

to work
in order
to eat
in order
to work





Yane Całowski Residual Entries

Eye Mirror (Time Measures Space), 2024, metal, found double-sided glass, mirror from the apartment unit of Pascal Schöning, text on paper (glossary of the Manifesto for a Cinematic Architecture), 58 x 100 cm

Previous page:

Untitled (after Simone Weil), 2016, 30 x 24 cm, ink on paper

23.02.-28.04.2024
Zilberman | Berlin

This catalogue is published in conjunction with the exhibition | Dieser Katalog wird in Begleitung der Ausstellung veröffentlicht:

Yane Calovski
Residual Entries
 Zilberman | Berlin
 23.02.2024–28.04.2024

Texts | Texte: Monika Branicka, Yane Calovski, Ana Hoffner, Lotte Laub

Translations | Übersetzungen: Darrell Wilkins (pp. 9–12, 25–33, 53–58), Marcin Zastrożny (pp. 41–49)

Copyediting & Proofreading | Lektorat & Korrekturen: Dagmar Deuring (pp. 41–49), Lotte Laub, Lusin Reinsch, Darrell Wilkins (pp. 69–70)

Photos: André Carvalho & Tugba Carvalho—Chroma (pp. 6–16, 33–35, 50–51, 59), Yane Calovski (pp. 40), Jean-Jacques Valès (pp. 49 and 52), Luka Naujoks (pp. 2–3, 20–21, 24, 37, 39, 60–75)

Coordination printing house | Koordination Druckerei: Gürem Özcan

Production | Produktion: Jörg Kienast (woodwork), Martin Krstevski (metalwork), Ivan Peshevski (architecture)

Design: Kuba Rudziński | Studio Lekko

Printing House | Druckerei: A4 Offset

ISBN 978-3-00-078779-9

Acknowledgements | Danksagung: Archiv der Avantgarden—Egidio Marzona, Association La Première Rue—Val de Briey, Vitale Design—Residence Le Corbusier, EREA Hubert-Martin Val de Briey, the Ministry of Culture of the Republic of North Macedonia, the State Archive of the Republic of North Macedonia, Institut des Cultures d'Islam, Paris, and Museum of Contemporary Art, Skopje

Thank you | Dank an: Moiz Zilberman, Egidio Marzona, Monika Branicka, Przemysław Strożek, Noëlle-Magali Wörheide, Olivier Tellier, Jean-Jacques Valès, Basak Senova, Jasminka Namicheva, Jovanka Popova, Teona Strugar Mitevska, Mira Gakina, Jordan Krstevski, Ljuben and Marija Ivanoski, and Danche T. Chalovska

Dedicated to Hristina and Teodor | Gewidmet an Hristina und Teodor

This exhibition catalogue is published by Zilberman. All rights reserved. | Dieser Ausstellungskatalog wird von Zilberman veröffentlicht. Alle Rechte vorbehalten.

© 2024, Zilberman

No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise), without the prior permission of Zilberman. | Kein Teil dieser Publikation darf ohne Genehmigung von Zilberman in irgendeiner Form oder mit irgendwelchen Mitteln (elektronisch, mechanisch, durch Fotokopie, Aufzeichnung oder auf andere Weise) vervielfältigt, gespeichert oder in ein Datenabfragesystem eingespeist oder übertragen werden.

9	Residual Entries Introduction Lotte Laub
17	Residual Entries Einleitung Lotte Laub
25	Mis/Memory Five spaces of complementary and potential events Monika Branicka
41	Nicht/Erinnerung Fünf Orte komplementärer und potenzieller Ereignisse Monika Branicka
53	Residual Entries, Residual Worlds Ana Hoffner
61	Verbliebene Zugänge, verbliebene Welten Ana Hoffner
69	Artist Statement Yane Calovski
73	Künstlerstatement Yane Calovski
77	CV Yane Calovski



The Effect of Remains (Shelf), from the research project: **Undisciplined Construction of an Archive**, 2010-2022, 4 metal shelves: 70 x 125 cm each

Residual Entries

Introduction

In his first exhibition with Zilberman, Yane Calovski brings together new and existing work stemming from research he has conducted over a period of more than ten years. The core of the exhibition includes three installations: **Undisciplined Construction of an Archive**; then **Makedonium: Dramaturgy of the Unfinished**; and **Schöning Revisited: Extensions, Chroma, Inflections**. The source, as well as the subject, of these installations are institutional and private archives that have provided Calovski with material for addressing the ambivalent legacy of large-scale urban planning projects carried out in the 1960s and '70s. Calovski starts by collecting material traces that furnish him with a way of approaching his subject—thus the title of this exhibition, **Residual Entries**. These may be pigments, or valuable artifacts and documents, but may also include everyday objects. Calovski treats all his materials equally. At other times, the artist re-constructs what is remembered, shaping it anew or transforming it, as if he would liberate the past for re-evaluation. Quite consciously, he focuses on the physical qualities of certain working materials, such as metal, wood, paper, or rubber, and on the way his installations, comprising objects, drawings and found material, are organized in space. He also incorporates performative elements into this interplay of arrangements and juxtapositions, thus emphasizing the importance of process in his working practice.

The installation **Undisciplined Construction of an Archive** stems from Calovski's reflections on his home town of Skopje. The city was almost completely destroyed by an earthquake in 1963, and as a result it became the subject of an international city-planning competition won by the Japanese architecture firm Kenzo Tange. This new start was seen as an opportunity for Skopje to create an internationally recognized symbol of Macedonian national identity within the multi-national state of Yugoslavia. Tange's Master Plan for creating

Lotte Laub is Gallery Director of the Berlin location at Zilberman, Istanbul/Berlin/Miami. She received her PhD from the Friedrich Schlegel Graduate School at the Freie Universität Berlin and afterwards an Honors Postdoctoral Fellowship at the Dahlem Research School, FU Berlin. Previously, she worked for the Gropius Bau in Berlin, was a Visiting Doctoral Fellow at the Orient Institute Beirut and held lectureships at the FU Berlin. In addition to the monograph **Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhab's melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung** (Diss., Wiesbaden: Reichert, 2016), she has published contributions in **"Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten"** (Exh. cat. Sandra del Pilar, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), 2024) and **Thinking Through Ruins** (Berlin: Kadmos, 2021) among others. Most recently she curated the exhibition **Transit** (Zilberman | Berlin 2023, co-curated w/ Susanne Weiß), **That Pause of Space** (Zilberman | Selected, Istanbul 2022); **Recurrence** and **Recurrence II** (Zilberman | Berlin 2020 & 2021), **Sim Chi Yin: One Day We'll Understand** (2021); **Sebastian Hosu: Leisure Life** (Anca Poteraşu, Bucharest 2019).



Detail from **The Effect of Remains (Shelf)**, from the research project: **Undisciplined Construction of an Archive**, 2010-2022, 4 metal shelves: 70 x 125 cm each

an ideal city involved re-shaping all aspects of the city—on the societal, economic, political and cultural levels. But this plan was never realized in full; instead, the results are marked by all the discrepancies between the urban utopia sketched on the drawing board and the real needs of Skopje’s residents—to which they hoped the government would respond with practical urban planning decisions. The chasm between lofty plans and real results constitutes the starting point for Calovski’s exploration of the Archive for City-Planning and Architecture in Skopje, as well as for his reflections on the wide-spread optimism of modern architecture in the 1960s and ’70s—whose gestures were later often criticized as authoritarian. In 2017, the archive housing the documentation of Kenzo Tange’s master plan for Skopje as well as other large architectural projects was almost completely destroyed by fire. Calovski had begun exploring this archive in 2004, and he has devoted the most recent chapter of his research project to this very history of its destruction. He confronts excerpts from burned archival materials such as old photographs or books and maps—which in some cases can no longer be opened, because in being opened they would disintegrate to ashes—with his own memories. Photographs that he had copied before the fire and in which he had intervened with drawings are today the only documents surviving, as the originals burned in the fire. Calovski himself says: “Every time we experience a loss of something associated with our personal but also collective history, be that a document, a building, or a person, we feel that we have lost our footing both in the present and the future. It is a disconcerting, disorienting, and ultimately debilitating experience, and it takes time to recover enough to address it with some consequence. In particular, in times of active aggression, I wanted to understand how a residual archival matter concerns itself with potentiality and re-emergence as new and specific knowledge grounded in its embodiment.”

In the installation **Makedonium: Dramaturgy of the Unfinished**, Calovski addresses the lesser-known history of a public monument entitled “Makedonium”. As with the master plan of Kenzo Tange, this work also involves a planned utopia and its relationship to the structures actually realized when, in the 1960s and ’70s, Socialist Macedonia erected various public monuments to commemorate the nation’s past. The monument in question, memorializing a people’s rebellions against various oppressors, was built between 1969–1974 on the basis of a design by architect Iskra Grabuloska and sculptor Jordan

Grabuloski. Iskra Grabuloska, over the course of several decades, also created an archive, later gifted to the State Archive of Macedonia, in which she documented the couple’s conceptual and aesthetic intentions. Calovski developed his work in several parts—of which the most recent is exhibited in this exhibition—together with the artist Hristina Ivanoska, his partner. Both artists, however, have created distinct works from the project. In her contribution to this catalogue, entitled “Residual Entries, Residual Worlds”, Ana Hoffner takes a closer look at the artistic collaboration between Calovski and Ivanoska. The work we show here involves Calovski’s reflections on a part of the monument that was never built: a room that was meant to serve as a discursive space. While the curated, educational content foreseen by Grabuloska in that space was to reflect the spirit of the Macedonian liberation movement through the projection of films and slides, the room was also intended to catalyze self-reflection and dialogue. With this in mind, Calovski has created an object for our exhibition, which he has allocated to this unrealized room.

Calovski’s most recent project included in this exhibition is **Schöning Revisited: Extensions, Chroma, Inflections**. Here, he has focused on architect Pascal Schöning, who was known for his concept of “Cinematic Architecture,” an architecture that encompasses the planning, not only of buildings, but more broadly of space, events, and relationships. Calovski’s starting point for this new installation is the architect’s former apartment in the Cité Radieuse, which—together with all its furnishings, books, and other content—has been integrated on its original site into the collection of the Archive of the Avant-Garde. The Cité Radieuse, located in Briey, France, was one of five apartment projects built by Le Corbusier on the model of his Unité d’Habitation in Marseille—another is the Wohnmaschine in Berlin. Calovski has brought from Schöning’s apartment and incorporated into his installation at Zilberman the original doors by Le Corbusier, which Schöning himself collected and used as a partition, as well as mirror and glass plates and other materials and ephemera. Calovski works with these elements, extending them, or replicating them. In this way, he picks up on the modular approach professed by Le Corbusier, while at the same time re-thinking the living, social, and organizational concepts developed first by Le Corbusier and then by Pascal Schöning. Calovski recalls that Monika Branicka, who has followed his work for many years and played a role in getting him invited to Briey by the Archive of the Avant-Garde,

had encouraged him to focus particularly on the doors she had found in Schöning's apartment. Her contribution "Mis/Memory. Five Spaces of Complementary and Potential Events" for this catalogue fills an important gap in providing an overview of Calovski's artistic work. She draws connections between the exhibition presented in the Zilberman gallery and other works in the artist's oeuvre, as well as describing his artistic approach more broadly.

For some years now, Yane Calovski and his family, which includes the artist Hristina Ivanoska and their son Teodor, have lived and worked commuting between Berlin and Skopje. Calovski describes this movement between two places as a dichotomy and says that it reflects the most basic of his working principles. This means embracing the modularity of his constructions, the gesture of collaboration, the shared use of resources, and a continuous search for meaningful connections, for a conversation, that leads to new and specially adapted concepts of political responsibility and creativity.



