Stadt immer sofort wüssten, ob es sich lohnt, den Hügel hinaufzuklettern. Natürlich wäre so ein Museumsgebäude noch besser, aber schwebende Häuser sind bis heute schwer umsetzbar. Ich sehe mich im Museum um und führe ein paar Interviews. Die Mitarbeiter*innen erzählen mir ihre besten Geschichten natürlich erst, nachdem ich aufgehört habe mitzuschreiben. Zum Beispiel vom

Picasso-Diebstahl und wie in den 2000ern mit der nationalistischen Regierung Menschen in Leitungsfunktion kamen, die nichts mit der zeitgenössischen Kunst und zum Teil überhaupt nichts mit Kunst zu tun hatten. Dann haben die Kurator*innen heimlich parallel zum unbefriedigenden Programm in ihren kleinen Büros im ersten Stock Underground-Ausstellungen veranstaltet.

Jean-Paul Sartre hat kurz nach dem Erdbeben für die zerstörte Stadt einen Satz gespendet. „Skopje ist kein Film. Kein Thriller, in dem wir das Hauptevent erraten. Es ist eine Verdichtung des menschlichen Kampfs um die Freiheit, und sein Ergebnis inspiriert weitere Kämpfe und unsere Weigerung, Niederlagen anzunehmen.“ Sartre hat das Erdbeben offensichtlich im Fernsehen geschaut, außerdem kann man aus seiner Äußerung lesen, dass sich die Menschheit damals im Krieg gegen die Natur sah. Der berühmte japanische Architekt Kenzō Tange hat die Stadtachse um 90 Grad gedreht und das neue Skopje mit lustigen kreisförmigen Autobahnen versehen. Die serbischen Volkssänger Gebrüder Bajić haben ein Lied für Skopje geschrieben und haben dieses beim Solidaritätskonzert wenige Tage nach dem Unglück aufgeführt: „An einem traurigen Morgen bebte die Erde und trug das Kind Skopje weg vom Mutterschoß ... Weine nicht, Schwester Serbien und ihr anderen Schwestern – Mazedonien lebt, und es wird ein neues Skopje gebären.“ Interessante Idee, dass Republiken ihre Städte gebären, dass größere geopolitische Einheiten die kleineren produzieren. Und was passiert, wenn die Mutter nicht mehr Schwester von anderen Republiken ist und die Großmutter tot ist und die Mutter den Namen ändern muss? Wahrscheinlich muss die Mutter das Kind dann auf irgendeine Weise neu gebären. Ein bisschen anders gestalten, damit es zum neuen Narrativ passt ... Weiter: Viele damals unbekannte Künstler*innen aus Brasilien und bekannte Künstler*innen aus Italien und halbbekannte aus Tschechien haben Bilder geschenkt. Menschen aus ganz Jugoslawien haben zugepackt. Alberto Moravia

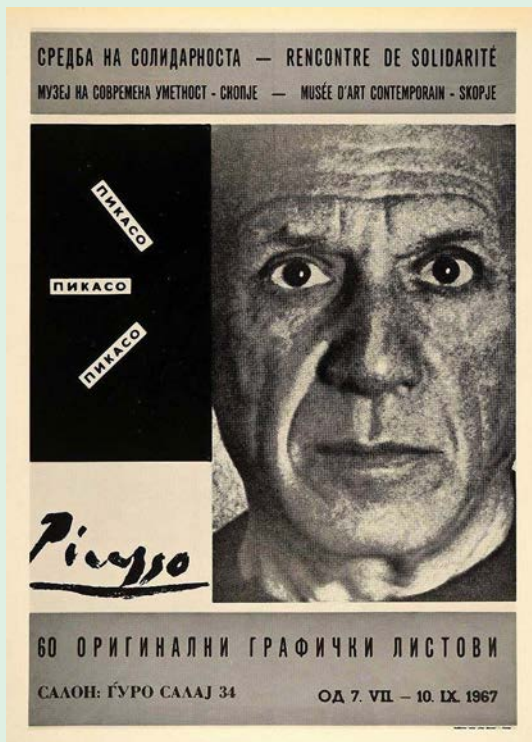


Ausstellung
zeitgenössischer
mazedonischer
Künstler*innen,
Moderna Gallery,
Ljubljana, 1979,
COURTESY MOCA
SKOPJE



25. Jahrestag der
Eröffnung des
MoCA Skopje,
1989 • COURTESY
MOCA SKOPJE

Dragutin Avramovski Gute,
Ausstellungsposter für
Pablo Picasso im MoCA
Skopje, 1967 • COURTESY
MOCA SKOPJE



Rückgabe des Picassos
durch Interpol, 1972 •
COURTESY MOCA SKOPJE



hat einen Satz beigesteuert, er war offenbar eher Zeitungsleser: „Skopje darf nicht einfach ein Zeitungsbericht über das anfängliche Leid bleiben, sondern soll die Verantwortung von uns allen werden, von Menschen, die heute oder morgen, durch eine ähnliche Katastrophe, Skopjaner werden könnten.“ Calder hat eine rote Skulptur liefern lassen. Lubarda hat ein Bild geschenkt. J. Mokrzyński, E. Wierzbicki and W. Kłyszewski haben das Museumsgebäude gebaut.

Irgendwann Ende der 80er hat mich mein Vater Slobodan Marković ins Auto gepackt, und wir sind als Kernfamilie nach Skopje gefahren, wo wir Markovićs angeblich herkommen. Ich weiß nicht, ob wir Markovićs von dort herkommen, wird schon nicht gelogen sein, ich mochte Mazedonien unabhängig davon. Meine Eltern waren damals entzückt, wie schön Skopje wieder ist. Wie sie alles doch wieder aufgebaut haben nach dem Erdbeben. Aber ich war neun, und sie haben mir die Details nicht erzählt, das Wort Erdbeben blieb abstrakt. Sie haben gesagt: Das hier sind Kichererbsen, besser als Erdnüsse. Meine mazedonischen Verwandten waren bei der Erstbegegnung enttäuscht von mir. Ich hatte die ganze Reise lang gehustet, meine Seele und Lebenslust aus der gereizten Kinderlunge in die verschmutzte Winterluft hinausgepresst und hing beim Ankommen nur so da, wollte nichts essen und weinte sogar. Später hat mich einer der mazedonischen Markovićs lachen gesehen und hat dem Rest der Familie erzählt, dass ich doch in Ordnung sei und sogar ein schönes Lächeln habe. Aber was heißt überhaupt schön.

Zwei Jahre nach dem Erdbeben hat sich Pablo Picasso in seinem Atelier umgesehen. In einer orangen Pelerine hat er die Hände ausgebreitet und drei Kreise um seine eigene Achse gemacht. Zur Auswahl standen helle, dynamische Bilder: zum Beispiel das Bild mit einer Zwiebel oder mehrere mit einem malenden Mann und seinem Model, schließlich war da auch ein dunkles Gemälde mit einem maskenähnlichen verformten Frauengesicht.

Picasso nahm das letztere links aus der Ecke, schrieb einen kurzen Gruß auf eine Karte und schickte das Ganze nach 1000 Skopje, Jugoslawien. Die Freude beim Auspacken war groß, als das Bild ankam. Aber so ein Geschenk ist auch eine Last für die Empfänger. Plötzlich Picasso – wo stellt man ihn hin, wie geht es weiter. Einige Menschen aus lokalen Kunstkreisen nennen das Bild bis heute „Der hässliche Picasso“. Aber was heißt hässlich, es hat im Laufe der Jahre durchaus hässlichere und ungeliebttere Picassos gegeben.

5 HÄSSLICHE/UNGELIEBTE PICASSOS

Syrenka, 1948

Weinende Frau, 1937

Kopf (Selbstporträt), 1972

Porträt von Lee Miller in Arlésienne, 1937

Badende, eine Kabine öffnend, 1928

Im Jahr 1971 hing der *Kopf einer Frau* an der Wand des Museums. Viele Menschen gingen daran vorbei, auch der Dieb (möglicherweise wusste er damals noch nicht, dass er Dieb war, ich stelle mir gerne vor, dass er mit 26 mehrere Karriereoptionen vor sich herschob und auch Künstler sein wollte, und ein bisschen genervt und eifersüchtig war, weil die lokale Szene durch die großartige internationale Sammlung zur Kunst zweiter Klasse geworden war, und als sich eine gute Gelegenheit präsentierte, packte er zu.) Er zog also die Leiste, auf die das Bild aufgespannt war, aus dem Bilderahmen heraus, trennte die Fäden und nahm das Bild herunter. Er rollte den *Kopf einer Frau* ein (beschädigte ihn dabei) und warf ihn aus dem Fenster. Der einzige Wächter war nicht im Raum und hat nichts gesehen. Eine Zeit lang lag das Bild herum. Dann ging der Dieb wie ein normaler Besucher aus dem Museum hinaus, holte den schiachen Picasso, steckte ihn lässig ein und ging hinunter in die Stadt. Die jugoslawische Polizei konnte das Werk nicht finden, der Dieb hatte sich aus dem Staub gemacht. Man schrieb an Pablo Picasso, aber Pablo Picasso hat nicht geantwortet. Der Dieb wusste auch nicht genau, was er mit dem Bild tun wollte. Schließlich wurde



Kinderzeichnusausstellung, Parkplatz des MoCA Skopje, 1974 • COURTESY MOCA SKOPJE

er von Interpol in Frankfurt beim Verkaufsversuch gefangen, wurde zu sechs Jahren Haft verurteilt und bekam im Gefängnis den passenden Spitznamen. Heute ist Picasso, der Dieb des hässlichen Picassos von Pablo Picasso, Unternehmer. Und das war eigentlich eine kurze Geschichte Jugoslawiens.

Inzwischen habe ich Zweifel. Die Idee für die Ausstellung ist so schön und positiv. Und die Frage wie man solche produktiven Momente der kollektiven Geschichte reproduzieren kann, wichtig. Schon dass die Frage formuliert wurde, gibt mir Hoffnung. Aber wissen diese Leute, die mich beauftragt haben, nicht, mit wem sie es zu tun haben? Ich bin nur gut darin, alles infrage zu stellen. Mein inneres Kalina-Mädchen bewegt sich auf die letzte Strophe

zu. Verdammst: Zurück, zurück, Barbi Marković, denk dir diese Sache nicht zu Ende durch.

In der Gegenwart 2022 verabschiede ich mich in Skopje von den Museumsmitarbeiter*innen. Zwei Hunde, die beim Reingehen friedlich vor der Eingangstür herumgelegen sind, richten sich auf und bellen mich auf einmal heftig an. Ich sage: „Ihr seid süß“, weil ich denke, dass sie nur gestörte Individuen voller Angst mit starken Identitätsproblemen sind. In Skopje meint es die Sonne im Frühling ein bisschen ernster mit den Menschenköpfen als in Wien, weshalb ich immer ein bisschen zu Boden blicke, während ich Richtung Zentrum gehe. Außerdem muss ich die Brille aufsetzen, wenn ich etwas sehen will. Und dann: WTF. Ich ziehe alles zurück. Skopje sieht nicht normal aus.

Überall sind Statuen von Männern. Der riesige Pferdereiter im Zentrum des Hauptplatzes ist angeblich Alexander der Große (Aleksandar Makedonski). Man darf ihn nicht so nennen, weil die Menschen, dessen Traum hier wahr geworden ist, zwar mutig genug waren, durch die Aufstellung dieser riesigen Schachfigur zu behaupten, dass Alexander der Große aus Nordmazedonien stammt, aber dann doch nicht mutig genug, um eventuelle Probleme mit Griechenland auszutragen, also nannten sie die Skulptur nur „Pferdereiter“. Auf dem Platz gegenüber winkt der andere riesige Mann, Alexanders Vater, Philipp II von Makedonien, offiziell einfach irgendwer. Unter den großen Statuen auf den schlecht proportionierten Podesten sind auch andere Wesen: Pferde, Löwen, Frauen. Es sind Hunderte Figuren, unter anderem der kupferne jungverstorbene Sänger Toše Proeski mit einem Mikro in der Hand. Skulpturen auf den Gebäuden, Skulpturen im Wasser. Einige Häuser im Stadtzentrum wurden in einem billig-klassizistischen Stil umgebaut. Das heißt Instant-Pracht um die bestehenden Häuser herum, und auf den zweiten Blick sieht man, dass hinter den großen weißen Wänden zum Beispiel ein typisches 90er-Jahre Haus mit Glasfassade steht, und die hinzugefügten Elemente (Kuppeln, verzierte Säulen) aus einem zu dünnen Material sind, wie Filmkulissen. Auch manche Brücken wurden verkleidet, und wenn man sich den Mauern aus weißem Stein nähert, sieht man, dass das Weiß schon vom Regen beeinträchtigt wurde und sich schuppt wie eine alte Tapete.

Beim markovićschen Skopje-Besuch Ende der 80er bin ich mit meinem Vater in irgendeinem Zimmer gesessen, und es liefen zuerst die Nachrichten über den Krieg in Afghanistan, und dann spielten sie ein Lied von Đorđe Balašević, einem Singer-Songwriter, den man nach seinem Tod den Bob Dylan Jugoslawiens nannte. Das Lied hieß „Samo da rata ne bude“ [Nur den Krieg darf es nicht geben], und mein Vater hat gemeint: „Krieg ist das Schlimmste, Gott sei Dank, haben wir in Jugoslawien keine Kriege, das ist das Wichtigste.“ Tja.

„Süß“, sage ich 2022 zu einem Wächter im Museum des Mazedonischen Kampfes, als er mich erwischt, wie ich die Wachsfigurenausstellung der wichtigen und zum Teil historisch strittigen Momente der individuellen mazedonischen Nationalgeschichte auslauche. Ich wende die gleiche Strategie wie bei bellenden Hunden an, und wieder wirkt sie, der Wächter lässt mich sogar fotografieren. Dieses andere, absichtlich schlecht beleuchtete Museum gehört zu demselben inneren Konflikt wie die Skulpturen im Stadtzentrum. Ich lache, aber nichts an dem Sentiment, aus dem dieses andere Museum entsteht, ist lustig. Wenn man solchen Ideen freien Lauf lässt, kann es nur Krieg geben. Später rede ich mit einem Verkäufer alter Bücher darüber. Er vercheckt mir eine verschimmelte tausendseitige Schwarte über die „Stadt der Solidarität“ viel zu teuer und sagt: „Ich würde das, was mir vom Leben jetzt noch übrigbleibt, jederzeit tauschen für nur eine Woche Jugoslawien.“ Auch eine harte Ansage, denke ich, und ich glaube ihm nicht. Hier unten also ein dunkles, wütendes Museum voller Männer mit Waffen mit Wachsfigurenszenen von Aufständen und Folteraktionen (der jeweiligen Feinde) gegen alte Frauen, mit präparierten toten Hunden und Schafen für die Atmosphäre, und mit einer Jugoslawien-Darstellung, die sich auf die Bilder von Goli Otok reduziert. Und oben auf dem Berg steht noch die solidarische internationale Sammlung des Museums für zeitgenössische Kunst, eine aus dem Staub entstandene Perle, die jetzt selbst etwas staubig ist. Wie kommen wir aus dieser Geschichte raus? Nichts ist ganz sauber, aber manches ist ganz schmutzig. Keine Ahnung, ich wünsche der Welt alles Gute, und dass wir uns für positive Sachen begeistern. <3 ●

WIEN, AUGUST 2022



Interviews

Brook Andrew

geboren 1970, lebt und arbeitet in Melbourne

1. Welchen Eindruck hattest du von Skopje und von der Solidarity Collection des MoCA Skopje? Was fandest du an der Sammlung interessant?