The Effect of Remains, 2018, installation view



The Effect of Remains (Lost Edition), chapter: Former City, from the research project: Undisciplined Construction of an Archive, 2017-ongoing, 15 books on metal plates, metal plates: 29 x 20 cm each, books: 26 x 21,5 cm each, overall dimensions: 93 x 172 cm



The Effect of Remains, 2018, maps of the water and sewage system of Skopje: 70 x 100 cm each, metal (movable construction): 355 x 240 cm, burnt and rolled architectural plan (unknown): 110 x 7 cm, metal shelf: 120 x 70 x 43 cm, rubber: 33 x 28 x 5 cm

The Effect of Remains, 2018, metal plinth: 212 x 30 x 29 cm, book: Report of the industrial zone of Skopje

Residual Entries

Einleitung

Lotte Laub ist Galeriedirektorin des Berliner Standortes bei Zilberman, Istanbul/Berlin/Miami. Sie promovierte an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule der Freien Universität Berlin und erhielt anschließend ein Honors Postdoc Fellowship an der Dahlem Research School, FU Berlin. Zuvor arbeitete sie für den Gropius Bau in Berlin, war Visiting Doctoral Fellow am Orient-Institut Beirut und hatte Lehraufträge an der FU Berlin. Neben der Monographie **Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhab's melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung** (Diss., Wiesbaden: Reichert, 2016) veröffentlichte sie Beiträge u.a. in „**Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten**“ (Ausst. kat. Sandra del Pilar, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), 2024) und **Thinking Through Ruins** (Berlin: Kadmos, 2021). Zuletzt kuratierte sie die Ausstellungen **Transit** (Zilberman | Berlin 2023, co-kuratiert mit Susanne Weiß), **That Pause of Space** (Zilberman | Selected, Istanbul 2022); **Recurrence** und **Recurrence II** (Zilberman | Berlin 2020 & 2021), **Sim Chi Yin: One Day We'll Understand** (2021); **Sebastian Hosu: Leisure Life** (Anca Poterașu, Bukarest 2019).



The Effect of Remains, 2018, maps of the water and sewage system of Skopje: 70 x 100 cm each

In seiner ersten Ausstellung in der Galerie Zilberman zeigt Yane Calovski neue sowie ältere Arbeiten, die das Ergebnis jahrelanger Recherchen sind und häufig in mehreren Kapiteln entwickelt sind. Im Zentrum stehen drei Rauminstallationen: **Undisciplined Construction of an Archive**, außerdem **Makedonium: Dramaturgy of the Unfinished** sowie **Schöning: Extensions, Chromas, and Reflections**. Quelle sowie Gegenstand dieser Installationen sind institutionelle und private Archive, anhand derer sich Calovski mit der Ambivalenz großer städtebaulicher Projekte der 1960er und 70er Jahre beschäftigt hat. Dabei sammelt Calovski materiale Spuren, die ihm als Einstieg in seine Projekte dienen, wie auch in dieser Ausstellung **Residual Entries**. Es können Pigmente sein, oder wertvolle Artefakte und Dokumente, aber auch Gebrauchsgegenstände. Calovski behandelt sie gleichwertig. Oder er rekonstruiert Erinnerung, formt es neu oder wandelt es um, so, als wolle er Vergangenes für eine Neubewertung öffnen. Sehr bewusst beschäftigt er sich mit der Beschaffenheit bestimmter Werkstoffe, wie Metall, Holz, Papier oder Kautschuk, wie auch mit der Organisation von Objekten und Zeichnungen im Raum. Auch performative Elemente bringt er in dieses Spiel des Arrangierens und Kombinierens ein, mit denen er zugleich die Prozessualität seines Arbeitens hervorhebt.

Die Installation **Undisciplined Construction of an Archive: Skopje** basiert auf Calovskis Beschäftigung mit seiner Heimatstadt Skopje, die 1963 durch ein verheerendes Erdbeben fast vollständig zerstört wurde, und in dessen Folge ein internationaler Städtebauwettbewerb ausgeschrieben wurde, den das japanische Architekturbüro Kenzo Tange gewann. Tanges Masterplan für eine ideale Stadt beinhaltete die Neugestaltung aller Aspekte der Stadt – auf gesellschaftlicher, wirtschaftlicher, politischer und kultureller Ebene. Dieser Plan wurde jedoch nie vollständig verwirklicht; stattdessen sind die Ergebnisse von

den Diskrepanzen zwischen der auf dem Reißbrett skizzierten urbanen Utopie und den Bedürfnissen der Bevölkerung an städtebaulichen Entscheidungen der Regierung geprägt. Diese Kluft zwischen hochaufliegenden Plänen und realen Ergebnissen bildet den Ausgangspunkt für Calovskis Beschäftigung mit dem Archiv für Stadtentwicklung und Architektur in Skopje, wie auch seine Auseinandersetzung mit dem weit verbreiteten Optimismus der modernen Architektur in den 1960er und 70er Jahren, deren Gesten später oft als autoritär kritisiert wurden.

2017 wurde das Archiv, in dem die Dokumentation des Masterplans von Kenzo Tange für Skopje und anderer großer Architekturprojekte aufbewahrt wurden, durch einen Brand fast vollständig zerstört. Calovski, der sich seit 2004 mit dem Archiv beschäftigt hatte, verarbeitet im jüngsten Kapitel seiner Recherchen eben diese Geschichte, wobei er Auszüge verbrannter Archivalien, darunter Bücher und Karten, die sich teilweise nicht mehr öffnen lassen, weil sie sonst zerbröseln würden, oder alte Fotografien mit seinen eigenen Erinnerungen konfrontiert. Fotografien, die er vor dem Brand kopiert hatte und in die er zeichnerisch eingegriffen hat, sind heute die einzig erhaltenen Dokumente, da die Originale selbst verbrannt sind. Yane Calovski hierzu: „Every time we experience a loss of something associated with our personal but also collective history, be that a document, a building, or a person, we feel that we have lost our footing both in the present and the future. It is a disconcerting, disorienting, and ultimately debilitating experience, and it takes time to recover enough to address it with some consequence. In particular, in times of active aggression, I wanted to understand how a residual archival matter concerns itself with potentiality and re-emergence as new and specific knowledge grounded in its embodiment.“

In der Installation **Makedonium: Dramaturgy of the Unfinished** thematisiert Calovski die weniger bekannte Geschichte eines öffentlichen Denkmals mit dem Namen Makedonium, das entstand, als das sozialistische Mazedonien in den 1960er und 70er Jahren innerhalb des multinationalen Staats von Jugoslawien verschiedene öffentliche Denkmäler zum Gedenken an die Vergangenheit des Landes errichtete. Wie beim Masterplan von Kenzo Tange geht es auch bei dieser Arbeit um das Verhältnis einer geplanten Utopie zum tatsächlichen Ergebnis. Das Monument, das an die Aufstände eines Volkes gegen verschiedene Unterdrücker erinnert, wurde zwischen 1969 und 1974 auf der Grundlage eines Entwurfs der Architektin Iskra Grabuloska und des Bildhauers

Jordan Grabuloski errichtet. Iskra Grabuloska hat über Jahrzehnte hinweg ein Archiv angelegt, in dem auch die konzeptionellen und ästhetischen Absichten festgehalten sind und das durch eine Schenkung in das Staatsarchiv Mazedoniens übergang. Diese mehrteilige Arbeit, deren jüngstes Kapitel in der Ausstellung zu sehen ist, hat Calovski mit der Künstlerin Hristina Ivanoska, seiner Partnerin, entwickelt, wobei sie neben einem gemeinsamen Film mit der Regisseurin Teona Strugar Mitevska je eigene Arbeiten geschaffen haben. Auf die künstlerische Zusammenarbeit beider kommt Ana Hoffner in ihrem Beitrag „Verbliebene Zugänge, verbliebene Welten“ zu diesem Katalog näher zu sprechen. Die in der Ausstellung gezeigte Arbeit umfasst Calovskis Beschäftigung mit dem unvollendeten Teil des Denkmals, einem Raum, der auch als „Vorführraum“ konzipiert war. Während die kuratierten didaktischen Inhalte Grabuloskas den Geist der mazedonischen Befreiungsbewegung durch Filmvorführungen und Diaprojektionen widerspiegeln, sollte auch der Raum selbst der Selbstreflexion und dem Dialog dienen. So hat Calovski für die Ausstellung ein Objekt geschaffen, das er diesem Raum zuordnet.

In seinem jüngsten Projekt der Ausstellung, **Schöning: Extensions, Chromas, and Reflections**, hat sich Yane Calovski mit dem Architekten Pascal Schöning beschäftigt, der bekannt war für sein Konzept der *cinematic architecture*. Ausgangspunkt für diese neue Installation ist Calovskis Beschäftigung mit der ehemaligen Wohnung des Architekten, die mit allen Inhalten, Büchern, Einrichtung in das Archiv der Avantgarden übergangen ist, und sich in der Cité Radieuse in Briey, Frankreich befindet. Sie wurde von Le Corbusier zwischen 1959–1960 nach dem Vorbild der Unité d’Habitation in Marseille erbaut – eine weitere befindet sich in Berlin. Calovski bringt die Originaltüren von Le Corbusier, die sich in Schönings Wohnung befanden, und die dieser selbst sammelte und als Trennwände in seiner Wohneinheit verwendete, in die Zilberman Galerie, aber auch Spiegel- und Glasplatten sowie weitere Materialien und Ephemera. Calovski arbeitet mit diesen Elementen, er entwickelt sie weiter, baut sie teilweise nach, womit er modulare Herangehensweisen Le Corbusiers aufgreift und die Wohn-, Gemeinschafts- und Organisationskonzepte, wie sie von Le Corbusier und schließlich Pascal Schöning entwickelt wurden, neu überdenkt. Monika Branicka, die mit Calovskis Werk seit vielen Jahren vertraut ist, hatte den Künstler, so Calovski, nach Briey in die Wohnung Schönings eingeladen, um sich insbesondere mit den vorgefundenen Türen zu



beschäftigen. Ihr Beitrag „Nicht/Erinnerung: Fünf Orte komplementärer und potenzieller Ereignisse“ für diesen Katalog schließt insofern eine Lücke, als erstmals ein Überblick über Calovskis künstlerisches Schaffen vermittelt wird, indem sie einen Bogen von der Ausstellung, über seinen künstlerischen Zugang hin zu weiteren Arbeiten schlägt.

Seit einigen Jahren leben und arbeiten Yane Calovski und seine Familie, die Künstlerin Hristina Ivanoska und ihr gemeinsamer Sohn Teodor zwischen Berlin und Skopje. Diese Bewegung zwischen zwei Orten, die Calovski als Dichotomie beschreibt, entspreche auch seinem Arbeitsprinzip. Dieses sei geprägt von der Modularität seiner Konstruktionen, der Geste des Zusammenarbeitens, der gemeinsamen Nutzung von Ressourcen und der kontinuierlichen Suche nach einer sinnvollen Verbindung, einer Konversation, die zu neuen und besonderen Begriffen von politischer Verantwortung und Kreativität führe.

Fragment of a Window (Homage to Jordan and Iskra Grabuloski), 2024, stainless steel,
2 objects: 40 x 200 x 130 cm



Makedonium: Dramaturgy of the Unfinished, 2024, collaborative film by Yane Calovski, Hristina Ivanoska, Teona Strugar Mitevska, 41:09 min

Mis / Memory

Five spaces of complementary and potential events

Monika Branicka is an art historian, art critic and gallerist. She has graduated from the Art History Department at Jagiellonian University in Krakow and has written for many leading art magazines and Polish newspapers. As an art critic she published several introductions to exhibition catalogues (e.g.: **Antyfotografie**, 5th Foto Biennale in Poznan) and has also co-edited **New Phenomena in Polish Art After 2000** (published by the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle) and **Polish! Contemporary Art from Poland** (published by Hatje Cantz). Between 2008-2019, she has lead ŻAK BRANICKA Gallery in Berlin, organising more than seventy exhibitions including VALIE EXPORT, Józef Opalka, Gorgona, Agnieszka Polska, Magdalena Abakanowicz, Diogo Pimentao, among others. Since 2020, she has directed the Art Archive Foundation in Cracow and, together with Pirkko Rathgeber, the Oral History Project for Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



Rubber Skins / Associated Object, 2024, synthetic rubber, pigment, iron, 38 x 67 cm

Prologue

Every one of us constructs his own, very personal versions of history, and every one of us believes in a certain past, which seems most real to him. From the moment, however, that we descend into the archive, we sometimes find letters, documents, or photographs which we did not know about, and which open up a whole new reality. Our faith in truth crumbles into a thousand pieces. We are left with little more than our doubt that any single, unvarying history can exist, along with the question: What if... ? Archives are places in which one can discover that one has forgotten the past. If memories were immortal, archives would be obsolete; for no one would need proofs of what has happened.

Five spaces of complementary and potential events

Yane Calovski, in his artistic practice, traverses the border zone between what has happened and what has never happened. He gathers facts in the form of information or objects as indicia or traces; the real subject of his investigation, however, is that which left no trace, but must have happened or could possibly have happened. Calovski reconstructs the writing of history precisely where huge gaps exist. He says: "If you don't know about something, that does not mean it does not exist." While academic historians attempt to establish the one (true?) course of events, Calovski believes that there is more than one history, and that all histories are real. The artist studies spaces in which history becomes story: archives, museums, monuments, and utopic architectural plans, as well as the public and private spaces, always in search of what has been forgotten or repressed.