Skopje ist ein Ort der Gegensätze und der Schönheit. Die Stadt ist inspirierend – von den sichtbaren Folgen des Erdbebens, dem Gebetsruf und den Gesängen, die ich in der Mazedonisch-Orthodoxen Kirche im Erzbistum Ohrid erlebt habe, bis zur Warmherzigkeit der Menschen und zum eindrucksvollen Entwurf des MoCA Skopje. Ich habe es wirklich genossen, durch die Stadt zu streifen und die Vielfalt der Kulturen und Sprachen zu erkunden. Die Sammlung des Museums ist in vieler Hinsicht überwältigend – von der Geschichte der Sammlung bis zu der Art und Weise, wie diese Geschichte ihre Präsentationen beeinflusst hat. Es ist wichtig, dass die Sammlung ausgestellt wird und dass sie auch gezeigt wird, um einem breiten, an Kunst und Kultur interessierten Publikum in Skopje und aller Welt die lokalen Herangehens- und Ausdrucksweisen zu vermitteln.

2. Wie schaffst du eine Beziehung zwischen den Werken, die du aus der Sammlung ausgewählt hast, und deiner eigenen künstlerischen Praxis?

Die Werke haben keinen besonders engen Bezug zu meiner eigenen Praxis, auch wenn sie ausgesucht wurden, um eine Chronik der Hegemonie und des konstruierten Blicks auf das herzustellen, was damals populäre Kunstwerke und -richtungen waren und eine europäisch-amerikanische, vorwiegend männliche Kunstwelt widerspiegelte. Ich werfe ein Licht auf die Großzügigkeit der Künstler*innen, aber auch darauf, wie diese Großzügigkeit heute präsentiert wird. Es ist wichtig, dieses Ringen zwischen den Künstler*innen des

ehemaligen Jugoslawiens und den europäisch-amerikanischen Künstler*innen aufzuzeigen, das ich in meiner Arbeit hervorgehoben habe. Der Titel meiner Arbeit, *mulunma wiling mangi gudhi* (*inside the lip of a stolen song*) [In der Lippe eines gestohlenen Liedes], versucht, diese komplexen Beziehungen zu unterstreichen. Der Titel ist in Wiradjuri, der Indigenen Sprache meiner Mutter aus Wiradjuri Country in Australien. Mein Indigenes Erbe hat immer Gemeinsamkeiten, Solidaritäten und komplexe Verbindungen mit ausländischen Orten gefunden.

3. Wie siehst du die Solidarität in der heutigen Kunstwelt? Denkst du, dass noch einmal etwas Ähnliches wie die Schenkungen für das MoCA Skopje entstehen könnte?

Solidarität ist für mich ein in vielerlei Hinsicht zersplittertes, personen-, community- oder verwandtschaftsspezifisches Bündnis. Ich glaube nicht, dass sie etwas Starres ist – sie verlagert und verändert sich, und wenn sie nicht formbar ist, wird sie zerbrechen, und dann werden Dinge und Menschen und die Solidarität kollabieren. Darum betone ich die komplexe Situation der internationalen Künstler*innen, die bedeutende Werke stiften, zugleich aber auch Teil des Problems der Kunstwelt sind. Aus Indigener Sicht versuchen wir immer noch, unsere eigenen Werte wie Solidarität einzubringen oder sie wenigstens in einem internationalen Kontext zu teilen. Dieses Projekt war inspirierend und erforderte ein sorgfältiges Nachdenken, weil es viele Balanceakte der Solidarität vollführt. ●

Brook Andrew, Pablo Picassos *Woman's Head* [Kopf einer Frau], 1963, im Depot des MoCA, 2022 • COURTESY DER KÜNSTLER



Yane Calovski & Hristina Ivanoska

Yane Calovski: geboren 1973, lebt und arbeitet in Skopje und Berlin

Hristina Ivanoska: geboren 1974, lebt und arbeitet in Skopje und Berlin

1. Welchen Eindruck hattet ihr von Skopje und von der Solidarity Collection des MoCA Skopje? Was fandet ihr an der Sammlung interessant?

HRISTINA IVANOSKA: Skopje wurde auf tektonischen Platten errichtet und ist nie stabil, beständig oder friedlich. Die Mischung der Kulturen, Geschichten und Diskurse, die andauernd mit sich und untereinander rivalisieren, ist auf ihrer Oberfläche sichtbar und erzeugt ständige Spannungen.

Als ich an der Fakultät für bildende Kunst an der Universität St. Kyrill und Method in Skopje studierte, hatte die Sammlung des Museums keinen großen Einfluss auf die Anfänge meiner künstlerischen Entwicklung. Damals war das MoCA Skopje noch von einer elitären Aura umgeben; man musste es „verdienen“, Zugang zu diesem Raum zu bekommen. Heute erlebe ich das Museum als einen demokratischeren Raum. Ich hatte zum ersten Mal Gelegenheit, mich mit der Sammlung zu beschäftigen, und die Möglichkeit, das Depot des Museums zu besichtigen und die Werke aus der Nähe mit einer anderen Unmittelbarkeit und Intimität zu erleben.

YANE CALOVSKI: Für mich stellt die Stadt Skopje ein sich stetig wandelndes Gebilde dar, das von den Machthabenden oft für politische und wirtschaftliche Zwecke missbraucht und ohne Rücksicht auf die Bedürfnisse der Bürger*innen falsch diagnostiziert wird. Trotzdem ist Skopje resilient, entwickelt sich ständig weiter und überdenkt sein Potenzial immer wieder auf überraschende Weise. Für mich war die Sammlung des MoCA Skopje immer ein aktiver, forschender Organismus, der seit

seiner Gründung nach dem verheerenden Erdbeben 1963 auf beunruhigende Weise wuchs und sich entwickelte.

2. Wie schafft ihr eine Beziehung zwischen den Werken, die ihr aus der Sammlung ausgewählt habt, und eurer eigenen künstlerischen Praxis?

YANE CALOVSKI: Wir haben aus der umfangreichen Sammlung Arbeiten von zwei noch aktiven nordmazedonischen Künstler*innen, Aneta Svetieva und Dushan Perchinkov, ausgesucht. Beide beschäftigen sich damit, die wesentliche, persönliche Bedeutung von Tradition und Moderne wiederzuentdecken. Üblicherweise untersuche ich in meinen skulpturalen Arbeiten die diskursiven Spuren von Konzepten, indem ich mit rhizomatischen Überlagerungen spiele und Überreste aufgreife, in denen sich flüchtige Gedanken zu konkreten Themen materialisieren. Während der Recherchephase am MoCA Skopje haben wir die vorliegenden Publikationen, Ausstellungskataloge, Videointerviews und schriftliche Interviews sowie Rezensionen gelesen und analysiert.

HRISTINA IVANOSKA: Ich fand Svetievas und Perchinkovs Kunstwerke immer erstaunlich, aber ich hatte den Eindruck, dass sie in ihrem lokalen Kontext „gefangen“ blieben. Dieses Projekt bietet eine Gelegenheit, ihre Werke aus dem Depot zu holen, sie zu kontextualisieren und mit verschiedenen Publikumsgruppen

Yane Calovski und Hristina Ivanoska
im Depot des MoCA, 2022 • COURTESY
DIE KÜNSTLER*INNEN UND MOCA SKOPJE.
FOTO: BLAGOJA VAROSHANEC



zu teilen. Beide sind auf den ersten Blick sehr unterschiedlich – Perchinkov ist streng geometrisch und seine Herangehensweise ist analytisch, Svetieva ist impulsiv, schnell und ungeschliffen –, aber beide verbindet eine poetische Zärtlichkeit gegenüber der Landschaft, in der sie aufgewachsen sind und in der eine ursprüngliche Kultur und die Zivilisation in einer Symbiose von Widersprüchen koexistieren. Diese Dualität von Gegensätzen ist etwas, das ich auch in meinem eigenen Werk sehe.

3. Wie seht ihr die Solidarität in der heutigen Kunstwelt? Denkt ihr, dass noch einmal etwas Ähnliches wie die Schenkungen für das MoCA Skopje entstehen könnte?

HRISTINA IVANOSKA: In den 1960er-Jahren, als der Aufruf gestartet wurde, eine auf Solidarität beruhende Sammlung aufzubauen, nahmen die Spannungen zwischen den beiden Blöcken ab. Damals wurde es möglich, sich eine Kooperation zwischen dem Osten und dem Westen vorzustellen. Heute sind Institutionen allerdings wählerisch und vorsichtig und stehen unter einem enormen Druck; ich halte die Sammlung daher immer noch für eine kollektive Errungenschaft, die bis heute nachwirkt.

YANE CALOVSKI: Das Konzept der Solidarität ist politisch und progressiv. Es wurde allerdings oft kommerzialisiert und benutzt, um die realen Probleme zu verschleiern, denen die heutige, westlich orientierte Kunstwelt gegenübersteht. Was die Repräsentation, die Verteilung von Wohlstand und die Manifestation von Wissen angeht, gab es immer schon ein erhebliches Machtgefälle, und das wird auch so bleiben. Es lässt sich behaupten, dass die Sammlung in dieser besonderen Phase des verstärkten soziokulturellen, politischen und wirtschaftlichen Wiederaufbaus der Stadt nach dem Erdbeben ein bedeutendes Instrument dieses „Wiederaufbaus“ war und immer noch ist. Sie hat in dieser Hinsicht eine historische und kulturelle Bedeutung – sie ist ein historisches Erbe, das politisch wirksam wird, wenn es als

Hristina Ivanoska,
Document Missing: Performance no. 9 (Attributes of Imagination)
[Verlorenes Dokument: Performance Nr.9 (Attribute der Imagination)],
2020 • COURTESY DIE KÜNSTLERIN.
FOTO: YANE CALOVSKI

Yane Calovski,
Mulichkoski Bench, Divided
(Prototype)
[Mulichkoski Bank, Getrennt (Prototyp)],
2018/2019 • COURTESY DER KÜNSTLER, ZILBERMAN GALLERY UND MOCA SKOPJE. FOTO: VASE AMANITO



Ausdruck seiner Zeit betrachtet wird. Heute können wir eine solche Welle der Solidarität in Form von Schenkungen realer Kunstwerke nicht mehr erwarten; aber für uns als Künstler*innen ist es trotzdem unglaublich zu sehen, welche gesellschaftliche Bedeutung es hat, einen Beitrag zu leisten, Kunst zu schenken und zu archivieren und unsere Praktiken mithilfe der Mechanismen institutioneller Sammlungen zu teilen. Das Museum für Zeitgenössische Kunst in Skopje ist für dieses kameradschaftliche Denken immer noch eine Inspiration. ●

Siniša Ilić

geboren 1977, lebt und arbeitet in Belgrad

1. Welchen Eindruck hattest du von Skopje und von der Solidarity Collection des MoCA Skopje? Was fandest du an der Sammlung interessant?

Die Schichten. Die Sammlung wirkt wie eine Konstruktion, die sich im Lauf der Zeit immer wieder neu formt. Man hat das Gefühl, dass sie sich selbst „kuratiert“, weil sie auf Spenden und Schenkungen beruht; dadurch bleiben ihre Ökonomie und ihr Rhythmus öffentlich – sie gehört gleichzeitig den Institutionen, den Stifter*innen, den Publikumsgruppen und anderen. Das ist spannend, und es ähnelt dem Eindruck, den ich von Skopje habe: eine



Siniša Ilić, *Filigran*,
2022/2023 • COURTESY
DER KÜNSTLER

Siniša Ilić, *Filigran*,
2022/2023 • COURTESY
DER KÜNSTLER



Oberfläche mit vielen Kratern, Ausbrüchen und Strängen, die eine zerbrechliche Landschaft bilden.

2. Wie schaffst du eine Beziehung zwischen den Werken, die du aus der Sammlung ausgewählt hast, und deiner eigenen künstlerischen Praxis?

Filigran zeigt Skulpturen aus der Sammlung, die von abstrakten bis zu figurativen Formen reichen. Die Skulpturen verhalten sich komplementär zu meinen Arbeiten auf Papier und auf Bildschirmen. Ich wollte die Spannungen zwischen den Schichten und Geschichten inszenieren, die durch diese Sammlung, den gegenwärtigen Zeitpunkt, die künstlerischen Formen und das Erdbeben erzeugt werden. Anstatt nur einem einzigen Handlungsstrang oder Statement nachzugehen, deute ich einen Zickzackkurs durch *Filigran* an und schlage eine Koexistenz mit der Kunst vor.

3. Wie siehst du die Solidarität in der heutigen Kunstwelt? Denkst du, dass noch einmal etwas Ähnliches wie die Schenkungen für das MoCA Skopje entstehen könnte?

Ich glaube, dass dies passieren kann und dass es die ganze Zeit stattfindet. Die Sichtbarkeit von Solidarität und ihre Wirkung hängen von der Größenordnung einer gesellschaftlichen Krise ab. Die Verteilung von Vermögen und von Informationen fühlt sich wie ein Hindernis an, das uns daran erinnert, dass wir nie in derselben sozialen, klassenspezifischen oder privaten Position sind; deshalb haben unsere Reaktionen eine unterschiedliche Resonanz, was dazu führen kann, dass wir frustriert sind und uns schlecht oder ohnmächtig fühlen. Wenn wir in diesem Kontext Solidarität als eine Geste gegen die Armut oder den Mangel oder das Unglück verstehen, können wir als Künstler*innen oder als Menschen, die im kulturellen Feld aktiv sind, versuchen, unser Wissen, unsere Fähigkeiten oder unsere Vorstellungskraft mit anderen zu teilen. ●

Iman Issa

geboren 1979, lebt und arbeitet in Wien und Berlin



Iman Issa, *I, the Artwork*, 2023 • COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND GALERIE ELISABETH & KLAUS THOMAN, WIEN

Beim Nachdenken über die Kunstwerke in der Solidarity Collection des MoCA Skopje, die ich gesehen habe, und bei der Reflexion darüber, was sie heute bedeuten könnten und in welchem Verhältnis sie zu meinen eigenen Anliegen und Kunstwerken stehen oder stehen könnten, kam mir eine Kombination von Worten in den Sinn, die ich in den zurückliegenden Monaten zu verstehen versucht habe. Dies geschah durch weitere Lektüren, das Schreiben von Texten und die Herstellung von Kunstwerken, vor allem aber durch die Planung der Konstellation von Elementen, die

ich in der Kunsthalle Wien im Kontext dieser Ausstellung zeigen werde. Die Worte, die durch die Sammlung getriggert wurden, standen in der ersten Person und lauteten *Ich, das Kunstwerk*.