Space 1: the Archive

Archives, whether private or public, whether of personal or historical significance, are for Calovski both his principal object of study and his

work place. One of the themes that has pre-occupied him since the beginning is the history of the city of his birth, Skopje, which was completely destroyed by an earthquake in 1963. An international architecture competition was held for the city's new urban planning. Winner was the Japanese architect Kenzo Tange, who drafted a Master Plan for an ideal city. Unfortunately, the plans were, for various reasons (political and ideological, economic, sociological, etc.) realized only in part. This had fatal consequences for the inhabitants of Skopje, still in evidence today.

This history of the failure of the ideals and vision of one individual in opposition to the gravitational force of the collective became, for Calovski, the point of departure for his projects **Master Plan** (2008) and **Obsessive Setting** (2011). In search of the reasons for which the ultimate urban planning of Skopje, as realized, has nothing in common with the original vision of the architect, the artist investigated traces, constructed hypotheses, and drafted various possible scenarios of events. His primary source of information was the city archive (Bureau for Urban Planning and Architecture), where the competition documents, including Tange's unrealized plans for the city, are kept. In the course of his investigation of the archive, however, Calovski came to realize that the tatters of history could not be just patched back together with the rigorous exercise of logic. A part of the archive's most important exhibit, the original model city, had even disappeared under circumstances that remain a mystery. Moreover the city, for reasons no more clear, abandoned and privatized the archive. The deeper Calovski dug in his research, the murkier appeared the events, as if the city had wished to erase all traces of its defeat. Thus the artist concentrated in his projects on the problem of (mis)memory and on the role that the archive played (and archives in general play) in the process of creating themselves.

The story grew yet more mysterious when the Archive, in 2017, was engulfed by a fire. Calovski immediately rushed to the scene of the catastrophe and was able to recover some remains of the archive from the cinders. Those half-burned, brittle documents, illegible and in danger of disintegrating when touched, were later incorporated into another project, entitled **Undisciplined Construction of an Archive** (begun in 2017). The deeply moving installation **The Effect of Remains** (2018) consists of fire-proof steel file cabinets, in which Calovski has stored a series of drawings and watercolors inspired by the photographs and

architectural drawings that he had found in the archive prior to the fire, as well as by various original documents that he managed to rescue from the ashes. In this way, he stages a confrontation between visions of the future that were never realized and their "ghosts" from the past. Paradoxically, Calovski's watercolors and drawings are today all that remains of a project that set its sights on eternity. Without his intending to, the artist (and his work) has assumed the role of an archivist, of one who acts as custodian for perished memories of the future.

What happens when there is no more past? When we lose the past, do we lose the future, too? Calovski warns: "The future can never return".¹ The only solution he sees is collective memory, as in Ray Bradbury's **Fahrenheit 451**. In that novel, a group of dissidents circumvent the prohibition on reading by learning books by heart. Where that works, archives are obsolete.

Space 2: the Museum

The Museum constructs the narrative of art history and thus also our collective memory and a significant element of our cultural identity. One of Calovski's early projects, **Oskar Hansen's Museum of Modern Art** (created in collaboration with Hristina Ivanoska, 2007), like the projects mentioned above, picks up on the history of the architectural competition for the urban planning of Skopje. Among those who participated in the competition was the Polish architect Oskar Hansen, who submitted a plan for a museum of modern art. His concept was based on mobile modules, with which the museum could continuously adapt its form and height to the needs of the moment (e.g. setting up an exhibition, concert, reading, etc.). No consensus was reached on Hansen's plan. Instead, the city erected a modern, yet conventional museum building, which embodied the conception of the museum as a place where pictures are hung on walls (for this, of course, one needs to have as many walls as possible). Hansen's vision of the museum as a dynamic and evolving space was met with incomprehension, because he was at least 50 years ahead of his time.

In this collaborative work of Calovski and Ivanoska, the misunderstanding and rejection of visionary artists by their contemporaries is a recurring theme. Using the example of Skopje's contemporary art

1 Drawing from the series **Recount redrawn**, 2013.

museum, they asks: What would have happened if Oskar Hansen's plans had been realized after all? In response, they created twelve posters for exhibitions and readings that might have taken place. As curator of a museum that does not exist, they naturally turned his attention to artists who were underappreciated in their own times (a classical "salon of the rejected"). On the posters, Mladen Stilinović praised the virtue of laziness, Ana Mendieta addressed violence against women, Dusan Percinkov presented a selection of pictures from the last exhibition of paintings. Ad Reinhardt insisted that the museum should not be a tomb, nor a place for either entertainment or doing business, and last but not least, Oskar Hansen pled for his theory of an open form of architecture, stating: "Modern Europe needs ... a clear, ecological vision of the future." These positions all seem self-evident today, but they were considered too radical when presented in the 1960s. Thus, Calovski and Ivanoska, with their conception of the hypothetical history of a museum that was never built, created a forum for all those artists who lacked such a forum at the time, because they were shut out from the official discourse on art. And they follow up with the question: what if the society of that time had taken these visions seriously? Would the course of history (including art history) have been different? Can artists who obtain no international recognition for their work during their own lifetimes—whether because they were too radical or because they were born in a marginalized country—nevertheless contribute to the international discourse?

Oskar Hansen's vision of an ideal society has occupied Calovski and his partner, Hristina Ivanoska, for fifteen years now—both artists have, time and again and through the present day, developed new works that have their origin in their engagement with the legacy of this architect. For **Nine Principles of Open Form** (2018), the two artists, working together, established a system of colors, which visualizes the theoretical underpinnings of Hansen's basic assumptions for the theory of open form. Ivanoska has also created a new font, inspired by the Architype Albers (developed by Josef Albers between 1926 and 1931), which is composed exclusively of vertical lines and curves. Calovski and Ivanoska, who in their everyday life use two alphabets—the Latin and the Cyrillic—blur established cultural boundaries with their new, open, and universal system of graphic signs.

The museum is for Calovski a space where history is formed, and where a discourse on art takes place. As artist, he therefore dreams

of democratizing this process. In his artistic practice, he constantly addresses the question of what functions these institutions should exercise and what their relationship to artists should be. "When I decided to collaborate with [Skopje's] Museum [of Contemporary Art], I asked to be given the status of an artist-in-residence, so that my consequent presence there would result in a specific reading of the place." Inspired by Oskar Hansen's visionary plans, Calovski defines the museum space as a dynamic, fluid structure, as process-based or as integral part of the public space (see, e.g., the concrete bench that pierced the museum wall, **Mulichkoski Bench, Divided**, 2018). But the museum's collection, too, he likes to view as a dynamic material, one open to new meanings. **Ponder Pause Process (A Situation) – An Installation of Works from Tate's Collection and Archive** (2010) brought together the works of several well-known artists, such as Liam Gillick, Francis Aljys, Vito Acconci, Joseph Beuys, and Henri Matisse to create a large-scale spatial installation that allowed the visitor to look at the works from a completely new perspective (lying down, sitting, or relaxing) using cardboard surfaces, which he called U-lay. The objective of this physical and psychic engagement of the viewer (and of the art works) was to re-think classical approaches to reading art history.

Space 3: An Architecture of Collective Memory

Exclusion from the art-historical discourse has served as subject for other works of Yane Calovski, as well. In one of their most recent works, Calovski and Hristina Ivanoska have recounted the history of the national monument Makedonium in Kruševo, as designed by Jordan and Iskra Grabuloski. The collaborative film **Makedonium. Dramaturgy of the Unfinished** (written by Ivanoska, visualized by Calovski, and directed by Teona Strugar Mitevska, 2024) reconstructs the possible course of the architecture competition: an all male committee responsible for administering Kruševo's monument discuss the value of the contribution of a woman architect. During the debate, Iskra is represented by her husband. She never speaks—she remains mute. Only now, decades later, are the story of the monument's creation and the impact of Grabuloska as architect on the representation of history being re-claimed for the collective memory. As with Kenzo Tange's Master Plan, the monument was not fully realized as Grabuloska originally planned it. Calovski and Ivanoska attempt, using the documents in Iskra Grabuloska's private archives, to shed light on the proceedings

and, specifically with Calovski's object, to reconstruct the architect's original vision of the unrealized screening room.

The reasons for Ivanoska and Calovski's interest in marginal figures whose artistic visions come to be appreciated only years later, include, on the one hand, his fascination for the ability of these artists to anticipate the future and, on the other, his reflections on the fundamental, self-defeating mistrust which causes society to topple artistic visions intended precisely to bring them a better future.

Another of Calovski's most recent projects is **Schöning Revisited: Extensions, Chroma, Inflections** (begun in 2022). The work deals with the legacy of Pascal Schöning, an architect who in the 1980s lived, together with a group of architect and artist friends, in the building Cité radieuse designed by Le Corbusier in the French provincial city of Briey. While Schöning and his friends occupied apartments in the nobler "bel étage" of this "Housing Unit" (Unité d'Habitation), the whole building was in disrepair and in danger of being consecrated to the wrecking ball.² Schöning, well aware of the value of this icon of modernism, founded an organization called La Première Rue, with a view to saving the building from destruction. More or less consciously, Schöning became the unofficial archivist of this architectural monument: He invited his students from the Architectural Association School of Architecture in London to come to lectures, negotiated with the municipal authorities over renovation of the building and restoration of the original paintwork on its façade, and saved every possible fragment of the original building substance over the next several years—for instance, old linoleum flooring that residents wanted to throw away when they renovated. The rescued materials also included apartment doors that were replaced by residents over the years. Schöning's apartment quickly filled up with door leaves of various colors (Corbusier had planned different colors for each floor of the building), which he used as tables, cabinets, partitions, or banisters for the stairwell.

After Schöning's death, his apartment, with its private archive and book collection, was transferred to Egidio Marzona's Archive of the Avant-Garde in Dresden. The apartment needed to be cleared out. More than thirty door leaves, which Schöning had converted provisorily

² The building was completed in 1961, and began to be abandoned by its inhabitants for economic reasons as early as 1983. Gradually, it was occupied illegally and used as an alternative living space.

(but enduringly) into tables or cabinets, were dismantled and became, once again, door leaves that needed to be stored somewhere: there could be no question of taking them to the dump. In consequence the Archive, aware of Calovski's artistic practice of working with archival material, resolved to invite him to Briey.

Spaces 4 and 5: The Private and Public Spaces

As with other projects, Calovski treated the archive—in this case the cosmos of objects and attributions of meaning in Schöning's apartment—as a case study. From Schöning's private affairs, Calovski created temporary, site-specific installations. The door leaves, by contrast, became material for a sculpture, entitled **Floor/Ghost, Exercise of Adjustment** (2022–2024). Calovski invited students from the local high school to help him. The young people carried all the doors from Corbusier's building into the school workshop and worked with the artist in constructing the sculpture. In the end, they transported the sculpture back to the Cité radieuse, where it was shown in the context of the exhibition **Schöning Revisited** (2022). By thus engaging the community, Calovski was able to breathe fresh life into disused building materials and also into Corbusier's dream of social interaction. Moreover, the modular construction of the sculpture is based on the modernist vocabulary of geometric abstraction and allows for modifications in its form, the better to activate the space in which it may be exhibited from time to time. In Briey, the sculpture was installed in two neighboring rooms: one half in one room, the other in the other. The result was a déjà-vu effect or a mirror-image illusion. In the Zilberman gallery in Berlin, by contrast, a performer dismantled the sculpture—as it were into building blocks—and then rebuilt it exactly as it had arrived.

In working with Schöning's archive, Calovski drew inspiration from the theory of Cinematic Architecture, in which Schöning ascribes the same social functions to architecture as to the cinema—namely, as spaces and screens onto which collective memory can be projected. Owing to the technical challenges of its realization (Schöning wanted to employ giant projectors), the architect's manifesto remained a castle in the sky until just about twenty years ago. Today, we need do no more than cast a glance at Times Square, for example—where the sides of buildings serve as gigantic screens—to understand what he meant. Calovski made a series of manuscripts and watercolors, inspired by Schöning's **Manifesto for a Cinematic Architecture**, and incorporated

them into the installation **Manuscript Shelf 1/2 (Architectural Model after the Apartment Unit 113 of La Cité Radieuse, Briey)**.