Es ist allgemein üblich, Kunstwerke als Opfer ihrer Umwelt anzusehen, die von obsessiven Künstler*innen, gewissenhaften Kurator*innen oder engagierten Institutionen, die ihnen den richtigen Kontext bieten können, gerettet werden müssen. Doch es gibt noch eine andere, wenn auch seltene Art Kunstwerk, dem man

schon begegnet ist und das man kennt: ein Kunstwerk, das weder daran interessiert ist, als Opfer seines Kontexts angesehen zu werden, noch daran, den Absichten der Person zu entsprechen, die es gemacht hat. Ein Kunstwerk, das sich nach Belieben zeigt oder verbirgt, wobei es das Datum und den Ort seiner Konzeption häufig ändert. Ein Kunstwerk, das, wenn es in die Geschichte verbannt wird, diese ganze Geschichte in Zweifel zieht, und das, wenn es der Identität, den Vorlieben oder Abneigungen seiner Hersteller*innen zugeschrieben wird, beschließt, sich anderen Hersteller*innen zuzuschreiben, die es vielleicht selbst erfunden hat oder die zu einer anderen Zeit gelebt haben, die besser zu seiner aktuellen Haltung passt. Ein Kunstwerk, das es vielleicht sogar auf sich nimmt, die Namen seiner Hersteller*innen zu behalten, aber ihre Identität umgestaltet und sie mit anderen Ansichten und Eigenschaften verknüpft, die ihm mehr entsprechen – ein Selbst, das in einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort situiert ist, sich jedoch das Recht vorbehält, sich zusammen mit der Veränderung dieser Zeit und/oder dieses Orts zu verändern. Ein Kunstwerk, das sich einer Rechtsanwältin, einem Historiker, einer Handwerkerin oder irgendeiner anderen Person zuschreibt, obwohl es sehr wohl weiß, dass es einzig und allein von Künstler*innen gemacht wurde und gemacht werden kann. Ein Kunstwerk, das die Institution, in der es platziert wurde, umgestaltet: Mal entlastet es diese und stellt sich stolz hinter ihre Leitsätze, mal bringt es sie in allergrößte Verlegenheit, distanziert sich offen von ihr und macht es ihr unmöglich, ihre bisherige Tätigkeit fortzusetzen. Ein Kunstwerk, das sich das Recht vorbehält, gelegentlich an aktuellen Debatten teilzunehmen, die Überlegungen von Kurator*innen zu bestätigen oder auch stumm zu bleiben, trotz aller Anstrengungen, es zum Sprechen zu bringen. Ein Kunstwerk, das, wenn es Kunstwerk genannt wird, diese Bezeichnung zugunsten von etwas anderem zurückweist und stattdessen darauf beharrt, als Dokument, Artefakt, Objekt, Film, Geschichte oder Nachrichtenmeldung



Iman Issa, *Face (Study for 2019)* [Gesicht (Studie für 2019)] (aus der Serie Lexicon [Lexikon]), 2019 • COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND GALERIE ELISABETH & KLAUS THOMAN, WIEN. FOTO: JOE CLARK

bezeichnet zu werden. Ein Kunstwerk, das an jedem Standort existieren kann, sei es ein ethnografisches Museum, ein Stadtmuseum, ein Volkskundemuseum, ein Museum für moderne oder zeitgenössische Kunst oder etwas ganz anderes. Ein Kunstwerk, das jedes Aussehen, jeden Klang, jede Haptik, jede Materialität oder immaterielle Präsenz annehmen kann und das allein dadurch, dass es jede Bedingung seiner Präsentation, Deutung, Klassifizierung und Rezeption überstrahlt, sich selbst stolz und ohne zu zögern zum „Kunstwerk“ erklären kann. Eine Erklärung, die in den scharfsinnigen Hersteller*innen des Kunstwerks vielleicht das dringende Bedürfnis aufkommen lässt, sie für sich selbst zu übernehmen, wozu sie sich womöglich auch tatsächlich entschließen, vorsichtig die Bezeichnung *Ich, das Kunstwerk* aufgreifen und kurz innehalten, bevor sie *ein*e Künstler*in wird (mich) irgendwann im Jahr 2023 ausstellen* hinzufügen. ●

Gülsün Karamustafa

geboren 1946, lebt und arbeitet in Istanbul und Berlin

1. Welchen Eindruck hattest du von Skopje und von der Solidarity Collection des MoCA Skopje? Was fandest du an der Sammlung interessant?

Ich glaube, was nach dem Erdbeben in Skopje 1963 passierte, ist einzigartig und sehr berührend. Die Menschen haben sich damals mehr um die Probleme der anderen gekümmert, und deshalb denke ich, dass es diese Art von Solidarität nie wieder geben wird. Um uns herum gehen die zerstörerischen Kriege immer weiter. Wir behaupten zwar, dass die Menschen in engem Kontakt sind, und wir wissen aufgrund der technologischen Möglichkeiten besser als je zuvor, was in der Welt geschieht, aber wir waren nie ignoranter gegenüber dem Leid anderer Menschen.

2. Wie schaffst du eine Beziehung zwischen den Werken, die du aus der Sammlung ausgewählt hast, und deiner eigenen künstlerischen Praxis?

Bei meiner Auswahl aus der Sammlung des MoCA Skopje geht es vor allem um Skulpturen und Gemälde nordmazedonischer Künstler*innen, die sich auf den Alltag beziehen. Deshalb wollte ich sie ergänzen mit einem Gemälde, das einen politischen Kontext hat, und mit einem heiteren skulpturalen Werk aus meiner eigenen Praxis. Ich möchte ein eigentümliches, aber interessantes Gespräch zwischen diesen Werken herstellen, die in der Zukunft vielleicht nie wieder zusammenkommen werden.

3. Wie siehst du die Solidarität in der heutigen Kunstwelt? Denkst du, dass noch einmal etwas Ähnliches wie die Schenkungen für das MoCA Skopje entstehen könnte?

Die Beziehungen in der Kunstwelt beruhen heute leider eher auf Profit und Eigeninteressen. Natürlich versuchen einige Künstler*innen und Institutionen, diesen Konsens zu

durchbrechen, indem sie mehr Möglichkeiten für kollektive Aktivitäten und Gemeinschaftsproduktionen schaffen und indem sie einen Austausch zwischen Künstler*innen und Institutionen herstellen. Doch die Macht des Kapitals findet immer wieder Wege, diese Solidarität zu untergraben. ●



The Queen
[Die Königin]
(Detail)

The Pincushion
[Das Nadelkissen]
(Detail)

The Teapot
[Die Teekanne]
(Detail)

The Horse
[Das Pferd]
(Detail)

Salt Shakers
[Salzstreuer]
(Detail)



ALLE: Gülsün Karamustafa, *The Monument and the Child*
[Das Denkmal und das Kind], 2010 • COURTESY DIE
KÜNSTLERIN UND BÜROSARIGEDIK. FOTOS: BARIŞ ÖZÇETINA

Elfie Semotan

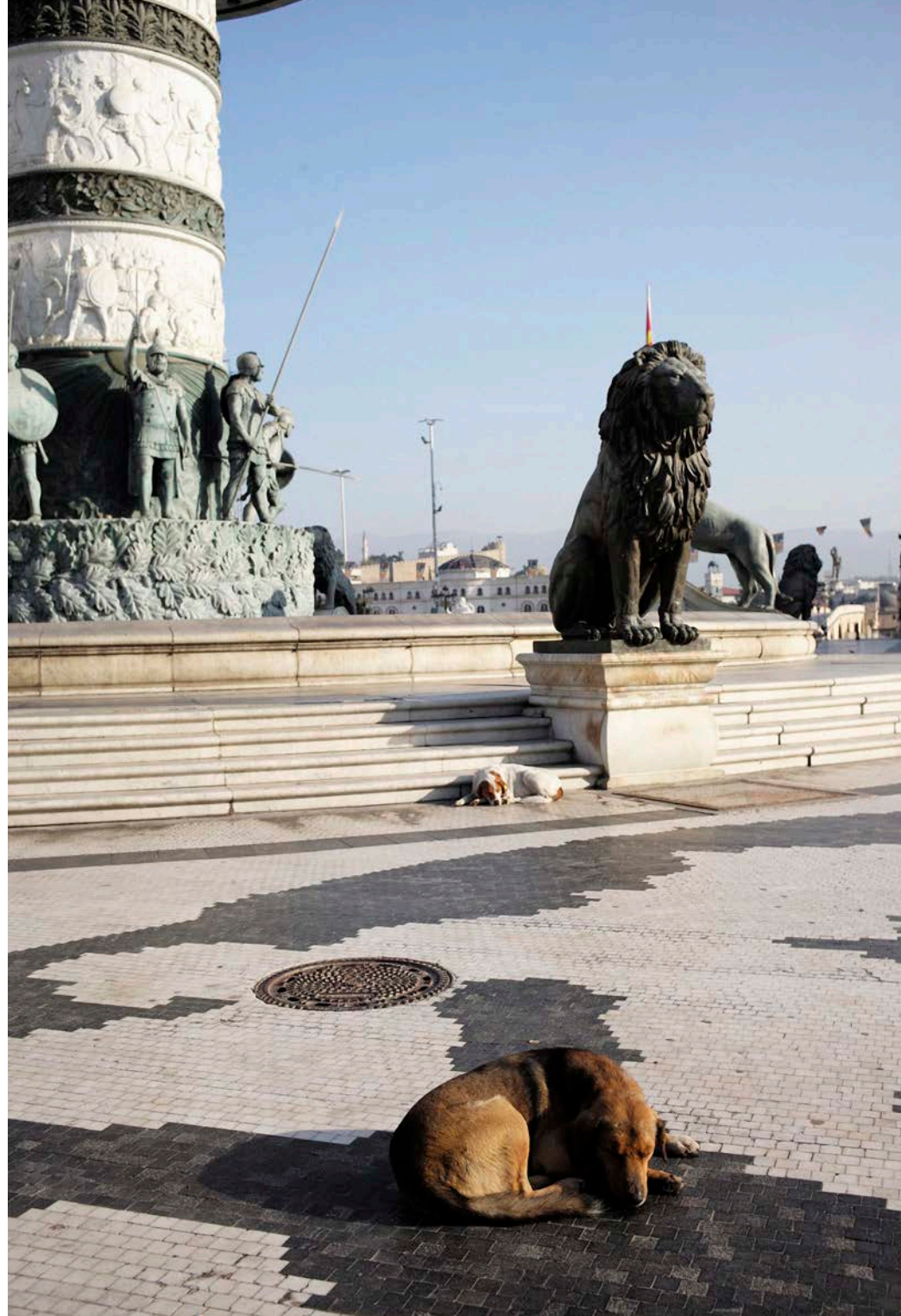
geboren 1941, lebt und arbeitet in Wien und Jennersdorf

1. Welchen Eindruck hattest du von Skopje und von der Solidarity Collection des MoCA Skopje? Was fandest du an der Sammlung interessant?

Die Geschichte von Skopje habe ich gelesen und die Stadt dann schon mit etwas wissenderem Blick und mit einer bestimmten Stimmung und Disposition angeschaut, das ist bei jeder Stadt wichtig. Bei Skopje finde ich es aber besonders zentral, weil es sonst schwierig wäre, eine Erklärung zu finden für die



Elfie Semotan, o.T., Skopje, 2022/2023 •
COURTESY STUDIO SEMOTAN



verschiedenen Erscheinungen des Stadtbildes. Ich war sehr neugierig auf Skopje und darauf, die Spuren der 1960er- und 1970er-Jahre-Architektur, der ganz alten Architektur wie der Stadtmauer und der späteren Neubauten zu sehen. Und eben auch die Verschleierungen und Retuschen. Das macht Skopje unglaublich spannend.

Die Liste an Schenkungen an das MoCA ist beeindruckend. Ich weiß, dass auch Picasso etwas geschickt hat. Und als ich das erste Mal im Museum war, sah ich ganz alleine herumhängend ein wunderbares Calder-Mobile mit roten Metallelementen. Fantastisch!

2. Wie schaffst du eine Beziehung zwischen den Werken, die du aus der Sammlung ausgewählt hast, und deiner eigenen künstlerischen Praxis?

Skopje ist wirklich eine Ausnahme. Städte sind normalerweise nicht so vielfältig. Gegensätze sind natürlich immer sehr spannend, Skopje hat viel davon zu bieten – so viel, das zu unterschiedlichen Zeiten und mit unterschiedlichen Gesinnungen entstanden ist und das sich dort gegenübersteht. Wir sind viele Stunden herumgegangen, doch Skopje ermüdet mich nicht, ich finde es manchmal grandios und manchmal richtig lustig. Es ist schön, es ist pittoresk, es ist absurd. Ein wunderbares Feld für eine Fotografin.

3. Wie siehst du die Solidarität in der heutigen Kunstwelt? Denkst du, dass noch einmal etwas Ähnliches wie die Schenkungen für das MoCA Skopje entstehen könnte?

Ich glaube, trotz allem, was nicht solidarisch in der Kunstwelt ist, trotz aller Prestigesucht und Geldgier, gibt es eine Zugehörigkeit zur Kunstwelt und eine Art Solidarität zwischen denen, die Kunst lieben, machen und sich einfach in dieser Welt wohl fühlen.

Ich bin ein sehr positiver Mensch und ich kann mir vorstellen, dass so etwas wieder klappen kann. Gerade im Moment lernen wir ja nochmals die Lektion, dass man solidarisch sein sollte und man sich auch um den Rest der Welt kümmern muss. ●

Die „Stadt der internationalen Solidarität“:

Skopje, die Vereinten Nationen und die Suche nach einem modernistischen Utopia

Ljubica Spaskovska

Als damals im Jahr 2010 die neoklassische, pseudobaro-cke Neugestaltung der nord-mazedonischen Hauptstadt vorgestellt wurde,¹ „dachten viele, es handele sich um einen Witz“, wie es in einem Artikel im *Economist* hieß.² Doch als dann gleichzeitig neue Museen, Verwaltungsgebäude, Denkmäler, Statuen, Springbrunnen, glitzernde Brückengeländer und Tafeln mit Straßennamen aus dem Boden schossen, war der Stadtkern Skopje plötzlich wirklich nicht wiederzuerkennen. Die Stadt verlor immer mehr Grünflächen und vor allem ihre modernistische architektonische Identität. Das modernistische Skopje war das Ergebnis „der ersten bedeutenden internationalen Kooperation dieses Ausmaßes“ beim Wiederaufbau nach einer Katastrophe und bei der Stadtplanung gewesen, die unter Leitung der Vereinten Nationen und zahlreicher internationaler Teams und Expert*innen, nicht zuletzt des japanischen Architekten Kenzō Tange, erfolgte.

Das Erdbeben, das die Stadt am 26. Juli 1963 traf, zerstörte 80% aller öffentlichen Gebäude, darunter Krankenhäuser, Schulen, Theater und

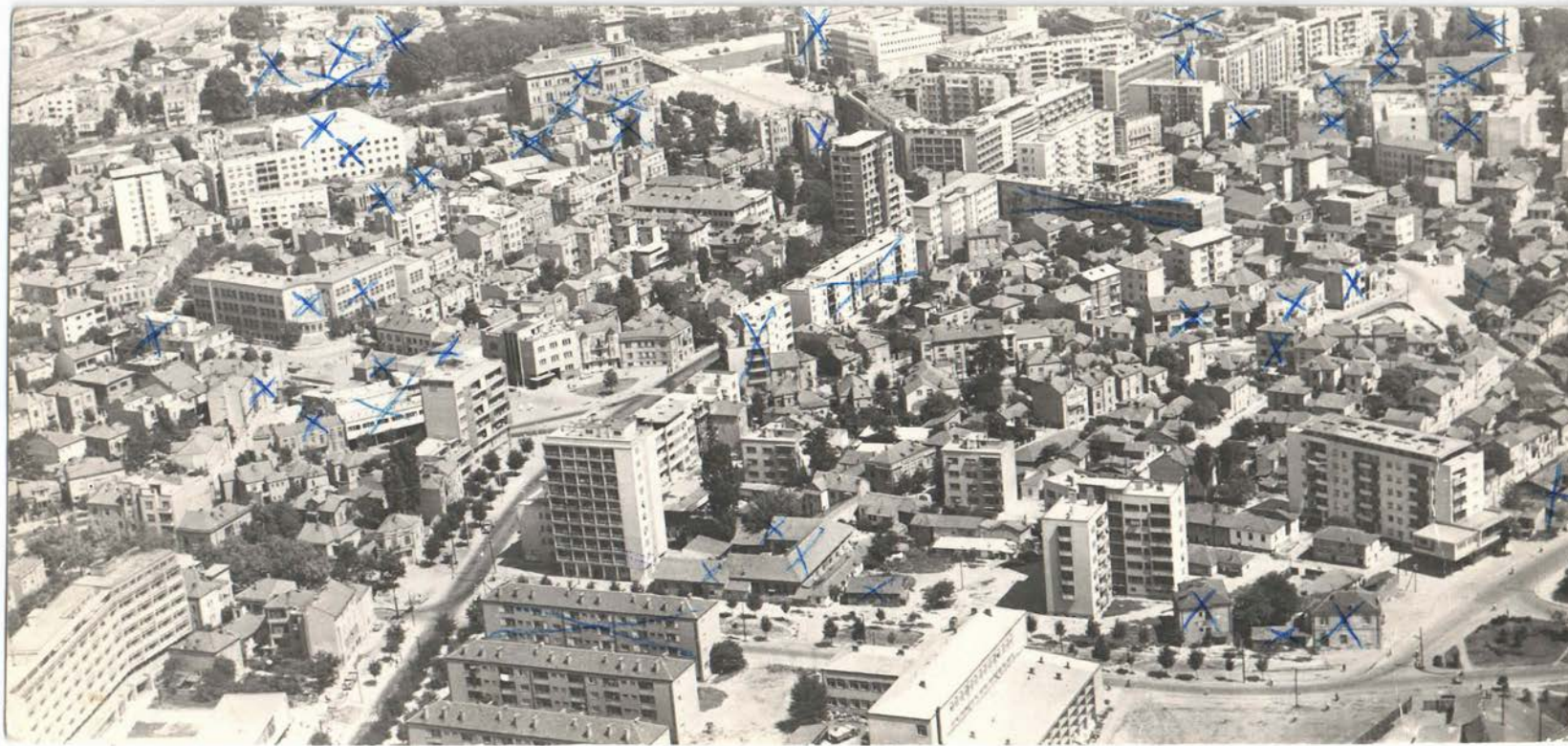
den Bahnhof der Stadt. Etwa 1.000 Menschen wurden getötet und 3.500 verletzt, und die Mehrheit der Bevölkerung der Stadt wurde obdachlos.³ Weniger als ein Fünftel der Wohnungen blieben unbeschädigt. Ein Telegramm des UN-Generalsekretärs U Thant an den jugoslawischen Präsidenten Josip Broz Tito betonte, die Vereinten Nationen seien bereit, jegliche Hilfe im Rahmen ihrer Möglichkeiten zu leisten, und dass er bereits Organisationen innerhalb des Systems der Vereinten Nationen gebeten habe, dringend zu überlegen, welche Art von Hilfe geleistet werden könne. Eine überraschend große Zahl von Regierungen reagierte auf diese Appelle der Vereinten Nationen und der jugoslawischen Regierung, einer Stadt zu helfen und beizustehen, deren plötzliche, fast vollständige Vernichtung an die Luftaufnahmen der Bombardierung und Zerstörung von Städten während des Zweiten Weltkriegs erinnerte, welcher damals vielen Menschen noch frisch in Erinnerung war. Man zog Vergleiche zur Bombardierung Coventrys im Blitzkrieg und konstatierte, die Natur habe in fünf Sekunden „in Skopje fast dasselbe Ausmaß an physischem Chaos angerichtet, das die gesamte militärische Macht Nazi-deutschlands benötigte, um Warschau in fünf langen Jahren zu verwüsten“.⁴ Einige der herausragendsten Akte der Solidarität im Anschluss an das Erdbeben waren die Lieferung eines 120-Betten-Krankenhauses in 24 Flugzeugen der US Air Force am Tag danach, ein sowjetischer Militäringenieurs-bataillon, diverse Gruppen britischer, polnischer und japanischer Expert*innen für Stadtplanung und Wiederaufbau sowie eine der reichsten Sammlungen zeitgenössischer

¹ Im Kontext des Namensstreits mit Griechenland und unter dem Vorwand, eine altherwürdige Vergangenheit zurückzugewinnen und die mazedonische Nationalidentität neu zu erfinden, rief die rechtsorientierte Regierung von Nikola Gruevski (2006–2017) das Projekt Skopje 2014 ins Leben. Die erste Phase des Plans, den zentralen öffentlichen Raum neu zu definieren, konzentrierte sich auf neue Bauvorhaben, während die zweite Phase die Renovierung vorhandener Gebäude ins Auge fasste, welche neue pseudobaro-cke Fassaden erhalten sollten. Diese zweite Phase löste einen Aufstand der Bürger*innen aus. Spätere Untersuchungen förderten grobes Missmanagement beim Umgang mit öffentlichen Mitteln zutage.

² „Stones of Contention“, *Economist*, 5/1 2013, <https://www.economist.com/books-and-arts/2013/01/05/stones-of-contention>.

³ Archiv der Stadt Skopje, 6.79 Фонд за помагање и обнова на град Скопје (1963–1977) [Hilfs- und Wiederaufbaufonds Skopje (1963–1977)], Box 2, „Izveštaj o zemljotresu u Skoplju i preduzetim merama za ublažavanje posledica, Beograd, Savezno Izvršno Veće, 31 avgusta 1963. godine“, S. 3.

⁴ Skopje Resurgent: *The Story of a United Nations Special Fund Town Planning Project*, New York: United Nations, 1970, S. 37.



Zerstörte Gebäude auf einer Postkarte markiert, 1963 • COURTESY SAMMLUNG STADTMUSEUM SKOPJE

Kunst in Südeuropa. Sowohl die Sammlung als auch das kurze Zeit später ins Leben gerufene Museum of Contemporary Art Skopje [Museum für zeitgenössische Kunst Skopje] waren das Resultat eines beispiellosen Falles von den Vereinten Nationen koordinierter Hilfsmaßnahmen und blockübergreifender internationaler Zusammenarbeit. Während ein Großteil der Sammlung aus westeuropäischer und amerikanischer Kunst bestand, darunter Werke von Pablo Picasso, Victor Vasarely und Alexander Calder, war das Gebäude selbst ein Geschenk der polnischen Regierung und wurde von Tygrysy [Tiger], einer bekannten Gruppe polnischer Architekten, entworfen. Die enthusiastische und beispiellose Reaktion der internationalen Gemeinschaft hing unmittelbar mit der zunehmenden Sichtbarkeit Jugoslawiens auf der globalen Bühne als eine europäische Nation zusammen, die keinem

der beiden Militärblöcke angehörte. In den Augen der westlichen Linken übte das Land eine besondere Anziehungskraft aus: Es besaß ein System der industriellen Demokratie, es unterstützte die Selbstverwaltung der Arbeiter*innen, die im Westen zu einem Gegenstand des Interesses und der Auseinandersetzung wurde, und es erlangte im „langen Zweiten Weltkrieg“, der vom Spanischen Bürgerkrieg bis zum Sieg über den Nationalsozialismus währte, antifaschistische Glaubwürdigkeit. Darüber hinaus trafen nach der Kubakrise, die die Welt an den Rand einer nuklearen Katastrophe gebracht hatte, die Rufe nach atomarer Abrüstung aus der Bewegung der Blockfreien Staaten, in der Jugoslawien ein entscheidendes Mitglied war, einen Nerv und schienen eine gangbare Alternative zu den anhaltenden Spannungen zu bieten. Man kann davon ausgehen, dass das internationale

politische Kapital, welches Jugoslawien seit den frühen 1950er-Jahren erworben hatte, das geopolitische Ansehen und den positiven Bekanntheitsgrad beeinflusste, deren sich das Land zur Zeit des Erdbebens und in den folgenden beiden Jahrzehnten erfreute. Jugoslawien war ein Gründungsmitglied der Vereinten Nationen, und die zentrale Bedeutung dieser internationalen Körperschaft für die jugoslawischen Eliten und ihre Rolle für die Entwicklung ihrer Weltsicht und inländischen Politik kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Dies lag nicht zuletzt daran, dass das Bekenntnis zu den Prinzipien der UN-Charta expliziter Bestandteil der Jugoslawischen Bundesverfassung von 1974 war. In dem Bestreben, die Vereinten Nationen „aus einer euro-amerikanischen in eine universelle Organisation“ zu verwandeln, gelang es Jugoslawien und anderen neutralen europäischen Partnern

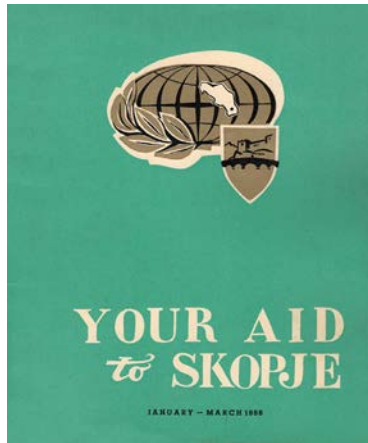
(nicht zuletzt den skandinavischen Ländern), die Sichtbarkeit des Globalen Südens durch die Bewegung der Blockfreien Staaten und die Gruppe der 77 (G77) im System der Vereinten Nationen zu steigern. In der Tat „war die Tatsache, dass man den Supermächten in Sachen Pflege der internationalen Beziehungen eine Lektion erteilte, ein eindrucksvoller Beleg dafür, dass die Dritte Welt mündig wurde“.⁵ Jugoslawiens außergewöhnliche Sichtbarkeit und aktiver Einsatz auf der internationalen Bühne während der 1950er- und 1960er-Jahre war der entscheidende Kontext für die Reaktion der Vereinten Nationen wie derjenigen einzelner Länder auf das Erdbeben in Skopje. Zusätzlich zu dem offiziellen diplomatischen Einsatz auf staatlicher Ebene erhielt Skopje auch den Beistand unabhängiger Expert*innen wie des Architekten Ernest Weissmann, der das UN Centre for Housing, Building and Planning [UN-Zentrum für Wohnungswesen, Bauwesen und Planung] leitete und zum Vorsitzenden des Internationalen Beraterstabs für den Wiederaufbau Skopjes ernannt wurde.⁶ Die Tatsache, dass Weissmann jugoslawischer Staatsbürger war, erleichterte die Einbeziehung von mit der Neuplanung befassten Personen von beiden Seiten des Eisernen Vorhangs in die Planungsmissionen der Vereinten Nationen

⁵ Odd Arne Westad, *The Global Cold War: Third World Interventions and the Making of Our Times*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, S. 107.

⁶ Ernest Weissmann (1903–1985) machte seinen Studienabschluss in Architektur an der Universität Zagreb. Er stand mit dem Internationalen Kongress für internationales Bauen in Verbindung und gehört zu den Mitunterzeichnern der Charta von Athen (1934). Er arbeitete mit den Architekten Adolf Loos (1926/1927) und Le Corbusier (1927/1928) zusammen und hatte nach dem Zweiten Weltkrieg eine lange Karriere bei den Vereinten Nationen, wo er zunächst als Direktor der Industrial Rehabilitation Division [Bereich Industrielle Instandsetzung] bei der United Nations Relief and Rehabilitation Administration [Nothilfe und Wiederaufbauverwaltung der Vereinten Nationen] arbeitete.

und trug dazu bei, den bei den Eliten im Globalen Süden vorhandenen Verdacht zu entkräften, die Planungskräfte der Vereinten Nationen könnten Handlanger eines der beiden Blöcke sein.

Mit Warschau führendem Architekten **Adolf Ciborowski** an der Spitze des Skopje Urban Plan Project [Stadtbauprojekt Skopje] unterschied sich diese Operation von allen anderen, die der UN Special Fund [UN Spezialfonds] (später das UN Development Programme



Cover von *Your Aid to Skopje* (Skopje: Gradsko sobranie [Skopje City Council], 1965).

[Entwicklungsprogramm der Vereinten Nationen]) in Angriff nahm. Die Auswahl der Expert*innen – aus dem kapitalistischen Westen, dem sozialistischen Osten und aus Japan – spiegelte die von Jugoslawien und vielen seiner Blockfreien Verbündeten geteilte Vision einer hybriden Moderne, bei der westliche Konzepte und Idiome technologischer Errungenschaften, Planung und Konstruktion auf lokale Kontexte übertragen und in eine Art postkolonialen, postrevolutionären Nationalismus integriert werden konnten. Das Projekt der Planung und des Wiederaufbaus der Stadt Skopje ist ein beeindruckendes Beispiel für einen entwicklungstechnischen Modernismus, der von westlichen Expert*innen gemeinsam mit lokalen politischen und Planungseliten produziert und gehandhabt wurde.⁷ Obwohl man sagen könnte, das Skopje auch das Ergebnis eines goldenen Nachkriegszeitalters neuer Städte war, verkörperte es (wie etwa Plymouth) eine kühne und optimistische Vision des Wohlfahrtsstaats der Nachkriegszeit. Doch Skopje war insofern einzigartig, als die Neuplanung

⁷ Rosemary Wakeman, *Practicing Utopia: An Intellectual History of the New Town Movement*, Chicago: University of Chicago Press, 2016.

und Realisierung der Stadt im modernistischen Stil von den Vereinten Nationen durchgeführt und gebilligt wurde. Andere neue Städte wie etwa Brasília und Chandigarh – kühne modernistische Visionen der Architekten **Oscar Niemeyer** und **Le Corbusier** – entstanden aufgrund des persönlichen Engagements nationaler Führungspersonlichkeiten. So trieb im Falle Chandigarhs der indische Premierminister **Nehru** nach der Teilung Indiens im Jahr 1947 die Initiative,

im Punjab eine neue Stadt zu gründen, die seine spezifische Vision einer „indischen Moderne“ verkörpern sollte, persönlich voran. Der Wiederaufbau Skopjes hingegen war eine Übung in entwicklungstechnischem Multilateralismus. Unter der Schirmherrschaft der Vereinten Nationen traten unterschiedliche nationale Traditionen in den Bereichen Bauwesen, Gestaltung und Stadtplanung in einen Dialog miteinander. Den Kern des Projekts bildeten gemeinsame Vorstellungen von der Bedeutung der internationalen Solidarität über ideologische Grenzen hinweg, der Glaube an die Vorzüge einer Investition in langfristige Entwicklung und technologischen Fortschritt zugunsten aller und ein Bekenntnis zu einem „Wohlfahrtsstaatsmodernismus“.⁸ Im Gegensatz zu allen anderen Wiederaufbaumühnungen ist der Fall Skopjes schon allein aufgrund seines gewaltigen Ausmaßes und seiner langfristigen Entwicklung sowie der Beteiligung Akteur*innen von beiden Seiten der durch den Kalten Krieg verursachten Trennlinie ein Zeugnis für die gegenseitige Annäherung

⁸ Nils Gilman, *Mandarins of the Future: Modernization Theory in Cold War America*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004, S. 17.