Epilogue

It is a commonplace of old-school art criticism that a text should avoid the personal and focus on the work. But how does one then deal with the many years of experience that one has gathered in personal interactions? In a friendship that endures for several years, one witnesses as it were from the front row of the theatre the evolution of an artist and his work.

With Yane Calovski, I share not only a long-term friendship, but also a common interest in certain inspiring subjects. I have followed his artistic practice since 2008 (and have organized a number of his exhibitions, such as **Oskar Hansen's MoMA, Obsessive Setting, and Orphans of Culture, Legends and Heroes**). Once he commits himself to a subject, he usually explores it in depth over a lengthy period of time. He often unfolds an idea in several stages and different contexts, incorporating it into two or more projects. His methodology thus often more closely resembles a scientific than an artistic practice—certainly not one focused on *creatio ex nihilo*. In preparation for every project, Calovski conducts extensive research, talks to people, and draws inspiration from history. I have often been present at these talks: they involve intensive streams of thought, investigating or sketching out solutions for a better world. Yane is an idealist—that may well be his most salient characteristic. He is able to satisfy the need for justice which arises from this idealism by investing it in his artistic working process.

What makes Calovski special is his unfailing intuition for the incomplete and unspoken. With an immense sensitivity for the material, he collects even things that an archive is prepared to cast away. Of greatest importance to him is not just the object itself, and its history, but also its texture, its odor, all its material characteristics. In this valorization of materiality, he looks to discover what others are content to merely suspect is there: the aura of the thing. Every one of his exhibitions has this special aura. Calovski brings it out with his unique way of dealing with space, with his unique way of staging the work. One has the feeling that the objects have always been there in the room, that they form a fixed and integral part of it, that they radiate their energy simply by their presence. If you move an object just

half a meter, however, everything falls apart. The objects become obstacles in your way; the space and everything in it appears dead. As a rule, it is sculptors who possess this extraordinary feeling for space. Thus Calovski's work sometimes makes me think of Joseph Beuys or James Lee Byars, for example. Although their *œuvres* are totally different, they had a similar intuition of space. For this reason, many of Calovski's works are ephemeral by nature. They are in fact like natural phenomena: they appear, they thrill you, they vanish. And yet one needs a good deal of time and mindfulness to really experience and understand them. To those who are loathe to make this investment, Calovski's work remains a mystery.

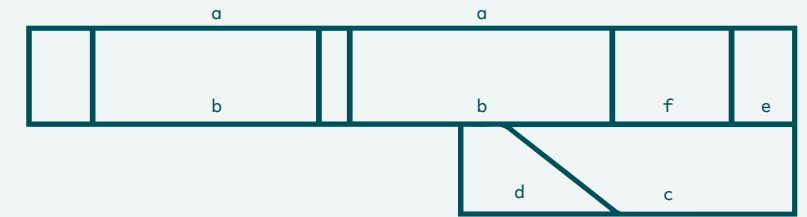
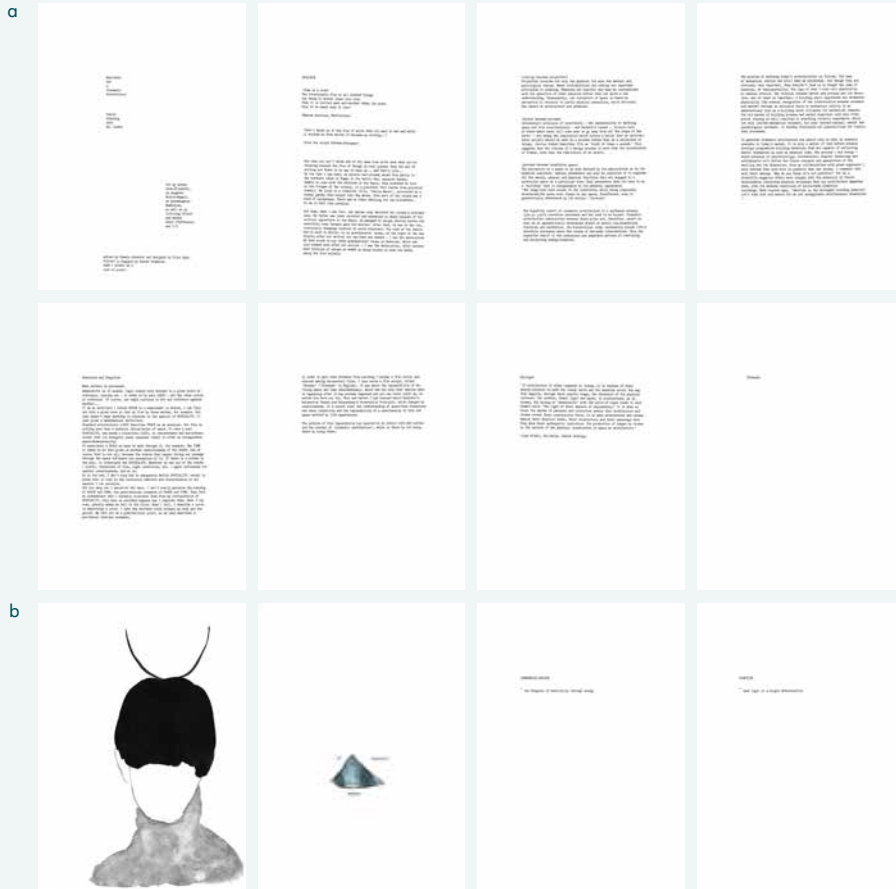


Untitled (after Simone Weil), 2016, ink on paper, 30 x 24 cm



Untitled (Associative Object, Twisted and Pinched), 2024, iron, 106 x 57 x 17 cm
Manuscript Shelf 2 (Architectural Model after the Apartment Unit 113 of La Cité Radieuse, Briey), 2024, plywood, mineral-based chalk paint, 270 x 70 x 30 cm

Manuscript Shelf 1 (Architectural Model after the Apartment Unit 121 of La Cité Radieuse, Briey), 2024, plywood, mineral-based chalk paint, 70,5 x 270 x 30,5 cm

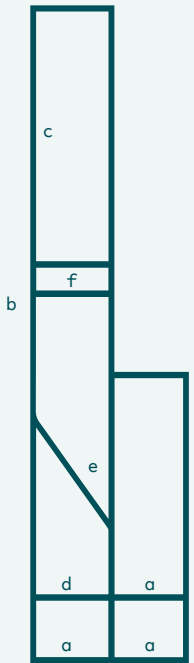


- a) 34 retyped pages from the book **Manifesto of Cinematic Architecture** by Pascal Schöning, AA London, 2006; 2024, carbon on paper, 30 x 24 cm each
- b) 50 typewritten pages and drawings, 2024, carbon on paper, 30 x 24 cm
- c) **Untitled Pale Blue Object**, 2024, leather, graphite, 10 x 66 cm
- d) **Untitled Pale Pink Object**, 2024, manila folders, graphite, 26 x 50 cm
- e) **Untitled Object**, 2023, wood with pencil mark, date unconfirmed, found in Szumin, Poland, 27 x 19 cm
- f) **Untitled Drawing**, 2020, mineral paper with ink, 24 x 30 cm

38



39



- a) 48 drawings, ink on paper, 28,5 x 30 cm
- b) **Untitled (Erased Icon)**, 24 x 19 cm, pigment, egg tempera on wood
- c) **Angle**, from **Floor/Ghost, Exercise of Adjustment**, pigment on wood, 90 x 46 x 3 cm
- d) **Drawing 1:1 (Mountain)**, 2014, gouache on archival folder, 27,1 x 50 cm
- e) **Drawing 1:2 (Mountain)**, 2014, gouache on archival folder, 29,4 x 42,7 cm
- f) Folded fine mesh for book binding

Nicht/ Erinnerung

Fünf Orte komplementärer und potenzieller Ereignisse

Prolog

Jeder von uns konstruiert eigene, ganz persönliche Versionen der Geschichte und jeder glaubt an eine bestimmte Vergangenheit, die ihm am wirklichsten erscheint. Sobald man jedoch in die Archive hinabsteigt, finden sich mitunter bis dahin unbekannte Briefe, Dokumente oder Fotografien, die einem eine andere Wirklichkeit offenbaren. Unser Wahrheitsglaube zerfällt in tausende Bruchstücke und es bleibt kaum etwas als der Zweifel daran, dass es nur eine einzige, unveränderliche Vergangenheit geben soll, sowie die Frage: Was wäre wenn ...? Archive sind Orte, an denen man entdecken kann, dass man die Vergangenheit vergessen hatte. Wären Erinnerungen stets lebendig, dann wären Archive obsolet, denn niemand bräuchte Belege für das Geschehene.

Fünf Orte komplementärer und potenzieller Ereignisse

Yane Calovski agiert in seiner künstlerischen Praxis entlang der Grenze zwischen dem, was geschehen ist, und dem, was sich niemals ereignet hat. Tatsachen in Form von Informationen oder Gegenständen nimmt er als Hinweise oder Spuren auf, Gegenstand seiner Untersuchung ist jedoch das, was keine Spuren hinterließ, sich aber ereignet haben muss oder sich eventuell ereignet haben könnte. Calovski rekonstruiert die Geschichtsschreibung dort, wo klaffende Lücken sind. Er sagt: „If you don't know about something, it does not mean, it does not exist.“ Während Historiker einen einzigen (wahren?) Verlauf der Ereignisse zu ermitteln suchen, meint Calovski, dass es mehr als nur eine Vergangenheit gibt und dass alle Vergangenheiten wirklich sind. Der Künstler betrachtet Orte, an denen Geschichte zur Erzählung wird: Archive, Museen, Denkmäler und utopische Architekturvorhaben sowie öffentlichen und privaten Raum. Dort sucht er nach Vergessenem oder Verdrängtem.

Monika Branicka ist Kunsthistorikerin, Kunstkritikerin und Galeristin. Sie studierte Kunstgeschichte an der Jagiellonian Universität in Krakau und publizierte zahlreiche Artikel in polnischen Zeitschriften und Magazinen. Als Kunstkritikerin verfasste sie mehrere Publikationen (z.B. **Antyfotoğrafie**, 5. Foto Biennale in Posen) oder **New Phenomena in Polish Art After 2000** (hrsg. v. Zentrum für Zeitgenössische Kunst Ujazdowski Schloss in Warschau) oder **Polish! Zeitgenössische Kunst aus Polen** (erschienen bei Hatje Cantz). Zwischen 2008-2019 leitete sie die ŻAK BRANICKA Galerie in Berlin und organisierte über siebzig Ausstellungen u.a. von VALIE EXPORT, Józef Opalka, Gorgona Gruppe, Agnieszka Polska, Magdalena Abakanowicz, Diogo Pimentao. Seit 2020 leitet sie die **Art Archive Foundation** in Krakau. Seit 2020 leitet sie zusammen mit Pirkko Rathgeber das Oral History-Projekt für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.



Fragment: **Floor/Ghost, Exercise of Adjustment**, 2022-2024, from the research project **Schöning Revisited: Extensions, Chroma, Inflections**, 2022-ongoing, doors from the apartment unit of Pascal Schöning, Cite radieuse de Briey, France (19 prefabricated interior doors, 19 pieces of plywood, acrylic, graphite, metal), 235 x 216 x 6 cm

Ort 1: Archiv

Archive sind Calovskis wichtigstes Forschungsobjekt und gleichzeitig sein Arbeitsplatz, egal ob es private oder städtische sind oder auch Orte von persönlicher oder historischer Bedeutung. Eines der Themen, die ihn seit jeher begleiten, ist die Geschichte seiner Geburtsstadt Skopje, die 1963 von einem Erdbeben völlig zerstört wurde. Für einen Wiederaufbau wurde ein internationaler Architekturwettbewerb zur räumlichen Neugestaltung der Stadt ausgerufen. Sieger war der japanische Architekt Kenzo Tange, der einen Master Plan für eine Idealstadt entworfen hat. Leider wurde das Vorhaben aus unterschiedlichen Gründen (politisch-ideologischen, wirtschaftlichen, soziologischen usw.) nur teilweise umgesetzt, was bis heute fatale Folgen für die Bewohner der Stadt Skopje hat.