Postkarte, 1964–1970 • COURTESY SAMMLUNG STADTMUSEUM SKOPJE

liberaler und sozialistischer Internationalismen in der Nachkriegszeit und führte zu einer temporären globalen Einigkeit bezüglich des Vorrangs von Modernismus, Wohlfahrt, Solidarität und Entwicklung.

Laut **Sudhir Sen**, dem vor Ort zuständigen Repräsentanten des UN Technical Assistance Board [Technische Unterstützungsbehörde der Vereinten Nationen] und Direktor des Special Fund [Spezialfond]-Programms in Jugoslawien, sollte die Stadtplanung für Skopje auf „den modernsten wissenschaftlichen Errungenschaften auf dem Gebiet der Seismologie“ beruhen.⁹ Auf Vorschlag Sens besuchte **Ernest Weissmann** Skopje im August 1963

⁹ United Nations Archive [Archiv der Vereinten Nationen], UN Registry (1954-1983)/Technical Assistance, S-0175-2221-04, 322/1YUGO (240-3), „International solidarity is also reflected in concrete and considerable assistance; interview with Mr. Sudhir Sen, Representative of TAB and Director of Special Fund programmes in Yugoslavia“.

und erstellte einen Bericht, der erstens ein Soforthilfeprogramm und zweitens langfristig den Wiederaufbau und die Weiterentwicklung der Stadt empfahl. **Weissmann** zufolge, der bei dem modernistischen Architekten **Le Corbusier** studiert hatte, ist es das „offenkundige Ziel des Planens, die Umwelt des Menschens zugunsten des Volkes zu kontrollieren. Und wenn ich ‚das Volk‘ sage, dann meine ich das Volk und nicht die Planenden. Und wenn ich sage ‚zugunsten‘, dann meine ich die Schaffung besserer Lebensbedingungen für die Vielen.“¹⁰ **Weissmann** befürwortete ein internationales Expertenteam und empfahl Sen, „dass Jugoslawien bei der Planung der Stadt in den Genuss umfassenderer Beratung kommen sollte, als sie einer Beratungsfirma möglich ist“.¹¹ Wie

¹⁰ Ernest Weissmann, zit. in Eric Paul Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, Cambridge, MA: MIT Press, 2000, S. 144.

¹¹ United Nations Archive [Archiv der Vereinten Nationen], UN Registry (1954-1983)/Technical

oben erwähnt war Weissmann auch der Vorsitzende des International Board of Consultants on Skopje [Internationaler Beraterstab für Skopje], das 1964 die Einrichtung eines Institute for Engineering Seismology and Urban Planning [Institut für Ingenieurseismologie und Stadtplanung] und die Erstellung eines Raumplans für die Region als ein mehreren Zwecken (Bewässerung, Strom- und Wasserversorgung) dienendes Projekt empfahl. Das stand im Einklang mit dem Einsatz für eine langfristige Entwicklung, den die Vereinten Nationen, der Spezialfonds und der jugoslawische Staat in puncto Vision und Priorisierung miteinander teilten. Der Beraterstab empfahl auch einen internationalen Stadtplanungs- und Architekturwettbewerb für das Stadtzentrum, der mit Hilfe der Vereinten Nationen organisiert und vom Vorstand des Jugoslawischen Architekten- und Stadtplanerverbands überwacht werden sollte. Das gesamte Projekt galt als „eine Lektion in der Anwendung von moderner Wissenschaft, Ingenieurwesen und Raumplanung“.¹² Wichtiger noch aber war, dass mit Skopje eine Blaupause für andere Teile der Welt mit hoher seismischer Aktivität, vor allem im Globalen Süden geschaffen werden sollte, sodass man das, was man dort gelernt hatte, auch anderswo würde anwenden können.¹³ Ein entscheidender Aspekt dabei ist die Art der Hilfe und Unterstützung, die Skopje sowohl von sozialistischen als auch von kapitalistischen Geberländern angeboten wurde. Die prekäre Situation Skopjes offenbarte die Existenz einer internationalen sozialen Übereinkunft, eines gemeinsamen Wertekanons, der über die Grenzen des Kalten Krieges hinausging und Institutionen den Vorrang gab, welche soziale Gerechtigkeit und den Wohlfahrtsstaat

verkörperten und so von einer Art Nachkriegskonsens im Hinblick auf den „Wohlfahrtsstaatsmodernismus“ zeugten.¹⁴ Belege für diesen Konsens sind die Errichtung zweier höherer Schulen (eine für Schüler*innen albanischen Ursprungs) durch die US-amerikanische und die britische Regierung, eine nach Heinrich Pestalozzi benannte und von Alfred Roth entworfene Grundschule durch die Schweizer Regierung, eine hochmoderne, auf Chemie spezialisierte und nach Marie Skłodowska Curie benannte höhere Schule auf Initiative Polens, eine moderne Entbindungsklinik seitens des tschechoslowakischen Gewerkschaftsverbands, eine pädiatrische Lungenklinik seitens der norwegischen Regierung und des Roten Kreuzes sowie eine Bukarest genannte Klinik durch die rumänische Regierung. Weitere Projekte, die von Regierungen aus beiden politischen Lagern des Kalten Kriegs finanziell unterstützt wurden, waren Theater, Konzertsäle und ganze Wohngebieten wie etwa das Dexion-Viertel, das nach dem britischen Unternehmen benannt wurde, welches das Material für die Rohbauten lieferte, sowie die Siedlung Taftalidze, die aus Fertigbauten aus Finnland, Norwegen, der Tschechoslowakei, Frankreich, Mexiko, Italien, Polen und der Schweiz besteht. Diese gemeinsam durchgeführten Projekte sollten „den Geist der internationalen Solidarität“ verkörpern, der in einer der Resolutionen der Vereinten Nationen beschworen wurde, die zur Unterstützung der jugoslawischen Regierung aufriefen.¹⁵

Für die jugoslawischen Funktionär*innen war das dringendste Problem der Mangel an Expert*innen auf dem Gebiet der Ingenieurseismologie. Das International Institute for Seismology [Internationale Institut für Seismologie] in Tokio wurde unmittelbar nach dem Erdbeben als beste Institution für die

¹⁴ Gilman, *Mandarins of the Future*, S. 17.

¹⁵ UN General Assembly, „Measures in Connexion with the Earthquake at Skopje, Yugoslavia“, October 14, 1963, A/RES/1882, <https://www.refworld.org/docid/3b00f04b10.html>.



Eröffnungsabend des MoCA Skopje, 13/11 1970 • COURTESY MOCA SKOPJE. FOTO: ALEKSANDAR BASSIN

Ausbildung inländischer Expert*innen vorgeschlagen. Doch die jugoslawischen Offiziellen zogen es vor, ein eigenes inländisches Seismologisches Institut aufzubauen, das einen lokalen, aber auch regionalen mediterranen Charakter und Zuschnitt haben sollte. Diese Auffassung entsprach dem Konzept der „(kollektiven) Eigenständigkeit“, die zu einem der zentralen Entwicklungsprinzipien der Blockfreien Staaten und der G77 wurde. Auch das internationale Beratergremium, das die Vereinten Nationen und die jugoslawische Regierung gemeinsam bestellt hatten, um die nationalen und internationalen Wiederaufbaubemühungen zu unterstützen, empfahl die Einrichtung des Instituts für Erdbeben-technik und Ingenieurseismologie an der Universität Skopje. Es wurde 1965 mit Hilfe des UN-Entwicklungsprogramms (UNDP) und der Internationalen Organisation für Erziehung, Wissenschaft und Kultur (Unesco) gegründet. Das erste Postgraduiertenprogramm nahm im selben Jahr seine Tätigkeit auf und wurde einer der ersten umfassenden Kurse zur Erdbeben-technik in Europa. Die Gastdozenten, die aus der ganzen Welt kamen – Japan, den USA, der UdSSR, dem Vereinigten Königreich,

Indien, der Tschechoslowakei, Rumänien, Neuseeland, Kanada und Dänemark –, spiegelten das Gebot der Neutralität und des Festhaltens an der Identität der Blockfreien Staaten wider, dem sich das Land selbst verschrieben hatte.

Bei einer Zeremonie im September 1965 wurde dem Bürgermeister von Skopje der Basic Urban Plan [Städtebaulicher Rahmenplan] überreicht, das Ergebnis der Arbeit von über 150 Fachleuten, die meisten aus Polens Polservis, die für die Sozialerhebungen und die regionalen und allgemeinen Pläne zuständig waren, und von den in Griechenland beheimateten Doxiadis Associates, die mit inländischen jugoslawischen Teams in den Bereichen Wohnungsbau, Transportwesen und Infrastruktur zusammenarbeiteten. Zu der unter dem Titel *The Citizen's Voice* [Die Stimme der Bürger*innen] durchgeführten Sozialerhebung zählte die noch nie dagewesene Aufgabe, etwa 4.000 Familien zu ihren Einstellungen und zu ihren Bedürfnissen und Wünschen bezüglich der im Master Plan vorgesehenen neuen Wohnungen zu befragen. Adolf Ciborowski, von 1954 bis 1964 Warschauer leitender Architekt, war das öffentliche Gesicht

Assistance, S-0175-2221-04, 322/1YUGO (240-3), „Ernest Weissmann to Mr. A. Goldschmidt, Director for Special Fund Activities, 26 October 1963“, S. 2.

¹² United Nations Archive, „Ernest Weissmann to Mr. A. Goldschmitt“.

¹³ United Nations Archive, „Ernest Weissmann to Mr. A. Goldschmitt“.

des internationalen Ansehens, in dem die polnische Stadtplanung seit dem Wiederaufbau des Landes nach dem Zweiten Weltkrieg stand. Und **Constantinos Doxiadis** kannte man in amerikanischen und internationalen Entwicklungs- und Aufbaukreisen nicht zuletzt deshalb sehr gut, weil er für die Koordination der im Rahmen des Marshallplans geleisteten Hilfe der USA für Griechenland zuständig war. Der Masterplan Skopje wurde als visionäres Ergebnis einer kollektiven internationalen Anstrengung gefeiert, die den besten wissenschaftlichen und technologischen Fortschritt und transnationale Solidarität verkörperte. In den Worten **Blagoj Popovs**, des Bürgermeisters von Skopje: „Der in ausgezeichneter Zusammenarbeit mit den Vereinten Nationen und mehreren Organisationen erstellte Plan ist das Resultat eines der herausragendsten Beispiele internationaler Solidarität.“¹⁶ Dabei überrascht es kaum, dass der intensive Prozess der Zusammenarbeit multinationaler Teams auch mit einer Reihe von Herausforderungen verbunden war, nicht zuletzt den gegensätzlichen Einschätzungen von Expert*innen, die aus verschiedenen beruflichen Traditionen stammten und eine unterschiedliche Berufsausbildung durchlaufen hatten. Darüber hinaus musste das gesamte Projekt in seiner ganzen Komplexität in die spezifischen und komplexen rechtlichen und politischen Strukturen des sozialistischen Mazedoniens und Jugoslawiens passen.

Ein eigener internationaler Wettbewerb wurde für die Gestaltung des Stadtzentrums ausgelobt. Eine internationale Jury unter der Leitung **Weissmanns** zeichnete das Projekt des renommierten japanischen Architekten **Kenzo Tange** sowie das der beiden jugoslawischen kroatischen Stadtplaner **Radovan Mišević** und **Fedor Vencler** aus. Doch auch wenn diese beiden Entwürfe ausgezeichnet wurden, flossen letztlich Aspekte und Empfehlungen aus allen acht Einreichungen in den Plan ein. Der Masterplan und die Stadtentwicklung Skopjes

¹⁶ Ivan Toševski (Hg.), *Your Aid to Skopje*, Skopje: Skopje City Assembly, 1965.



Elfie Semotan, o.T. (*Alexander der Große*), Skopje, 2022/2023 • COURTESY STUDIO SEMOTAN

in den nächsten zwei Jahrzehnten wurden zu einem Vermächtnis des entwicklungstechnischen Modernismus und des internationalistischen modernistischen Paradigmas der Stadtgestaltung, welches vom Internationalen Kongress Moderner Architektur (CIAM) verfochten wurde. Dies lag nicht zuletzt daran, dass Schlüsselfiguren des Projekts in Skopje, darunter **Weissmann**, **Tange**, **Doxiadis**, **Martin Meyerson** und **Jaap Bakema**, in verschiedenen Phasen ihrer Karriere mit dem CIAM

verbunden gewesen waren, der 1928 in der Schweiz gegründet worden war, um den Modernismus und Internationalismus in der Architektur voranzutreiben. Die Grundlage für den Plan des Stadtzentrums bildete der Vorschlag **Tanges**, der in den frühen 1960er-Jahren internationalen Ruhm erlangt hatte, weil er traditionelle japanische Motive und modernistische Elemente miteinander kombinierte und durch die damals noch junge Bewegung des Metabolismus erheblichen Einfluss ausübte. Sein Plan für die Bucht von Tokio hatte 1960 internationales Aufsehen erregt und eine weitreichende Diskussion über

Stadtplanung ausgelöst, war aber auch für seine Monumentalität und seinen technologischen Determinismus kritisiert worden – etwas, das ihm auch von Kritiker*innen von Skopjes allzu brutalistischem architektonischem Erbe vorgehalten wurde.¹⁷ **Tange** empfand Jugoslawiens sozialistisches politisches System als

¹⁷ Kevin Nute, *Place, Time, and Being in Japanese Architecture*, London: Routledge, 2004; Rozita Dimova, „Elusive Centres of a Balkan City: Skopje between Undesirable and Reluctant Heritage“, *International Journal of Heritage Studies* 25, Nr. 9 (2019), S. 958–973.



Tito besucht das MoCA Skopje, Dezember 1972 (v.l.n.r. Dragoljub Stavrev [Bürgermeister von Skopje], Jovanka Broz, Josip Broz Tito und Boris Petkovski [erster Direktor des MoCA]) • COURTESY MOCA SKOPJE

einen Vorteil für die architektonische Planung und meinte auch, dass die Tatsache, dass sich der Grund und Boden in öffentlichem Besitz befand, positiv auf die Umsetzung seines Entwurfs auswirken würde.¹⁸

Die internationale Zusammenarbeit und Hilfe gingen über den Bereich der Stadtplanung hinaus. Die International Association of Art lud ihre Mitglieder ein, dem zukünftigen neuen Museum in Skopje Kunstwerke zu schenken. Die Reaktion war überwältigend positiv und Anfang der 1970er-Jahre besaß das Museum eine Sammlung von etwa 2.000 Werken, deren berühmtestes und wertvollstes Picassos *Woman's Head* [Kopf einer Frau] (1963) war. Obwohl das von den

¹⁸ Zhongjie Lin, Kenzo Tange and the Metabolist Movement: *Urban Utopias of Modern Japan*, London: Routledge, 2010, S. 193.

polnischen *Tygrysy* und dem Allgemeinen Bauplanungsbüro von Warschau entworfene neue Gebäude erst 1970 fertiggestellt wurde, fand die erste Ausstellung gestifteter Werke bereits 1965 unter dem Titel *Rencontre de solidarité* [Solidaritätsbegegnung] statt. Die Tatsache, dass der Katalog in drei Sprachen (Mazedonisch, Englisch und Russisch) produziert wurde, war einmal mehr Ausdruck der Neutralität, die dem jugoslawisch-blockfreien Internationalismus zugrunde lag. Der britische Künstler, Kritiker und Kunsthistoriker **Kenneth Coutts-Smith** unterstrich 1970 die Aspekte „Solidarität“ und „kulturelle Hilfe“, die in dem Projekt insgesamt zutage traten, indem er das Museum in einem „kulturellen Zusammenhang“ verortete, der politische und kulturelle Grenzen überwand:

Eine interessante Art, wie „Solidarität“ in der Kunstwelt funktionieren kann, lässt sich in Skopje, Jugoslawien, beobachten. Nach dem verheerenden Erdbeben von 1963 reagierten Menschen in der ganzen Welt mit medizinischer und materieller Hilfe. Unter der Bezeichnung „kulturelle Hilfe“ wurde auch die internationale Kunstwelt aktiv, und Maler*innen und Bildhauer*innen aus vielen verschiedenen Ländern stifteten Kunstwerke für den Wiederaufbau des Museums. Als Folge hiervon besitzt Skopje heute eine der besten Sammlungen moderner Kunst in Südeuropa. Das Bemerkenswerte daran ist, dass vor allem aufgrund der Bemühungen des Direktors des Museum of Contemporary Art, **Boris Petkovski**, ein gewisser „Geist der Solidarität“ aufrechterhalten wurde, sodass dieses Museum als ein kulturelles Bindeglied fungiert, das politische und kulturelle Barrieren überwindet und es der Kunst erlaubt, wirklich außerhalb des nationalen und werblichen Komplexes zu operieren.¹⁹

Vor Ort vorhandene Präzedenzfälle waren für die Existenz dieses kulturellen Bindeglieds ebenso grundlegend wie der Rahmen der Blockfreien Staaten. Das sozialistische Jugoslawien hatte in eine große Zahl von Galerien und Museen moderner Kunst investiert, und viele seiner Architekt*innen, Kurator*innen und Künstler*innen unternahmen staatlich finanzierte Studienreisen nach Westeuropa und in die USA. Der erste Direktor des Museums, **Boris Petkovski**, hatte ein Jahr in Frankreich verbracht und verwies als Inspirationsquelle für das neue Museum of Contemporary Art in Skopje auf die Neue Nationalgalerie in Berlin, die von **Ludwig Mies van der Rohe** entworfen und 1968 eröffnet wurde.²⁰ Bereits 1952 hatte die Nationalga-

¹⁹ Kenneth Coutts-Smith, *The Dream of Icarus*, London: Hutchinson, 1970.

²⁰ Boris Petkovski, *Museum of Contemporary Art – Skopje, 1964–1976*, Skopje: Dossier MoCA, 2011.

lerie in Skopje, die die Vorgängerin des neuen Museums war, eine Ausstellung moderner französischer Kunst gezeigt. Darauf folgten Ausstellungen historischer und moderner niederländischer Malerei (1953), Skulpturen **Henry Moores** (1955), moderner italienischer Kunst (1956), moderner polnischer Kunst (1957) und moderner amerikanischer Kunst (1961), letztere in Zusammenarbeit mit dem Solomon R. Guggenheim Museum in New York.²¹

Das Museum of Contemporary Art Skopje, das sich auf einem Hügel über der Stadt erhebt, entging 2010 der katastrophalen neoklassizistischen Umgestaltung der Stadt und der bewussten Auslöschung ihres modernistischen Erbes und der jugoslawischen Vergangenheit. Der durch die Umgestaltung erzeugte Kontrast zu den 1960er-Jahren könnte nicht größer sein. Nur ein halbes Jahrhundert zuvor hatten Visionen einer Stadtentwicklung, die im (Hoch-)Modernismus und in der Befürwortung der Bündnisfreiheit als ein Modell der blockübergreifenden Kooperation wurzelten, eine Konvergenz von Künstler*innen, Architekt*innen, Stadtplaner*innen und staatlichen Funktionär*innen erlaubt, welche die durch den Kalten Krieg bedingte Trennung überwand. Wenngleich aufgrund des Ausmaßes der internationalen Beteiligung einzigartig, war der Wiederaufbau Skopje doch tatsächlich ein Produkt seines Zeitalters – eines von mehreren Beispielen für Städte des Wohlfahrtsstaates in der Nachkriegszeit, die eine besondere, optimistische Vision für eine neue Welt verkörperten, in der Fortschritt etwas Gegebenes war: mit „Straßen für alle [...], kommunalen Bauten und einem ordentlichen Plan [...] entworfen für eine ebenso ordentliche Gesellschaft, die die Möglichkeit hatte, sich der Bildung, Arbeit und Kultur zu widmen“.²² ●

²¹ Želimir Košćević, „Henry Moore's Exhibition in Yugoslavia, 1955“, *British Art Studies*, Nr. 3 (2016): <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-03/zkoscev>.

²² Jeremy Gould, *Plymouth: Vision of a Modern City*, Swindon, UK: English Heritage, 2011, S. 63.

Erdbeben



Postkarte, 1963–1970 •
COURTESY SAMMLUNG
STADTMUSEUM SKOPJE

Am 26. Juli 1963 um 5:17 Uhr wurde Skopje von einem schweren Erdbeben – 6,1 auf der Richter-Skala – erschüttert, das die Stadt zu 80 Prozent zerstörte. Über 16.000 Gebäude stürzten ein, und viele weitere wurden beschädigt. Es gab mehr als 1.000 Tote, und über 150.000 Menschen wurden obdachlos. Soldat*innen, Bergleute und Arbeiter*innen aus ganz Jugoslawien halfen den Bürger*innen von Skopje, die in den Trümmern verzweifelt nach Vermissten suchten. In den ersten, entscheidenden Stunden wurden mehr als 6.000 Menschen gerettet. Am folgenden Tag kam Staatspräsident Josip Broz Tito in Skopje an und erklärte den Wiederaufbau der Stadt zu einem Symbol der Brüderlichkeit und Einigkeit der Völker Jugoslawiens. Als sozialistisches Land außerhalb des Warschauer Pakts und als ein Initiator der Blockfreien-Bewegung von Nationen, die von den großen Machtblöcken unabhängig bleiben wollten, konnte Jugoslawien an beide Seiten

des Eisernen Vorhangs appellieren, sich mit Skopje solidarisch zu zeigen. Die Vereinten Nationen initiierten eine weltweite Kampagne für humanitäre Hilfe und den Wiederaufbau und verkündeten: „Skopje soll ein Denkmal der menschlichen Solidarität werden. Der Beweis dafür, dass Menschen einander helfen. Ein Denkmal der internationalen Verständigung.“ In seiner Rede vor der UN-Vollversammlung betonte Tito, dass die Reaktionen auf die Katastrophe „den Wunsch einer überwältigenden Mehrheit der Menschen in aller Welt widerspiegeln, die weitaus größere Katastrophe zu verhindern, die ein Atomkrieg über die Menschheit bringen würde.“ 78 Länder boten Finanzhilfen sowie Unterstützung durch medizinische, technische und Bauteams an. Innerhalb von drei Monaten wurden 14.180 Wohnungen am Stadtrand gebaut sowie weitere Gebäude errichtet, und die internationalen Hilfen wurden über viele Jahre fortgesetzt. ●



Cover von Paris Match, August 1963 •
COURTESY SAMMLUNG STADTMUSEUM

RESIDENTIAL

CENTER OF CITY

INDUSTRIAL

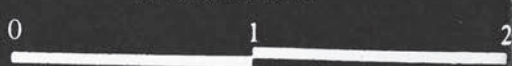
SOCIAL

PARKS - OPEN SPACE

ROADS

RAILROADS

SCALE (Miles) 0 1 2



Kontext

- SKO
sto e iz
nta gla
tralnio
okacija
ini i gla
nje, po
ovaa
varijanta
ostanuva
na odre
denata
lokacija
odnosno
na jugo-

Wiederaufbau
Skopje, 1971 •
COURTESY
SAMMLUNG
STADTMUSEUM
SKOPJE



Die Planung des Wiederaufbaus



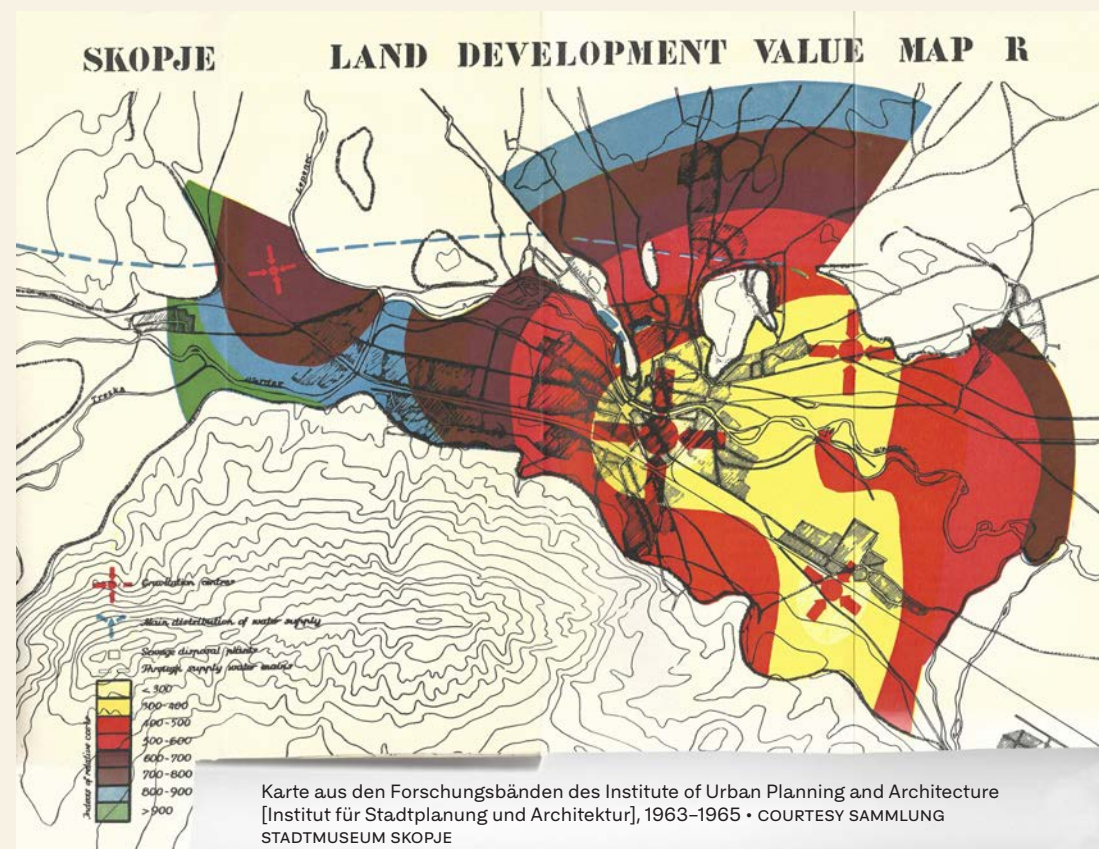
Nach dem Erdbeben von 1963 übernahmen die Vereinten Nationen die Leitung des Wiederaufbaus – eine Leistung, die dank der Kooperation einer geteilten Welt möglich wurde. Die UN riefen ein Beratungsgremium ins Leben, in dem 25 Länder vertreten waren. Jugoslawien gründete umgehend das Institute for Town Planning and Reconstruction [Institut für Stadtplanung und Wiederaufbau, ITPA] in Skopje, das für die Abläufe vor Ort verantwortlich war. Die Vereinten Nationen ernannten den kroatischen Architekten Ernest Weissmann, den Präsidenten des International Consultative Board for Repair and Reconstruction of Skopje [Internationales Beratungsgremium für die Instandsetzung und den Wiederaufbau von Skopje] zum Berater bei der Planung des Wiederaufbaus. Der Wiederaufbau selbst wurde von dem polnischen Architekten Adolf Ciborowski, der an der Rekonstruktion von Warschau nach dem Zweiten Weltkrieg beteiligt gewesen war, und von dem Athener Büro Doxiadis Associates geleitet. Die technischen

Arbeiten wurden überwiegend lokal von dem neu gegründeten ITPA ausgeführt. Dieses kooperierte mit dem polnischen Team und Doxiadis, um die Daten für den Masterplan Wettbewerb vorzubereiten, der sich auf das zerstörte Stadtzentrum konzentrieren und über einen Zeitraum von 20 Jahren realisiert werden sollte. 1965 fand ein internationaler Wettbewerb statt, zu dem Teams aus Belgrad, Ljubljana, New York, Rotterdam, Rom, Tokio, Skopje und Zagreb eingeladen wurden. Das Team aus Tokio unter Kenzō Tange und das Team aus Zagreb unter Radovan Mišćević und Fedor Vencler wurden zu gemeinsamen Siegern ernannt. Die Jury hielt alle Entwürfe für wertvoll und beschloss daher, sie zu kombinieren und verschiedene gelungene Elemente in Tanges siegreichen Entwurf zu integrieren. Der Masterplan wurde im Oktober 1965 der Öffentlichkeit vorgestellt und fand großes Interesse: Innerhalb eines Monats wurde er von 40.000 Menschen gesichtet. ●

Institute of Urban Planning and Architecture Skopje

Unmittelbar nach dem Erdbeben 1963 gründete der Staat das Institute of Urban Planning and Architecture [Institut für Stadtplanung und Architektur] in Skopje. Im Dialog mit den Vereinten Nationen, den polnischen Stadtplanern Polservices (die beim Wiederaufbau Warschaws wertvolle Erfahrungen gesammelt hatten) und dem griechischen Architekturbüro Doxiadis Associates leisteten sie ganze Arbeit. Im Verlauf der nächsten vier Jahre veröffentlichten sie mehr als 20 Bände ausführlicher Studien für Skopjes Masterplan des Stadtzentrums zu Themen wie dem zukünftigen Verkehr, Systemen der Wasserversorgung,