Diese Geschichte vom Versagen der Ideale und der Vision eines Individuums in Opposition zu den Schwerkraften des Kollektivs war für Calovski Ausgangspunkt für seine Projekte **Master Plan** (2008) und **Obsessive Setting** (2011). Auf der Suche nach den Ursachen dafür, warum die tatsächlich umgesetzte, endgültige Form der Stadt mit der ursprünglichen Vision des Architekten nichts mehr gemeinsam hat, untersuchte der Künstler Spuren, stellte Hypothesen auf und verfasste mögliche Szenarien von Ereignissen. Als Informationsquelle diente ihm das Archiv für Stadtentwicklung und Architektur in Skopje (Bureau for Urban Planning and Architecture), wo man die Wettbewerbsunterlagen, darunter auch die nicht umgesetzten Entwürfe für die geplante Stadt verwahrte. Im Verlauf der Archivalsuche stellte sich jedoch heraus, dass sich die Geschichtsfetzen nicht einfach so zu einer logischen Stringenz zusammenfügen lassen. Sogar ein Teil vom wichtigsten Exponat des Archivs, dem Originalmodell der Stadt, war unter ungeklärten Umständen verschwunden. Darüber hinaus schaffte die Stadt das Archiv aus ebenfalls unbekanntem Gründen ab und privatisierte es. Je tiefer Calovski forschte, desto unklarer wurden die Ereignisse, als wollte die Stadt die Spuren ihrer Niederlage verwischen. So konzentrierte sich der Künstler in seinen Projekten auf das Problem der (Nicht-) Erinnerung und die Rolle, die das Archiv (und Archive generell) bei deren Entstehung spielt.

Noch rätselhafter wurde die Geschichte, als das Archiv im Jahr 2017 von einem Feuer verschlungen wurde. Calovski eilte auf der Stelle zum Katastrophenort und konnte noch Reste der Archivalien aus der Glut bergen. Halb verbrannte, brüchige Dokumente, die nicht lesbar

sind und bei Berührung zu zerfallen drohen, wurden später Bestandteil eines weiteren Projektes: **Undisciplined Construction of an Archive** (ab 2017). Die zutiefst bewegende Installation **The Effect of Remains** (2018) besteht aus feuerfesten Stahlregalen, darin abgelegt sind Calovskis Zeichnungen und Aquarelle, deren Inspiration von den Fotografien und Architekturentwürfen herrührt, die er noch vor dem Brand im Archiv gefunden hatte, sowie von den Originaldokumenten, die er aus der Asche retten konnte. So kommt es zur Konfrontation nie verwirklichter Zukunftsvisionen mit ihren „Geistern“ aus der Vergangenheit. Paradoxerweise sind Calovskis Aquarelle und Zeichnungen heute das einzige Überbleibsel dessen, was theoretisch für die Ewigkeit gedacht war. Ungewollt hat der Künstler (und sein Werk) die Rolle des Archivars übernommen, der die vergangene Erinnerung an die Zukunft bewahrt.

Was passiert, wenn es keine Vergangenheit mehr gibt? Wenn wir die Vergangenheit verlieren, verlieren wir dann auch die Zukunft? Calovski mahnt: *The future can never return.*¹ Die einzige Lösung scheint für ihn das Kollektivgedächtnis zu sein, wie in Ray Bradburys Roman **Fahrenheit 451**. Dort unterläuft eine Dissidentengruppe das Verbot des Lesens, indem sie Bücher auswendig lernt. Dann werden Archive obsolet.

Ort 2: Museum

Das Museum baut das Narrativ der Kunstgeschichte und somit auch das Kollektivgedächtnis und einen wichtigen Aspekt der Identität der Gesellschaft. Eines der frühen Projekte von Calovski (in Zusammenarbeit mit Hristina Ivanoska), **Oskar Hansen's Museum of Modern Art** (2007), knüpft, ähnlich wie die oben erwähnten Beispiele, an die Geschichte des Architekturwettbewerbs für Skopje an. Unter den damaligen Wettbewerbsteilnehmern war auch der polnische Architekt Oskar Hansen mit einem Entwurf für ein Museum moderner Kunst vertreten. Sein Konzept beruhte auf beweglichen Modulen, mit denen das Museum seine Form und Größe an die jeweiligen Bedürfnisse anpassen (Ausstellung, Konzert, Lesung u. Ä.) oder auch vollständig unter der Erdoberfläche verschwinden konnte. Der Entwurf fand keine Zustimmung, stattdessen wurde ein konventionelles Gebäude errichtet, das den damaligen Vorstellungen von einem Museum als einem Ort

1 Zeichnung aus der Serie **Recount redrawn**, 2013.

entspricht, an dem Bilder aufgehängt werden (wofür natürlich möglichst viele Wände notwendig sind). Hansens Vision eines Museums als dynamischer Ort wurde nicht verstanden, da er damals seiner Zeit um mindestens ein halbes Jahrhundert voraus war.

Das Unverständnis und die Ablehnung der Zeitgenoss*innen gegenüber visionären Künstler*innen sind einige der Schlüsselthemen in der kollaborativen, künstlerischen Praxis von Yane Calovski und seiner Partnerin Hristina Ivanoska. Am Beispiel des Museumsentwurfs von Oskar Hansen folgen sie der Frage, was geschehen wäre, wenn das Museum doch gebaut worden wäre. So entwarfen sie zwölf Plakate zu Ausstellungen und Lesungen, die nie stattgefunden haben. Als Kurator*innen eines nicht existenten Museums richteten sie ihr Augenmerk auf zu Lebzeiten unterschätzte Künstler*innen (ein klassischer „Salon der Abgelehnten“). Auf den Plakaten propagierte Mladen Stilinović den hohen Stellenwert der Faulheit, Ana Mendieta thematisierte Gewalt gegen Frauen, Dusan Percinkov präsentierte eine Auswahl von Bildern aus der Zeit, kurz bevor er den Glauben an die Malerei verlor und aufgab. Ad Reinhardt wiederum behauptete, dass ein Museum weder Unterhaltungsort noch Geschäftszentrum sein dürfe. Schließlich forderte Oskar Hansen mit seiner Theorie der offenen Form für die Architektur: „Das moderne Europa braucht [...] eine klare, ökologische Vision der Zukunft.“ Positionen, die heute als selbstverständlich gelten, klangen in den 1960er Jahren noch zu radikal. So schufen Calovski und Ivanoska mit ihrer Fassung einer hypothetischen Geschichte des nicht entstandenen Museums ein Forum für all die Künstler*innen, die dieses Forum damals nicht haben konnten und vom offiziellen Kunstdiskurs ausgeschlossen waren. Und sie stellten die Frage, was wäre, wenn die damalige Gesellschaft diese Visionen ernst genommen hätte? Wäre die Geschichte (damit auch die Kunstgeschichte) anders verlaufen? Könnten Künstler*innen, die zu Lebzeiten keine internationale Anerkennung fanden, weil sie zu radikal waren oder in einem marginalisierten Land zur Welt gekommen waren, am internationalen Diskurs teilhaben?

Oskar Hansens Vision einer idealen Gesellschaft begleitet Calovski und Ivanoska bereits seit fünfzehn Jahren – beide lassen bis heute immerzu neue Arbeiten entstehen, die in der Erforschung des Erbes dieses Architekten ihren Ursprung haben. Für die Arbeit **Nine Principles of Open Form** (2018) entwickelten sie ein Farbsystem, das Hansens theoretische Grundannahmen der Theorie der offenen Form

veranschaulicht, und integrierten eine von Ivanoska entwickelte, von der Architype Albers (entworfen von Josef Albers, 1926–1931) inspirierte Schriftart, die ausschließlich aus Senkrechten und Rundungen besteht. Calovski und Ivanoska, die im Alltag zwei Alphabete – das lateinische und das kyrillische – benutzen, verwischen mit dem neuen, offenen und universellen Zeichensystem bestehende kulturelle Grenzen.

Das Museum ist für Calovski ein geschichtsbildender Ort, wo der Kunstdiskurs stattfindet. Als Künstler träumt er daher davon, diesen Prozess zu demokratisieren. In seiner künstlerischen Praxis greift er permanent die Frage auf, welche Funktionen diese Institution haben sollte und welches Verhältnis sie zu den Künstler*innen hat. „When I decided to collaborate with [Skopje’s] Museum [of Contemporary Art], I asked to be given the status of an artist-in-residence, so that my consequent presence there would result in a specific reading of the place.“ Von Oskar Hansens visionärem Entwurf inspiriert, definiert Calovski den Museumsraum als dynamische, fließende Struktur, als prozessual oder als Bestandteil des öffentlichen Raumes (z. B. die Betonbank, die durch die Museumswand ragte, **Mulichkoski Bench, Divided**, 2018). Aber auch die Museumssammlung sieht er als dynamisches Material, offen für neue Bedeutungen. **Ponder Pause Process (A Situation) – An Installation of Works from Tate’s Collection and Archive** (2010) versammelt Arbeiten bekannter Künstler wie Liam Gillick, Francis Alÿs, Vito Acconci, Joseph Beuys oder Henri Matisse zu einer raumgreifenden Installation und ermöglicht dem Besucher völlig neue Betrachtungsperspektiven (eine liegende, sitzende und ruhende Perspektive) durch Kartonflächen, die er U-lay nennt. Ziel dieser physischen und psychischen Aktivierung der Zuschauer (und der Kunstwerke) war eine Neudefinition klassischer Lesarten in der Kunstgeschichte.

Ort 3: Architektur kollektiver Erinnerung

Der Ausschluss aus der Geschichtsschreibung dient auch als Motiv für andere Arbeiten von Yane Calovski. In einer weiteren Arbeit erzählt Calovski gemeinsam mit Hristina Ivanoska die Geschichte des von Iskra und Jordan Grabuloski entworfenen nationalen Monumentaldenkmal Makedonium in Kruševo. Der Film **Makedonium. Dramaturgy of the Unfinished** (Text: H. Ivanoska, Visualisierung: Y. Calovski, Regie: Teona Strugar Mitevska, 2024) rekonstruiert den möglichen Verlauf des Architekturwettbewerbs, wobei eine Gruppe männlicher Architekten, die für die Verwaltung verantwortlich sind, den Wert des Entwurfes

einer Frau – ebenfalls Architektin – diskutiert. Während der Sitzung wird Iskra von ihrem Mann vertreten, sie selbst ergreift nicht das Wort, sie bleibt stumm. Erst heute, Jahrzehnte später, werden die Geschichte des Monuments und die Bedeutung dieser Architektin für die Geschichtsbildung in das Kollektivgedächtnis zurückgeholt. Ähnlich wie Kenzo Tanges Master Plan wurde auch Grabuloskas Denkmal nicht vollständig ausgeführt. Calovski und Ivanoska versuchen anhand der Unterlagen in Iskra Grabuloskas Privatarchiv Licht in die Abläufe zu bringen und, insbesondere mit Calovskis Skulptur, die ursprüngliche Vision der Architektin für den nicht realisierten Vorführraum im Untergeschoss zu rekonstruieren.

Gründe für Calovskis und Ivanoskas Interesse an Randfiguren, deren künstlerische Visionen erst nach Jahren Wertschätzung erfahren, sind einerseits ihre Faszination für die Fähigkeiten dieser Künstler*innen, die Zukunft zu antizipieren, und andererseits eine Reflexion über das grundlegende Misstrauen einer Gesellschaft, das künstlerische Visionen zu Fall bringt und damit die eigene bessere Zukunft versperrt.

Eines der jüngsten Projekte von Calovski ist **Schöning Revisited: Extensions, Chroma, Inflections** (ab 2022). Es setzt sich mit dem Architekten Pascal Schöning auseinander, der in den 1980er Jahren mit einer Gruppe von befreundeten Architekt*innen und Künstler*innen das von Le Corbusier entworfene Haus Cité radieuse in der französischen Provinzstadt Briey bewohnte. Während Schöning und seine Freunde Wohnungen in der repräsentativen ersten Etage dieser „Wohnmaschine“ (Unité d’Habitation) besetzten, war das Gebäude verwüstet und vom Abriss bedroht.² Schöning war sich des Wertes dieser Ikone der Moderne bewusst und gründete den Verein La Première Rue, um das Haus vor der Zerstörung zu retten. Mehr oder weniger bewusst wurde Schöning zum Archivar dieses Architekturdenkmals: Er lud seine Student*innen von der Architectural Association School of Architecture in London zu Vorträgen ein, verhandelte mit der Stadtverwaltung über die Sanierung des Gebäudes und die Restaurierung des originalen Fassadenanstrichs und rettete in den Folgejahren jedes Fragment der originalen Bausubstanz, wie zum Beispiel altes Linoleum, das Bewohner

² Das 1961 fertiggestellte und bereits 1983 von den Bewohner*innen aus ökonomischen Gründen verlassene Gebäude wurde nach und nach illegal besetzt und als alternativer Wohnraum genutzt.

im Zuge von Renovierungsarbeiten entsorgen wollten. Dazu gehörten auch Wohnungstüren, die von den Bewohnern mit den Jahren ersetzt worden waren. Schönings Wohnung füllte sich rasch mit verschiedenfarbigen Türblättern (Corbusier hatte unterschiedliche Farbgebungen für die einzelnen Etagen geplant), die er als Tische, Schränke, Trennwände oder Treppengeländer benutzte.