Industriezonen und dem Wiederaufbau des Alten Basars und der Kale-Festung. In dem umfangreichen Team von Architekt*innen, Denkmalpfleger*innen, Berater*innen und Ingenieur*innen, die in dem Institut arbeiteten, waren viele bemerkenswerte Frauen wie etwa Marija Mitrevska, Ljiljana Mukaetova, Mirjana Pencik, Vera Savin, Nada Savevska und Mimoza Tomik. Die Ausstellung enthält einige der Karten aus den veröffentlichten Bänden. ●



Architekturmodellsammlung

Die Gebäude von Skopjes Wiederherstellung nach dem Erdbeben

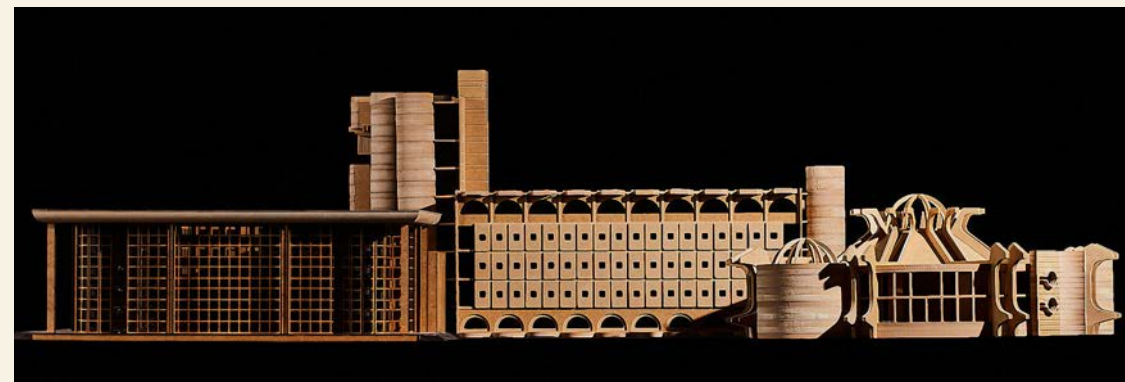
Der Masterplan für das Stadtzentrum: Der Entwurf von Kenzō Tange

Kenzō Tanges Entwurf für den Wiederaufbau von Skopje setzte damit an, der Stadt eine neue Achse hinzuzufügen. Die historische (Nord-Süd-)Achse verband den Bahnhof aus dem Jahr 1873 mit dem großen osmanischen Basar und durchquerte den zentralen Platz der Stadt aus dem 19. Jahrhundert. Die neue (Ost-West-) Achse umfasste ein Stadttor, das alle Transportsysteme der Stadt miteinander verband. Dieses Stadttor wurde mit dem Hauptplatz verbunden, um eine neue Achse zu schaffen, die parallel zum Fluss Vardar verläuft und vor allem den Bereichen Politik, Bildung, Kultur und Handel vorbehalten ist. Um dieses öffentliche Zentrum herum plante Tange Wohngebiete für 30.000 Menschen, die sogenannten „City Walls“ [Stadtmauern]. Dabei handelte es sich um halbkreisförmige Anlagen für gemeinschaftliches Wohnen, deren Gestalt die Form der historischen Festung auf dem Hügel Kale widerspiegeln sollte. Der Architekt beachtete die lokalen Bedingungen und bezog dabei auch eine eingehende Analyse des Klimas, der Windverhältnisse und der Veränderungen des



Kenzō Tange, Wettbewerbsmodell für das zentrale Stadtgebiet, 1965 • COURTESY SAMMLUNG STADTMUSEUM SKOPJE

Flusses im Jahresverlauf ein. Viele Konzepte Tanges wurden aufgrund des Zeitdrucks und finanzieller Engpässe verändert, und ein großer Teil des Masterplans wurde nicht realisiert, doch er diente auch in den folgenden Jahrzehnten als Grundlage einer ambitionierten modernistischen Architektur. ●



Seit über einem Jahrzehnt führt das Forschungsteam der in Skopje ansässigen Architekt*innen Ana Ivanovska Deskova, Jovan Ivanovski und Vladimir Deskov eine kritische Untersuchung vieler Gebäude durch, die im Rahmen der Wiederherstellung Skopjes nach dem Erdbeben errichtet worden waren. Ein besonders wichtiger Schritt bei ihren Forschungen ist die (Wieder-)Herstellung bedeutender Gebäude als physische Architekturmodelle. Diese dienen als Werkzeug für die Erkundung, Entwicklung eines kritischen Verständnisses und Präsentation der Eigenschaften von Architektur und der Erfahrung des Raums. Durch den Prozess der (Re-)Konstruktion der Gebäude im reduzierten Maßstab, mit weniger Material und reduzierter Technik unter Einsatz der Methode der analytischen Abstraktion,

Modell des Telekommunikationszentrums, Skopje, 1972/1989 • FOTO: VASE AMANITO

fand das Team heraus, dass die Architekturmodelle das untersuchte Material dem Verständnis des Publikums näherbrachten. Was als ein unschuldiger Akt des Baus von Modellen einiger der wichtigsten Gebäude begann, entwickelte sich zum hingebungsvollen Engagement einer wachsenden Zahl von Enthusiast*innen, die bis heute eine Sammlung von über 80 Modellen geschaffen haben. Für ihre Schöpfer*innen ist diese Sammlung mehr als eine Anhäufung materieller Artefakte: Es ist eine Fundgrube architektonischer Konzepte und Ideen, die nach wie vor relevant sind und neue Diskussionen über Architektur und ihre Bedeutung auslösen können. ●



Modell der City Wall [Stadtmauer], Wohnhochhaus Typ B, Skopje, 1966 • FOTO: VASE AMANITO

Das Museum für zeitgenössische Kunst Skopje

Kurz nach dem Erdbeben vom Juli 1963 wurden Künstler*innen aufgerufen, Skopje Kunstwerke zu spenden. In einer ersten Ausstellung, die bereits im Oktober 1963 stattfand, wurden über 100 gestiftete Arbeiten gezeigt. Die International Association of Art (IAA) – eine Unterorganisation der Vereinten Nationen, die den Wiederaufbau der Stadt koordinierten – verbreitete auf einer Versammlung vom Oktober 1963 in New York einen weiteren internationalen Spendenaufruf. Gleichzeitig wurde in Skopje ein Initiativgremium gebildet, um eine Galerie für moderne Kunst (später in Museum für zeitgenössische Kunst umbenannt) zu gründen und die rasch wachsende Sammlung zu betreuen, bis das neue Museum für die dauerhafte Unterbringung der Werke fertiggestellt war. Die neue Institution begann sofort, an verschiedenen temporären Standorten Ausstellungsprogramme zu organisieren.

Das Museum of Contemporary Art Skopje [Museum für zeitgenössische Kunst, MoCA



Installationsansicht der ersten Dauerausstellung des MoCA Skopje, 1970 • COURTESY MOCA SKOPJE



Installationsansicht der ersten Dauerausstellung des MoCA Skopje, 1970 • COURTESY MOCA SKOPJE

Skopje] wurde offiziell am 11. Februar 1964 gegründet; erster Direktor war der Kunsthistoriker **Boris Petkovski**. Die polnische Regierung unterstützte Skopje durch die Finanzierung des Neubaus. Der Polnische Architekten- und Zeichnerverband in Warschau initiierte in Kooperation mit der Stadtversammlung von Skopje einen Wettbewerb für den Entwurf des neuen Gebäudes. Im Mai 1966 wurde der – unter 89 Projekten ausgewählte – Siegerentwurf vorgestellt. Dieser kam von den **Tygrysy [Tigern]**, einer Gruppe von drei polnischen Architekten: **Wacław Kłyszewski**, **Jerzy Mokrzyński** und **Eugeniusz Wierzbicki**. Im April 1969 begannen die Bauarbeiten, und am 13. November 1970 wurde der Neubau für das Publikum eröffnet. Zu diesem Zeitpunkt umfasste die ständige Sammlung des MoCA Skopje mehr als 2.000 Werke von über 1.000 Künstler*innen aus 40 Ländern. ●

Małgorzata Potocka — Screen for Skopje

1988, 28'50"

produziert von Education Film Studio (Polen) and Studio Vardar Film (Mazedonien)

Mitte der 1970er-Jahre lebte die Schauspielerin und Filmregisseurin **Małgorzata Potocka** in Skopje. In den 1980er-Jahren gründete sie zusammen mit ihrem Ehemann, dem Künstler **Józef Robakowski**, in ihrer Privatwohnung in Łódź eine unabhängige Galerie mit dem Namen **Galeria Wymiany [Austausch-Galerie]**. Die bemerkenswerte Avantgarde-Sammlung und die Aktivitäten der Galerie basierten auf dem Austausch zwischen polnischen und internationalen Künstler*innen. Anlässlich des zwanzigsten Jahrestages des Erdbebens in Skopje ließ sich **Potocka** von der polnischen Beteiligung am Wiederaufbau von Skopje und dem Bau des MoCA inspirieren. Aufgrund ihrer Beziehungen beschloss sie, dem Museum eine Schenkung zu machen, die den Prinzipien der **Galeria Wymiany** folgt. Für das Museum führte sie Regie bei dem Film **Screen for Skopje [Leinwand für Skopje]**. Dabei handelt es sich um eine Zusammenstellung von Beiträgen (Performances, Interventionen oder Kurzfilme) von zeitgenössischen Künstler*innen wie **Sanja Iveković** und **Dalibor Martinis**, **Józef Robakowski**, **Tomislav Gotovac**, **Christo & Jeanne-Claude**, **Edward Krasieński**, **Joan Jonas** ... ●



Sanja Iveković & Dalibor Martinis



Igor Mitrićski



Edward Krasieński

alle: Małgorzata Potocka, *Screen for Skopje* [Leinwand für Skopje], Filmstills, 1988

Skopje 2014

Skopje 2014 war ein Projekt, das von der nationalistischen Regierung Mazedoniens, der Internal Macedonian Revolutionary Organization – Democratic Party for Macedonian National Unity [Innere Mazedonische Revolutionäre Organisation – Demokratische Partei für Mazedonische Nationale Einheit/VMRO-DPMNE] finanziert wurde. Das Projekt verfolgte viele einander offenkundig widersprechende Ziele; eines davon war, der Innenstadt von Skopje einen eher historischen Anstrich zu verleihen, im Kontrast zu dem Modernismus, den Tange und andere Architekt*innen nach dem Erdbeben Mitte der 1960er-Jahre eingeführt hatten. Der Plan wurde 2010 vorgestellt und sah vor, neue Gebäude zu errichten und alte zu renovieren; zudem sollte das Stadtbild durch Skulpturen, Brücken, Brunnen und Denkmäler verändert werden. Alles war in

einem einzigartigen Stil zwischen Neoantike und Neobarock gestaltet. Oft erhielten modernistische Gebäude einfach antikisierende Fassaden, wobei die Funktion des ursprünglichen Bauwerks weitgehend ignoriert wurde.

Die öffentliche Meinung zu Skopje 2014 war von Beginn an gespalten. Viele sahen darin eine Zerstörung des modernistischen Stadtbilds, die eine zusammenhanglose, kitschige Version klassizistischer Architektur hervorbrachte. Die Kritik richtete sich auch gegen die Auswahl der beteiligten Künstler*innen, die finanzielle Begünstigung politischer Freund*innen und die kulturellen Fantasien hinter den Plänen. Große Statuen des antiken Königs Philip II. von Mazedonien und seiner Frau sowie ein zentrales Reiterstandbild (ein deutlicher Verweis auf Alexander den Großen) waren offenkundige Versuche, das Erbe des antiken Mazedoniens für sich zu beanspruchen und die ethnischen Mazedonier*innen zu rechtmäßigen Herrscher*innen des Landes zu erklären. Der Anspruch auf das „antike Macedonia“ löschte auch die Geschichte der großen albanischen Minderheit in Skopje aus, die seit Jahrhunderten ein Teil der Stadt war. Dieser Versuch, die Geschichte umzuschreiben, wurde auch durch den anhaltenden Namensstreit mit Griechenland befeuert, der auf der Tatsache beruhte, dass mit dem Namen „Mazedonien“ Gebietsansprüche und Identitätsfragen beider Länder verknüpft sind. Griechenland blockierte aufgrund dieses Streits jahrelang die Mitgliedschaft Mazedoniens in internationalen Organisationen. Erst 2018, als die neue Regierung Mazedoniens einwilligte, das Land in „Nordmazedonien“ umzubenennen, wurde der Streit schließlich beigelegt.

Löwenkulptur, von den Teilnehmer*innen der Bunten Revolution mit Farbe beworfen, 2016 • FOTO: MAJA JANEVSKA-ILIEVA



Teilnehmer*innen der Bunten Revolution versuchen, das Prometheus-Denkmal abzureißen, 2016 • FOTO: MAJA JANEVSKA-ILIEVA



2013 war das Projekt Skopje 2014 von 40 auf 130 Gebäude erweitert worden, und die Kosten waren von 80 auf 560 Millionen Euro in die Höhe geschossen. 2015 wurde durch einen Abhörskandal aufgedeckt, dass die Regierung den Kulturerbe-Status einiger Gebäude vorübergehend aufgehoben hatte, um ihre Pläne durchzusetzen. Für die Oppositionsmedien stand das Projekt im Zusammenhang mit Korruption und Geldwäsche. Während der sogenannten Bunten Revolution protestierten die Bürger*innen von Skopje,



Teilnehmer*innen der Bunten Revolution versammeln sich vor dem Triumphbogen (Teil des Projekts Skopje 2014), 2016 • FOTO: MAJA JANEVSKA-ILIEVA



Teilnehmer*innen der Bunten Revolution bewerfen das Gebäude des Parlaments mit Farbe, 2016 • FOTO: MAJA JANEVSKA-ILIEVA

„Indem die mazedonische Regierung die Geschichte umschreibt und alle marginalen Elemente ausschließt, die nicht ihrer Vorstellung entsprechen und sich ihrem Vorhaben widersetzen könnten, nutzt sie eine nationale Bildsprache, um für ihre Hauptstadt – das wichtigste Schaufenster des Landes – ein neues Image zu konstruieren und internationale Anerkennung zu erlangen. Skopje wird von einer ottomanischen und sozialistischen Stadt zu einer antiken, europäischen, christlichen und bürgerlichen Stadt gemacht, die es nie war, doch es könnte dazu beitragen, dass sie ihren Platz auf dem europäischen Markt findet.“

— Ophélie Véron, „Challenging Neoliberal Nationalism in Urban Space: Transgressive Practices and Spaces in Skopje“, in: *Identity, Justice and Resistance in the Neoliberal City*, hg. von Gülçin Erdi und Yildirim Şentürk, London: Palgrave Macmillan 2017, S. 125.

indem sie Farbbeutel auf die neuen Gebäude, Fassaden und Denkmäler warfen. Außerdem gelang es ihnen, einige „Renovierungen“, darunter der Umbau eines beliebten modernen Einkaufszentrums in der Innenstadt, zu verhindern. Nach 2017 versprach eine neue, von der Sozialdemokratischen Liga Mazedoniens angeführte Regierungskoalition, mit der Entfernung einiger Statuen zu beginnen, was sich jedoch als teuer und politisch schwierig erwies. Daher dominiert Skopje 2014 auch weiterhin das Stadtzentrum, obwohl viele der nachlässig errichteten Gebäude bereits bröckeln. ●

The City That Was Too Modern

2018, 52'
aus der Dokuserie *Slumbering Concrete*,
2016–fortlaufend
produziert von Hulahop für HRT



Die Dokumentarserie *Slumbering Concrete* [Schlummernder Beton] baut ihre Geschichte um die Architektur der sozialistischen modernistischen Periode im ehemaligen Jugoslawien herum. In jeder Episode besuchen der Architekturkritiker Maroje Mrduljaš und sein Team modernistische Gebäude, die den gewöhnlichen Bürger*innen dienen und einen Arbeitsplatz, einen Wohnplatz und einen Ort zum Genießen von Kultur und Ferien bieten sollen. Obwohl viele der Gebäude als kulturelles Erbe gelten, sind sie aufgrund der Vernachlässigung durch die Regierung größtenteils Ruinen und können ihren Hauptzweck nicht mehr erfüllen. In der Ausstellung kann man die Episode „The City That Was Too Modern“ [Die Stadt, die zu modern war] sehen, in deren Mittelpunkt Skopje, seine glorreiche architektonische Vergangenheit und auch seine durch das Projekt Skopje 2014 geprägte architektonische Gegenwart stehen. ●



The City That Was Too Modern
[Die Stadt, die zu modern war], Filmstills, 2018



М. РАБОТНИКИ

Vermittlungs- programm

Kurator*innenführungen mit What, How & for Whom / WHW

Daten tba • auf Englisch

kunsthalle wien Museumsquartier

Sonntagsführungen

So 7/5 • 21/5 • 4/6 • 18/6 • 2/7 • 16/7 • 6/8 • 20/8
• 3/9 • 17/9 • 1/10 • 15/10 • 5/11 • 19/11 • 3/12 •
17/12 2023 und 7/1 • 21/1 • 28/1 2024 • 15 Uhr •
auf Deutsch

kunsthalle wien Museumsquartier

MIT **Carola Fuchs • Andrea Hubin • Michaela
Schmidlechner • Michael Simku**

Meine Sicht-Führungen

Unter dem Titel *Meine Sicht* laden wir
Expert*innen, Lai*innen und interessante
Menschen ein, ihre persönliche Sicht auf die
Ausstellung zu präsentieren.