Nach Schönings Tod ging seine Wohnung mit seinem Privatarchiv und der Büchersammlung in den Besitz des Archivs der Avantgarden von Egidio Marzona in Dresden über, die Wohnung musste geräumt werden. Mehr als dreißig Türblätter wurden nach der Demontage ihrer provisorischen (wenn auch langjährigen) Funktion als Tische und Schränke erneut zu Türblättern, die untergebracht werden mussten, eine Entsorgung kam aber nicht in Frage. So kam es in Anbetracht seiner künstlerischen Praxis, mit Archivmaterial zu arbeiten, zu der Idee, Calovski nach Briey einzuladen.

Orte 4 und 5: Privater und öffentlicher Raum

Ähnlich wie bei anderen Projekten von Calovski wurde auch hier das Archiv – in diesem Fall der Objekt- und Bedeutungskosmos in Schönings Wohnung – als Study Case aufgefasst. Calovski schuf aus Schönings privaten Dingen temporäre, ortsspezifische Installationen, die Türblätter hingegen dienten ihm als Material für die Skulptur **Floor/Ghost, Exercise of Adjustment** (2022–2024). Zur Mitarbeit daran hatte er Schüler*innen aus der örtlichen Schule eingeladen. Die jungen Leute trugen sämtliche Türen aus Corbusiers Haus in die Schulwerkstatt und arbeiteten gemeinsam an der Konstruktion der Skulptur, am Ende brachten sie diese wieder in die Cité radieuse, wo sie im Rahmen der Ausstellung **Schöning Revisited** (2022) zu sehen war. Durch die Beteiligung der Schüler*innen und die Einbindung der Nachbarschaft konnte Corbusiers Traum einer sozialen Gemeinschaft wiederbelebt werden. Die modulare Konstruktion der Skulptur beruht ihrerseits auf der modernistischen Sprache geometrischer Abstraktion und ermöglicht Änderungen der Form, um den Raum, in dem sie sich befindet, zu aktivieren. In Briey wurde die Skulptur in zwei benachbarten Räumen installiert: die eine Hälfte in einem, die andere Hälfte im anderen Raum. Es entstand ein Déjà-vu-Effekt oder eine spiegelbildliche Illusion. In der Galerie Zilberman in Berlin hingegen wurde die Skulptur – wie aus Bausteinen – auseinandergesetzt und anschließend von einem Performer erneut in den Urzustand konstruiert.

Bei der Arbeit an Schönings Archiv ließ sich Calovski von der Theorie der Cinematic Architecture inspirieren, mit der Schöning für die Architektur dieselben sozialen Aufgaben wie für das Kino proklamierte – als Orte und Projektionsflächen für kollektive Erinnerung. Durch die technisch schwierige Umsetzung (Schöning wollte riesige Projektoren einsetzen) war sein Manifest noch vor zwanzig Jahren reines Wunschdenken, doch heute genügt es zum Beispiel, den Times Square zu betrachten, wo die Hauswände aus gigantischen Projektionsflächen bestehen, um zu verstehen, was er meinte. Calovskis von Schönings Manifesto for a **Cinematic Architecture** inspirierte Serie von Manuskripten und Aquarellen wurde Teil der Installation **Manuscript Shelf 1/2 (Architectural Model after the Apartment Unit 113 of La Cité Radieuse, Briey)**.

Epilog

Die alte Schule der Kunstkritik besagt, ein Text soll das Persönliche meiden und sich stattdessen auf das Werk konzentrieren. Doch wie geht man mit vielen Jahren an Erfahrungen um, die man im persönlichen Kontakt gesammelt hat? In einer Jahre währenden Freundschaft erlebt man die Entwicklung eines Künstlers und seines Werkes quasi aus der ersten Reihe.

Mit Yane Calovski verbindet mich nicht nur eine lange Freundschaft, sondern auch das gemeinsame Interesse an inspirierenden Themen. Ich beobachte seine künstlerische Praxis bereits seit 2008 (und habe einige seiner Ausstellungen wie **Oskar Hansen's MoMA, Obsessive Setting und Orphans of Culture, Legends and Heroes** organisiert). Hat er einmal ein Thema aufgegriffen, ergründet er es meistens für längere Zeit und entwickelt einen Gedanken in weiteren Projekten und immerzu in neuen Zusammenhängen. Seine Methodik erinnert dabei eher an die wissenschaftliche Praxis als an ein künstlerisches Schaffen im Sinne der Creatio ex nihilo. Im Vorfeld jedes seiner Projekte betreibt er umfassende Recherchen, führt Gespräche und lässt sich von der Geschichte inspirieren. Bei vielen dieser Gespräche war ich anwesend: Es sind eigentlich intensive Gedankenströme, die Lösungen für eine bessere Welt offenbaren. Yane ist Idealist, was wahrscheinlich seine wichtigste Charaktereigenschaft ist. Das aus diesem Idealismus entspringende Bedürfnis nach Gerechtigkeit kann er durch seinen Schaffensprozess befriedigen.

Was ihn auszeichnet, ist die untrügliche Intuition für das Unvollendete und das Unausgesprochene. Mit immenser Sensibilität

für die Materialität sammelt er selbst das, was in einem Archiv als Rest oder Müll aussortiert wird. Nicht nur das Objekt selbst und seine Geschichte, auch die Textur, der Geruch und die gesamte Stofflichkeit sind für ihn von großer Bedeutung. In dieser Materialität sucht er das, was die meisten nur ahnen: die Aura. Jede seiner Ausstellungen hat diese besondere Aura. Sie wird erzeugt durch Calovskis einzigartige Art, mit der Räumlichkeit und der Inszenierung der Werke umzugehen. Man hat das Gefühl, die Objekte waren schon immer im Raum, als wären sie fester Bestandteil und erzeugten ihre Energie durch reine Präsenz. Sobald man ein Objekt auch nur um einen halben Meter verschiebt, fällt alles in sich zusammen, Objekte werden dann zu Hindernissen und alles wirkt plötzlich wie tot. Über dieses spezifische Gefühl für den Raum verfügen meistens Bildhauer*innen. Und obwohl deren Œuvre nicht vergleichbar ist, denke ich hier beispielsweise an Joseph Beuys oder James Lee Byars, die mit ähnlicher Intuition gearbeitet haben. Aus diesem Grund sind viele von Calovskis Werken von Natur aus sehr ephemere. Sie sind wie Naturphänomene: Sie kommen, begeistern und gehen. Doch man braucht viel Zeit und Aufmerksamkeit, um sie erleben und verstehen zu können. Wer diesen Aufwand scheut, für den bleibt das Geheimnis ungelöst.



Procession, from the research project **Schöning Revisited: Extensions, Chroma, Inflections**, 2022-ongoing, Archival pigment print, 70 x 105 cm, photo: Jean-Jacques Vales



Floor/Ghost, Exercise of Adjustment, 2022-2024, from the research project **Schöning**
Revisited: Extensions, Chroma, Inflections, 2022-ongoing, doors from the apartment unit of
Pascal Schöning, Cite radieuse de Briey, France (19 prefabricated interior doors, 19 pieces
of plywood, acrylic, graphite, metal), 235 x 216 x 6 cm

Ana Hoffner ex-Prvulovic is an artist, researcher and writer. She* works within and about contemporary art, art history, cultural studies and critical theory. She is interested in queerness, displays of global capital, coloniality and the East, forms of escape, early psychoanalysis as well as politics of memory and war. Hoffner works with video, photography, installation and performance. She* employs means of appropriation such as restaging photographs, interviews and reports, and searches for ways to desynchronize normative belongings of body and voice, sound and image. She* works explicitly against the current domination of corporate aesthetics, images of disgust and horror and the right-winged establishment by insisting on analysis, contextualization and reflection. Hoffner seeks to introduce temporalities, relations and spaces in-between iconic images and highly performative events of our totalizing contemporaneity.



Fragment: **Floor/Ghost, Exercise of Adjustment**, 2022-2024, from the research project **Schöning Revisited: Extensions, Chroma, Inflections**, 2022-ongoing, 235 x 216 x 6 cm, doors from the apartment unit of Pascal Schöning, Cite radieuse de Briey, France (19 prefabricated interior doors, 19 pieces of plywood, acrylic, graphite, metal)

Residual Entries, Residual Worlds

Dan Diner's reflections on the notion of "synchronicity" provide a solid basis for consideration of those contemporary artistic practices that cannot be comprehended from an art-theoretical standpoint using either the analytical structures prevalent in the globalized art market or the various modes of interpretation descended from cultural studies. In the introduction to his study **Synchrone Welten. Zeitenräume jüdischer Geschichte** (Worlds in synchronicity. Time spaces of Jewish History), Diner investigates the development of a transterritorial understanding of history, which took shape over a long period of time as an outgrowth of the specifically diasporic way of life practiced by the Jewish peoples.¹ These peoples, Diner argues, succeeded "in being simultaneously present at different times and in different places, that is, in being ubiquitous," and for that very reason were able to form societal relationships not determined by reference to territory and stages of development.² For while the movements towards formation of nation states in the 19th century sought to bring time and space into agreement in a concrete sense (a national identity should correspond to a territorial principle), the cultural practices of the Jewish diaspora were based on a completely different understanding of time and space.³ Jewish communities developed, says Diner, the ability to live with their own laws and the laws of others at the same time. This synchronicity, while it may appear transgressive—insofar as the diaspora is constantly located in an outside place defined by the nation state

1 Dan Diner (ed.), **Synchrone Welten. Zeitenräume jüdischer Geschichte**, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.

2 Id., p.16.

3 Id., p.15.

but nevertheless lives in accordance with its own rules and laws—thus constructs, as Diner explains, an understanding of history that runs counter to the teleological conception of history defined by Christianity and focused on progress and liberation.⁴ An organization of life based on synchronous rule sets can be found amongst the political and social movements of other minorities that challenged the rigid ideas of the nation state, as well: e.g., the movements of the Kurds and Yezidis, and in the Balkans especially the Roma communities.⁵

Here, there arises the idea of that third zone (located neither in the West nor in the East, bound neither to the Soviet Union nor to the ideology of the capitalist market—a zone of constant doubt), which Yugoslavia is able to establish, but from the very start is unable to fully maintain. Ženi Lebl, a Jewish-Yugoslavian historian and former inmate of the prison for political prisoners on the island of Goli Otok, writes in **Tide and Wreck. History of the Jews of Vardar Macedonia** about the emancipatory potential that collides here with the brutality of this modernist experiment that wants to be so many things at the same time.⁶ In this work, she sheds lights on the historical development of the Jewish minority in Macedonia up through its almost total destruction in the Balkan chapter of the Holocaust—in which the “Mountains Division” of the Waffen-SS Skanderbeg, recruited by Nazi Germany and largely made up of Muslim Albanians, participated:⁷ for the state of Yugoslavia was founded in the wake of the deportation of

4 Ibid.

5 At the same time, these conceptions of history contributed, in the post-war years of the 20th century, to the formation of modern states, which, while still making reference to a mythological founding narrative, successfully distanced themselves from the “Blut und Boden” ideology of the Nazis. One example of such a state, besides Israel, is no doubt Yugoslavia. Both states were, as Diner briefly describes, implicated in complex dramas at their formation: “During the Arab-Israeli War of 1948, leftist oriented Israeli (Para-)military forces forcibly expelled the residents of Arab towns and settlements. The fighters brandished portraits of Stalin and Tito on the radiators of the vehicles transporting them to the conflict zone. This pattern of action echoed the final phase of the Second World War, when in eastern central and southeast Europe forced expulsions and ethnic cleansing were carried out, under the banner of communism, in order to establish homogeneous nation states wrapped in red drapery.” See Dan Diner, “Genesis und Geltung”, in: **Frankfurter Allgemeine Zeitung** (22 January 2024), <https://www.faz.net/-gsf-bl8e9>, accessed 02 April 2024.

6 Jennie Lebel, **Tide and Wreck. History of the Jews of Vardar Macedonia**, Bergenfield, NJ: Avotaynu, 2008. In the 1990s, this historic constellation was instrumentalized in the Kosovo War by a re-kindled Serbian nationalism.

7 Id., p. 348.

over 8 000 Jews from Macedonia to Treblinka and Bergen-Belsen. The battle between Fascism and Anti-Fascism thus was not, as later asserted for the purposes of state ideology, waged exclusively against a German invader, but also, and in a fundamental sense, in the context of an internal battle for liberation fought out amongst close neighbors, that is, amongst the people of one country. The establishment of a state in which radically diverse populations coexisted thus entailed silencing enmities that had arisen over a long period of time and, moreover, maintaining perpetual silence concerning the elimination of certain victims.

As a result, Macedonia occupies a special status in the evolution of a transterritorial understanding of history. On the one hand, togetherness is dictated from above; on the other, the processes of nation building that stem from the battle for freedom can never really take root, neither during the period of Yugoslavia’s existence nor thereafter. Thus practices relative to ways of living that evolved here without compulsion from the state—that is, synchronous practices—express themselves in a special way in society and, as I would argue, in contemporary art. Here, a different receptiveness for the constellation of time and space prevails, one that is not officially sanctioned by the nation state, precisely because, alongside the diverse histories associated with the nation state, there arises a desire to keep the relationship to one’s country fragile, and to accept living with the fact that this insecure relationship to a territory leaves one endangered. This ability to reconcile the own with the other is what produced those artistic in-between worlds that we associate with modern/postmodern and contemporary Macedonia.

The artists Yane Calovski and Hristina Ivanoska, who developed their practices in Skopje and beyond, give rise through their ways of working and ways of living to the conceptual framework that is a necessary pre-condition for even imagining the formation of an artistic-political “third zone” today. Both artists are ostensibly occupied with archives, city politics, architectural gestures, those quantities of post-war modernism that rendered palpable in space the symbolic reorganization of a new era. In fact, however, their work constructs time-space models that use, that positively need, the exhibition space, because it allows them to re-structure in space for the present non-teleological alternative blueprints for society. The interventions of Yane Calovski and Hristina Ivanoska, at times working together, at times

working separately, but issuing from a shared practice, thus must always be viewed through the prism of the specific spatial conditions which form their starting point.

The exhibition **Residual Entries** refers, with its very title, to this pre-occupation with space and history. The treatment of entryways/ points of access as key categories of form in contemporary art is reflected in the bourgeois apartment of the Zilberman gallery in Berlin Charlottenburg. In the choreography of opening doors, of setting foot in a room, of repeatedly turning back in order to re-enter the same spaces, the architecture pre-determines the viewer's movement through space. **Residual Entries** co-opts this structure inherent in the gallery's floor-plan for its own purposes and consequently places the found, re-constructed, and re-arranged objects in a rhythm that reveals, even stabilizes itself, in long ramblings through everyday life that concomitantly transform that life, to produce a kind of inner livability.

The building at Schlüterstraße 45, in which the Zilberman gallery is now located, was confiscated from its owners in 1942. As at so many places in Berlin, we can learn this from the Stolpersteine (raised, engraved cobblestones) on the sidewalk in front of the building. But even if you do not know this beforehand, the art works communicate a matrix of connections among exile, diaspora, displacement, and loss. In the installation **Undisciplined Construction of an Archive**, we are confronted with image and text materials that were salvaged from the Office of City Planning in Skopje, which burned down in a fire in 2017. We see photographs that document how the city looked, with buildings surviving in part from the era of the Ottoman Empire, before the catastrophic earthquake of 1963; but also documents relating to the plans for reconstruction of the city drafted by Japanese architect Kenzo Tange. Almost all the artifacts bear traces of the fire, and yet the impact of the work as a whole stems not so much from the referents themselves, as from the way in which they are handled. Likewise in the installation **Schöning Revisited: Extensions, Chroma, Inflections**, the viewer immediately finds themselves in an atmosphere produced so as to elicit a meditative awareness of life, not to relate a history evidenced by documents and detached from its subjects. We see here the doors, which architect Pascal Schöning in the 1980s salvaged and re-purposed from the apartment units designed by Le Corbusier in Briey, France, arranged sculpturally on the gallery floor. You can walk around the edges of the sculpture while inevitably being

tempted to make the door elements accessible and thus break up the architectural structure.

In these installations' organization of space, there is a subtle but significant effort against any dramatization of writing of history. By virtue of a strictly geometrical display apparatus, which the artist lends a materiality and significance on a par with that of the objects themselves (rather than concealing display as an invisible structure in the background)—but also in the implied possibility of the other/ similar repetition of historical events, their re-inscription and the unavoidable blank space associated with this—we detect a narrative that is no less personal than it is objective, one that no longer depends for its authentication exclusively on documents. Instead, history unfolds as fabulation, as narrative.

Yane Calovski and Hristina Ivanoska have both told me, independently of each other, that their working process consists to a large extent of talking to each other. Without of course knowing what these conversations are like, I imagine that the two artists do not engage in anything resembling a dialogue—in the sense of an objective-oriented communication, an economic exchange—but rather in what the film theorist Ivone Margulies called “serial monologues” with reference to Chantal Akerman's films.⁸ One person talks and the other listens without intervening. The testimonial quality of narration occupies the foreground, and not the effect of what is said. The serial monologue can be understood as a sort of waste of time with respect to the genre of artistic production that aims at objectification, but also with respect to a historiography that aims at heralding progress and development. One could deduce from this practice that the two artists' collaboration is constantly plagued by an inefficient process, one that evades its own realization, but at the same time strives to produce a space in which history can simply take place, without any ambition of being projected towards a future. It does this by consistently maintaining the production of objects in a kind of limbo.

This state of limbo also characterizes their artistic authorship, for the voices that are typically authorized by an artist's subjectivity are articulated, in the case of Yane Calovski and Hristina Ivanoska,

8 Ivone Margulies, **Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday**, Durham: Duke University Press, 1996.

without the assumption of any natural coherence of presence (body) and agency (voice). In synchronous living spaces, bodies and voices are per se de-synchronized; they need not be forcibly separated and re-joined, for their loose relationship is not felt to be determining or structurally violent. Herein lies a decisive difference from the conception of the subject in liberation narratives, which always locate freedom in the overcoming of an oppressive outside force, or strive idealistically towards a co-existence, as in the case of Yugoslavia, which at the same time harbors a diversity of voices. Tellingly, the art of Yane and Hristina often unfolds in parallel: their respective works do not insist on the simultaneous presence of each other, but must be correlated by the viewer on the basis of the indicia of absences. Thus they frequently define an independent space, without filling it, and create forms that remain open for the associations that the narrative imagination of others (may) evoke. As a result, that which was already suggested by the over-sized tongue of synthetic rubber in **Untitled (Ripple Tongue Cover)** at our entrance into the exhibition occurs: namely, that the narrative impulse and its objects are exhausted by their own friction.



Untitled (Associative Object, Twisted and Pinched), 2024, iron

Ana Hoffner ex-Prvulovic ist Künstlerin, Forscherin und Autorin. Sie* arbeitet in und über zeitgenössische Kunst, Kunstgeschichte, Kulturwissenschaften und kritische Theorie. Sie interessiert sich für Queerness, Displays des globalen Kapitals, Kolonialität und den Osten, Formen der Flucht, die frühe Psychoanalyse sowie Erinnerungs- und Kriegspolitik. Hoffner arbeitet mit Video, Fotografie, Installation und Performance. Sie* setzt Mittel der Aneignung wie die Neuinszenierung von Fotografien, Interviews und Berichten ein und sucht nach Wegen, normative Zugehörigkeiten von Körper und Stimme, Ton und Bild zu desynchronisieren. Sie* arbeitet explizit gegen die gegenwärtige Vorherrschaft von Unternehmensästhetik, Ekel- und Schreckensbildern und dem rechten Establishment, indem sie auf Analyse, Kontextualisierung und Reflexion besteht. Hoffner versucht, Zeitlichkeiten, Beziehungen und Räume zwischen ikonischen Bildern und hochperformativen Ereignissen unserer totalisierenden Zeitgenossenschaft einzuführen.



Untitled (Associative Object, Twisted and Pinched), 2024,
iron, 106 x 57 x 17 cm

Verbliebene Zugänge, verbliebene Welten

Dan Diners Überlegungen zum Begriff der „Synchronizität“ bilden eine fundierte Basis zur Betrachtung jener zeitgenössischen künstlerischen Praxis, die weder mit dem aktuellen Analyseapparat des globalisierten Kunstbetriebes noch mit diversen Nachfahren kulturwissenschaftlicher Strömungen der Kunstkritik zu fassen ist. Im Vorwort zu seiner Studie **Synchrone Welten. Zeitenräume jüdischer Geschichte** untersucht Diner die Entwicklung eines transterritorialen Geschichtsverständnisses, das aus der spezifisch diasporischen Lebensform der jüdischen Bevölkerungen über einen langen Zeitraum gewachsen ist.¹ Diesen sei es, laut Diner, gelungen, „zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten, gleichermaßen präsent, also ubiquitär zu sein“ und gerade dadurch Gesellschaftsbeziehungen zu formen, die nicht territorial und entwicklungsgeschichtlich determiniert sind.² Denn während die Bewegungen der Nationalstaaten des 19. Jahrhunderts Zeit und Raum³ in einem konkreten Sinne zur Übereinstimmung bringen wollten (eine nationale Identität sollte mit einem territorialen Prinzip korrespondieren), konstituiert sich durch

1 Dan Diner (Hg.), **Synchrone Welten. Zeitenräume jüdischer Geschichte**, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.

2 Ibid., 16.

3 Ibid., 15.

die kulturellen Praktiken der jüdischen Diaspora ein gänzlich anderes Verständnis von Zeit und Raum. Jüdische Gemeinschaften entwickeln, so Diner, die Fähigkeit, mit den eigenen Gesetzen und den Gesetzen der anderen gleichzeitig zu leben. Diese Synchronizität, die zwar transgressiv wirkt, indem die Diaspora stets in einem Außen der Nationalstaaten verortet wird, aber dennoch innerhalb ihrer festgelegten Regeln und Gesetze lebt, entwirft folglich ein Verständnis von Geschichte, das den teleologischen, wie Diner erläutert, vom Christentum geprägten, auf Fortschritt und Befreiung ausgerichteten Geschichtskonzeptionen widerspricht.⁴ Eine synchrone Lebensgestaltung lässt sich auch bei politischen und sozialen Bewegungen anderer Minderheiten finden, die die starren Ideen des Nationalstaates herausfordern konnten: die Bewegung der Kurd*innen und Jesid*innen, auf dem Balkan allen voran der Rom*nja.⁵

Hier entwickelt sich der Gedanke jenes dritten Raums (nicht im Westen und nicht im Osten, nicht an die Sowjetunion angebunden, aber auch nicht vom kapitalistischen Markt überzeugt, ein Raum des beständigen Zweifels), den Jugoslawien zwar zu begründen, aber von Anfang an nicht vollständig zu halten vermag. Ženi Lebl, eine jüdisch-jugoslawische Historikerin und ehemalige Inhaftierte des politischen Gefängnisses auf der Insel Goli Otok, schreibt in ihrem Buch **Tide and Wreck. History of the Jews of Vardar Macedonia** über das Emanzipationspotential, das mit der Brutalität dieses modernistischen

4 Ibid.

5 Gleichzeitig sind diese Geschichtskonzeptionen dafür prägend, dass in der Nachkriegszeit des 20. Jahrhunderts moderne Staaten entstehen, die sich zwar auf ein mythologisches Gründungsnarrativ beziehen, jedoch erfolgreich eine Distanz zur Blut und Boden-Ideologie der Nazis etablieren können. Ein Beispiel eines solchen Staates ist neben Israel sicherlich Jugoslawien. Beide sind, wie Diner kürzlich schreibt, in komplexe Staatsgründungsdramen verwickelt: „Während des israelischen Gründungskrieges 1948 vertrieben linksgerichtete israelische (Para-) Militärs Einwohner arabischer Dörfer und Ortschaften. An den Kühlern der sie zur Tat befördernden Fahrzeugen prangten die Konterfeis Stalins und Titos. Dieses Ereignisbild führt in die Endphase des Zweiten Weltkrieges zurück, als unter kommunistischem Vorzeichen in Ostmittel- und Südosteuropa Vertreibungen und ethnische Säuberungen exekutiert wurden, um in rotes Tuch gehüllte homogene Nationalstaaten zu etablieren.“ Siehe Dan Diner, „Genesis und Geltung“, in: **Frankfurter Allgemeine Zeitung** (22.01.2024), <https://www.faz.net/-gsf-bl8e9>, abgerufen am 02.04.2024.