Daten tba

kunsthalle wien Museumsquartier

Von Verletzlichkeit lernen

Konzeptuelle Führungen mit Andrea Hubin

Daten tba

kunsthalle wien Museumsquartier

Die Ausstellung als Lernort

In Kooperation mit dem Institut für das
künstlerische Lehramt an der Akademie der
bildenden Künste konzipieren Studierende
in Zusammenarbeit mit Schüler*innen und
der Kunstvermittlungsabteilung Angebote
für Kinder und Familien, die in Form eines
ausstellungsbegleitenden Booklets zum
Schluss des Sommersemesters präsentiert
werden.

Bau dir dein Museum!

Di 11/7 • Mi 12/7 • Do 13/7 • Di 18/7 • Mi 19/7 • Do
20/7 • Di 25/7 • Mi 26/7 • Do 27/7 2023 • 10–12
Uhr und 13:30–15:30 Uhr und Sa 15/7 • Sa 22/7 •
Di 25/7 • Mi 26/7 und Do 27/7 2023 • 10–12 Uhr

Workshops im Rahmen des **WIENXTRA**
Sommerferienspiels
Für Kinder von 6–10 Jahren

Kunsthalle Wien Podcast

Schalten Sie ein und hören Sie im Podcast,
was die Künstler*innen der Ausstellung
über ihre Arbeiten zu erzählen haben.

Details und regelmäßige Updates
zum Begleitprogramm der Ausstellung
No Feeling Is Final.

The Skopje Solidarity Collection
finden Sie auf unserer Website
www.kunsthallewien.at



ORF WIE WIR.

Mit freundlicher Genehmigung von crashcourse.com, alamy.com, Österreichische Nationalbibliothek und Heinz Bachmann

Ö1 Club. In guter Gesellschaft.

Mit Kunst, Kultur und Wissenschaft.
Ermäßigungen bei 600 Kulturpartnern
in ganz Österreich und mehr.

Alle Vorteile für Ö1 Club-Mitglieder
auf oe1.ORF.at/club



Ö1 CLUB



T
Q
W

tqw.at

Tanzquartier
Wien

VÖSLAUER

nachhaltig
#JUNGBLEIBEN



Haltungsübung Nr. 68

Sich treu bleiben.

Wer unabhängig und frei von jeglicher Agenda kommuniziert,
der wird nicht nur verstanden, dem wird auch vertraut.
Und genau das macht DER STANDARD seit 35 Jahren.

derStandard.at

Der Haltung gewidmet.

DER STANDARD

Eine gemeinsame Ausstellung der Kunsthalle Wien und des
Museum of Contemporary Art Skopje

No Feeling Is Final

The Skopje Solidarity Collection

20/4 2023—28/1 2024

kunsthalle wien

KÜNSTLERISCHE LEITUNG

What, How & for Whom / WHW
(Ivet Čurlin • Nataša Ilić •
Sabina Sabolović)

GESCHÄFTSFÜHRUNG

STADT WIEN KUNST GMBH
Wolfgang Kuzmits

KURATORINNEN

What, How & for Whom / WHW
(Ivet Čurlin • Nataša Ilić •
Sabina Sabolović)

KURATORISCHER SUPPORT

Laura Amann (Kuratorin)
Hannah Marynissen (Kuratorische
Assistenz)
Hana Čeferin (Praktikantin)
Eva Kovač (Sammlungsrecherche)

AUSSTELLUNGSDESIGN

Gerhard Flora

AUSSTELLUNGSPRODUKTION

Sofie Mathoi

LEITUNG TECHNIK / BAULEITUNG

Michael Niemetz
Danilo Pacher

GEBÄUDEMANAGEMENT

Beni Ardolic
Osma Eltyeb Ali
Baari Jasarov
Mathias Kada
Almir Pestalic (IT)

EXTERNE TECHNIK

Harald Adrian
Scott Hayes
Dietmar Hochhauser
Bruno Hoffmann
Alfred Lenz

AUSSTELLUNGSaufbau

Minda Andrén
Marc-Alexandre Dumoulin
Parastu Gharabaghi
Vinko Jaeger
Luiza Margan
Harry Walker
Marit Wolters
Stephen Zepke
Julia Znoj

KOMMUNIKATION

David Avazzadeh
Katharina Baumgartner
Nicole Fölb (Praktikantin)
Adina Hasler
Wiebke Schnarr
Katharina Schniebs

PUBLIKATIONEN & EDITIONEN

Ramona Heinlein
Nicole Suzuki

LEITUNG KURATORISCHE

PROGRAMMGESTALTUNG
Astrid Peterle

SPONSORING & FUNDRAISING

Maximilian Geymüller

EVENTMANAGEMENT

Johanna Sonderegger

KÜNSTLER*INNENBETREUUNG UND ORGANISATORISCHE

UNTERSTÜTZUNG

Asija Ismailovski

VERMITTLUNG

Wolfgang Brunner
Carola Fuchs
Andrea Hubin
Michaela Schmidlechner
Michael Simku
Martin Walkner

ASSISTENZ DER KÜNSTLERISCHEN LEITUNG

Asija Ismailovski

ASSISTENZ DER GESCHÄFTSFÜHRUNG

Manuela Wurth

OFFICE MANAGEMENT

Maria Haigermoser

KAUFMÄNNISCHE VERWALTUNG

Karin Ciml
Julia Klim

Nadine Kodym
Leonhard Rogenhofer
Natalie Waldherr

BESUCHER*INNENSERVICE

Daniel Cinkl
Kevin Manders
Christina Zowack

Museum of Contemporary Art Skopje

DIREKTORIN

Mira Gačkina

PROJEKTKOORDINATOR

Blagoja Varoshanec

FORSCHUNGSBERATER

Vladimir Janchevski
Blagoja Varoshanec

RESTAURATION

Ljupcho Iljovski
Jadranka Milchovska

PR UND SOCIAL MEDIA

COMMUNICATION
Ivana Tasev

ORGANISATORISCHES TEAM

Nikola Uzunovski
Bojana Janeva
Artan Sadiku
Tihomir Topuzovski
Jovanka Popova
Julija Manojloska
Angeilika Apsis

FINANZIELLE UNTERSTÜTZUNG

Kulturministerium der Republik
Nordmazedonien

Danke an

Association for Promotion and Culture – Contineo 2020

(Vladimir Deskov, Ana Ivanovska Deskova, Jovan Ivanovski) •

BüroSarigedik (A. Dilan Yigit) • Cinematheque of Republic of North
Macedonia (Vladimir Angelov, Igor Stardelov) • Charles Esche •

Filmarchiv Austria (Susanne Rocca, Peter Schubert) • Galerie Elisabeth
& Klaus Thoman (Maximilian Thoman) • Aziza Harmel •

Hulahop (Dana Budisavljević, Irena Ćurin) • Maja Janevska Ilieva •

Jon Ivanovski • Labor Pixelgrain (Kathrin Baumgart) •

Maroje Mrduljaš • Museum of the City of Skopje (Jasmina Namicheva,
Dr. Panche Velkov) • Daniel Muzyczuk • Jessica Neath • ORF-Enterprise

GmbH & Co KG (Jürgen Hutle, Barbara Kerb) • Malgorzata Potocka •
Cherie Schweitzer • Stop Making Art (Holger Hönck, Sandra Stemmer) •

Studio Semotan (Vilte Brazuonaite, Ursula Davila-Villa, Ivo Kocherscheidt,
Judith Otteneder) • Udruženi umetnički rad – United Artists Labour

UUR (Dragana Jovović) • und besonderen Dank an alle Künstler*innen
und das engagierte Team des MoCA Skopje

Fotocredits Sammlungswerke:

S. 10, 11 unten, 12 oben, 18 unten
rechts, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27,
30, 32 unten, 38 oben, 39 unten,
40, 41, 46, 47 oben, 49 unten,
57, 63: COURTESY Museum of
Contemporary Art Skopje.
FOTOS: Robert Jankuloski

S. 11 oben: Jasper Johns ©
Jasper Johns / Bildrecht, Wien
2023, COURTESY Museum of
Contemporary Art Skopje.
Foto: Marin Dimeski

S. 13, 15 oben, 18, 31, 33 unten, 36,
38 unten, 39 oben, 47 unten, 48,
49 oben, 50, 51 unten, 54 oben,
55, 56 oben, 59 unten, 60, 61, 62
oben, 64: COURTESY Museum of
Contemporary Art Skopje.
FOTOS: Marin Dimeski

S. 12 unten, 14, 15 unten, 52, 53,
54 unten: COURTESY Museum of
Contemporary Art Skopje. FOTOS:
Aleksandar Gjorgjiev-Mobi Art

S. 33 oben: COURTESY Museum of
Contemporary Art Skopje.
Foto: Stanimir Nedelkovski

S. 51 oben: COURTESY Museum
of Contemporary Art Skopje,
Alexander Calder © Calder
Foundation, New York / Bildrecht,
Wien, 2023. Foto: Marin Dimeski

S. 56 unten: COURTESY Museum of
Contemporary Art Skopje,
Alex Katz © Alex Katz / Bildrecht,
Wien 2023. Foto: Marin Dimeski

S. 58 unten: COURTESY Museum
of Contemporary Art Skopje, Sol
LeWitt © Sol LeWitt / Bildrecht,
Wien 2023. Foto: Aleksandar
Gjorgjiev-Mobi Art

S. 62 unten: COURTESY Museum
of Contemporary Art Skopje,
Niki de Saint Phalle
© Niki Charitable Art Foundation
/ Bildrecht, Wien 2023.

Foto: Marin Dimeski

Courtesy und Fotorechte,
falls nicht anders vermerkt,
bei den Künstler*innen.

MEDIENINHABER

kunsthalle wien / Stadt Wien Kunst GmbH

TEXTE

VORWORT MOCA SKOPJE Mira Gakjina

VORWORT KUNSTHALLE WIEN, KURATORISCHE EINFÜHRUNG,

KURZE EINFÜHRUNGEN WHW

REISEBERICHT Barbi Marković

INTERVIEWS Brook Andrew • Yane Calovski & Hristina Ivanoska •

Siniša Ilić • Iman Issa • Gülsün Karamustafa • Elfie Semotan

ESSAY Ljubica Spaskovska

KONTEXT-TEXTE Hana Čeferin • Hannah Marynissen • WHW

KONTEXT-TEXT ARCHITEKTURMODELLSAMMLUNG

Ana Ivanovska Deskova, Jovan Ivanovski, Vladimir Deskov

WERKBESCHREIBUNGEN SAMMLUNGSWERKE

Vladimir Janchevski • Eva Kovač

WERKBESCHREIBUNGEN ZEITGENÖSSISCHE INSTALLATIONEN

Laura Amann • Hana Čeferin

GESAMTREDAKTION

Ramona Heinlein

Nicole Suzuki

LEKTORAT

Jaclyn Arndt

Hana Čeferin

Ramona Heinlein

Leonie Huber

Katharina Schniebs

Nicole Suzuki

ÜBERSETZUNG

VORWORT KUNSTHALLE WIEN, INTERVIEWS, KURATORISCHE

EINFÜHRUNG, KONTEXT-TEXTE Barbara Hess

VORWORT MOCA SKOPJE, ESSAY, KONTEXT-TEXTE

Nikolaus G. Schneider

REISEBERICHT Maša Dabić

WERKBESCHREIBUNGEN, INTERVIEW ELFIE SEMOTAN

Christine Schöffler & Peter Blakeney

DESIGN

Dejan Kršić & Lana Grahek

SCHRIFT

KhW Ping • Chairman Text & Chairman Display [TYPOTHEQUE]

DRUCK

Donau Forum Druck GesmbH, Vienna, Austria

ISBN 978-3-903412-06-4

© 2023 Stadt Wien Kunst GmbH

kunsthalle wien is the city of Vienna's institution
for international art and discourse.



Kenzō Tange, Wettbewerbsmodell für das zentrale Stadtgebiet, 1965 •
COURTESY SAMMLUNG CITY MUSEUM SKOPJE



kunsthalle wien
museumsquartier
museumsplatz 1
1070 wien
+43 1 521 89 0

Freier Eintritt jeden Donnerstag, 17–21 Uhr!
MEHR INFORMATIONEN ZUM PROGRAMM
www.kunsthallewien.at
f @ /kunsthallewien • #SolidarityCollection

No Feeling is Final

The Skopje
Solidarity
Collection

KLJUČ BR. 1

Kako prv čekor na istražuanajata vo Zavo
urbanizam i arhitektura - Skopje, izaboren od
tivot - arhitekti urbanisti
diplomirani ing arch MACHIC VO
diplomirani ing arch POTA LJUB
diplomirani ing arch KOLEV BLAGOJA
diplomirani ing arch KARTASHEV NIKO
teh, arch MILA JERE
so tehnicka pomoć od UNTA ekspert
planer MOURICE ROTIVAL, AIP I SEN
direktor,
diplomirani ing
GALIC RISTO



Zum Nachlesen