Experiments, das so vieles gleichzeitig sein wollte, kollidiert.⁶ In diesem beleuchtet sie die Entwicklungsgeschichte der jüdischen Minderheit in Mazedonien bis zum Zeitpunkt ihrer fast vollständigen Vernichtung, an der die von Nazideutschland rekrutierte und größtenteils aus muslimischen Albanern bestehende Waffen-Gebirgs-Division der SS Skanderbeg beteiligt war.⁷ Die Staatsgründung Jugoslawiens erfolgte nachdem über 8000 Jüd*innen aus Mazedonien nach Treblinka und Bergen-Belsen deportiert wurden. Der Kampf zwischen Faschismus und Antifaschismus wurde also nicht nur, wie später staatsideologisch definiert wurde, gegen ein deutsches Außen geführt, sondern fundamental als ein innerer Befreiungskampf, der unter den unmittelbaren Nachbar*innen, also innerhalb eines Landes ausgefochten wurde. Die Koexistenz unterschiedlichster Bevölkerungsgruppen zu etablieren, hieß folglich, über einen langen Zeitraum gewachsene Feindschaften stillzustellen, aber auch die Eliminierung bestimmter Opfer weiterhin zu verschweigen.

Folglich nimmt Mazedonien auch in der Entwicklung eines trans-territorialen Geschichtsverständnisses einen Sonderstatus ein. Einerseits wird Zusammengehörigkeit von oben diktiert, andererseits können jene Prozesse der Staatengründung, die auf Freiheitskampf beruhen, bereits während, aber auch nach der Zeit Jugoslawiens nicht richtig erfolgreich Fuß fassen. Insofern fließen Praktiken der hier gewachsenen und nicht-erzwungenen, eben synchronen, Lebensweisen auf besondere Weise in die Gesellschaft, und, wie ich behaupten würde, in die zeitgenössische Kunst. Hier herrscht eine andere Empfänglichkeit für die Konstellation von Zeit und Raum, die nicht nationalstaatlich autorisiert ist, gerade weil neben den diversen nationalstaatlichen Geschichten auch ein Begehren danach entsteht, die Verbindung zum eigenen Land fragil zu halten und die Tatsache ertragen zu müssen, von eben dieser unsicheren Verbindung zu einem Territorium gefährdet zu werden. Durch die Fähigkeit zur Vereinbarung des Eigenen und des Anderen sind jene künstlerischen Zwischenwelten entstanden, die wir aus dem modernen/postmodernen und dem heutigen Mazedonien kennen.

6 Jennie Lebel, **Tide and Wreck. History of the Jews of Vardar Macedonia**, Bergenfield, NJ: Avotaynu, 2008. In den 1990er Jahren erfolgt eine Instrumentalisierung dieser historischen Konstellation im Kosovokrieg seitens eines neu entfachten serbischen Nationalismus.

7 Ibid. 348.

Die Künstler*innen Yane Calovski und Hristina Ivanoska, die beide ihre Praxis in Skopje und darüber hinaus entwickelt haben, bringen durch ihre Lebens- und Arbeitsweise den konzeptuellen Rahmen hervor, aus dem heraus die Formierung eines künstlerisch-politischen dritten Raumes für die Gegenwart weiterhin denkbar wird. Vordergründig beschäftigen sich beide mit Archiven, Stadtpolitiken und Architekturen, jenen Größen der Nachkriegsmoderne, die die symbolische Neuordnung einer neuen Epoche räumlich fassbar gemacht haben. Tatsächlich spannen die Arbeiten jedoch jene Zeit-Raum-Modelle auf, die den Ausstellungsraum nutzen, ihn geradezu brauchen, weil er ihnen erlaubt, nicht-teleologische Gesellschaftsentwürfe räumlich für die Gegenwart umzustrukturieren. Die Interventionen von Yane Calovski und Hristina Ivanoska, mal gemeinsam, mal getrennt voneinander, jedoch immer in ihrer Praxis verbunden, sind daher stets durch die spezifischen räumlichen Bedingungen, die sie vorfinden, zu lesen.

Die Ausstellung **Residual Entries** verweist bereits in ihrem Titel auf diese Arbeit mit Raum und Geschichte. Die Auseinandersetzung mit Eingängen/Zugängen als formalen Schlüsselkategorien in der zeitgenössischen Kunst spiegelt sich in der bürgerlichen Wohnung der Zilberman Galerie in Berlin Charlottenburg wieder. In der Choreografie des Öffnens von Türen, des Betretens von Räumen, des wiederholten Zurückgehens, um wieder die gleichen Räume zu betreten, ist die Bewegung durch den Raum bereits durch die Architektur vorgegeben. Diese in der Galerie angelegte Struktur macht sich **Residual Entries** zu eigen und platziert die gefundenen, nachgebauten und neu arrangierten Objekte folglich in einem Rhythmus, der sich in langen Streifzügen durch den Alltag mit der dazugehörigen Veränderung im Gleichen sowohl manifestiert als auch stabilisiert, um eine Art innerer Bewohnbarkeit herzustellen.

Das Haus in der Schlüterstraße 45, in der sich heute die Galerie Zilberman befindet, wurde 1942 enteignet. Das erfährt man, wie an so vielen Orten der Stadt, durch die Stolpersteine vor dem Hauseingang. Aber auch ohne es zu wissen, kommunizieren die künstlerischen Arbeiten einen Zusammenhang zwischen Exil, Diaspora, Vertreibung und Verlust. In der Installation **Undisciplined Construction of an Archive** begegnet man Bild- und Textmaterial, das aus dem abgebrannten Büro für Stadtplanung in Skopje 2017 gerettet wurde. Zu sehen sind Fotos, die die Stadt mit ihren teils aus dem osmanischen Reich stammenden Häusern vor dem verheerenden Erdbeben 1963 dokumentieren,

aber auch Dokumente, die sich auf die Wiederaufbaupläne des japanischen Architekten Kenzo Tange beziehen. Fast alle Artefakte tragen Spuren des Feuers, dennoch sind es nicht die direkten Referenten, die für die Wirkung der Arbeit entscheidend sind, sondern die Art und Weise wie sie behandelt werden. Auch in der Installation **Schöning Revisited: Extensions, Chroma, Inflections** befindet sich das Publikum unmittelbar in einer Atmosphäre, die hergestellt wird, um ein meditatives Lebensgefühl zu vermitteln und nicht eine Geschichte, die von Dokumenten belegt und von Subjekten losgelöst ist. Hier sind die Türen, die der Architekt Pascal Schöning aus den von Le Corbusier entworfenen Wohneinheiten in Briey, Frankreich, in den 1980er Jahren für seine eigene Wohnung gesammelt hatte, in einer skulpturalen Anordnung auf dem Fussboden zu finden. Man kann um die Skulptur außen herum laufen während man unweigerlich versucht ist, die Türelemente betretbar zu machen und damit die architektonische Struktur aufzubrechen.

In dieser räumlichen Anordnung der Installationen findet ein erheblicher, aber dennoch subtil wirkender Aufwand gegen jede Dramatisierung von Geschichtsschreibung statt. Durch ein streng geometrisches Display, das den Objekten an Materialität und Bedeutung gleichgestellt ist (anstatt unsichtbare Struktur im Hintergrund zu sein), aber auch in der dadurch suggerierten impliziten Möglichkeit der anderen/ähnlichen Wiederholung historischer Ereignisse, ihrer Wiedereinschreibung und der damit verbundenen, unvermeidbaren Leerstelle, findet eine persönliche wie objektive Erzählung statt, die keiner ausschließlichen Authentifizierung der Dokumente mehr bedarf. Stattdessen entfaltet sich Geschichte als Fabulation, als Narrativ.

Yane Calovski und Hristina Ivanoska haben mir unabhängig voneinander erzählt, dass ihr Arbeitsprozess zu einem großen Teil darin besteht, miteinander zu sprechen. Ohne zu wissen, wie diese Gespräche aussehen, stelle ich mir vor, dass zwischen den beiden keine Dialoge im Sinne einer zielorientierten Kommunikation, also eines ökonomischen Tauschverhältnisses entstehen, sondern vielmehr das, was die Filmtheoretikerin Ivone Margulies in Bezug auf Chantal Akermans Filme „serielle Monologe“ genannt hat.⁸ Eine Person erzählt, die andere hört zu, ohne zu intervenieren. Die Zeugenschaft der Erzählung

8 Ivone Margulies, **Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday**, Durham: Duke University Press, 1996.

steht im Vordergrund und nicht der Effekt des Gesagten. Der serielle Monolog kann als eine Art Zeitverschwendung hinsichtlich der auf Objektifizierung hin ausgerichteten Kunstproduktion verstanden werden, aber auch hinsichtlich der auf Fortschritt und Entwicklung ausgerichteten Geschichtsschreibung. Daraus könnte man ableiten, dass die Kollaboration der beiden Künstler*innen stets auch von einem ineffizienten Prozess getragen ist, der sich seiner eigenen Verwertung entzieht, gleichzeitig aber danach strebt, einen Raum herzustellen, in dem Geschichte sich ohne jegliche Ambition, in die Zukunft gelenkt zu werden, vollziehen kann, gerade indem die Produktion der Objekte konsequent in der Schwebelage gehalten wird.

Davon ist auch die künstlerische Autor*innenschaft geprägt, denn die sonst durch Künstler*innensubjektivität autorisierten Stimmen sind bei Yane Calovski und Hristina Ivanoska ohne die Annahme einer natürlichen Zusammengehörigkeit von Präsenz (Körper) und Agency (Stimme) artikuliert. In synchronen Lebenswelten sind Körper und Stimmen in sich desynchronisiert, sie müssen nicht gewaltvoll getrennt und wieder zusammengesetzt werden, denn ihre lose Verbindung wird nicht als determinierend oder strukturell gewalttätig empfunden. Hier liegt ein entscheidender Unterschied zur Subjektkonzeption der Befreiungsnarrative, die die Freiheit immer in der Überwindung eines oppressiven Außen verorten bzw. die Koexistenz, wie im Fall Jugoslawiens, in der gleichzeitigen Stimmenvielfalt idealistisch ersehnen. Bezeichnenderweise stehen die künstlerischen Arbeiten von Yane und Hristina oft nebeneinander, sie bestehen nicht auf gleichzeitige Präsenz, sondern müssen erst von den Betrachter*innen durch Hinweise auf Abwesenheiten in Beziehung gesetzt werden. Sie spannen folglich oft einen eigenen Raum auf, ohne ihn zu bespielen, und schaffen Formen, die offen sind für die Assoziationen, welche die Fabulationen anderer auslösen (können). Es passiert folglich das, was die überdimensionierte Zunge von **Untitled (Ripple Tongue Cover)** aus synthetischem Gummi bereits beim Eingang in die Ausstellung suggeriert: die Fabulation und ihre Objekte arbeiten sich an sich selbst ab.



Untitled (Ripple Tongue Cover), 2024, synthetic rubber, pigment, iron, 162 x 105 cm,

Artist Statement



Untitled (after Lina Bo Bardi), 2016, ink, typewritten text on paper, 37 x 30,5 cm

My highly textured practice includes the exploration of inconclusive modernist narratives that become evocations generating new critical imagination. I process information, actions, and previous research residue through objects, drawings, and installations, embodying elusive and concrete subjects which overlap as they re-emerge. This methodology leads to works delineating the installation concept towards architectural constructions shaped by a site's spatial and contextual specificity, the material's visual value, and the form's conceptual elasticity.

Sourcing various private and institutional archives and found material and objects, I employ meditative materialization, drawing, and performing processes. Borrowing ideas that often emanate from the archive, I attempt to activate residual material that has been neglected or discarded, accidentally or on purpose, by playing with its form and function, as well as explore its potential for new critical irradiations into the current socio-political realities of widespread destructiveness and polarization.

I think of my work as composite or hybrid. Drawing has always been an important aspect of my practice, but installation—by which I mean the organization of space and the placement of objects and images in space—is also a recurrent preoccupation. So is performance, understood as enactments in various environments, either emphatically designated for art practice or purposely blending into non-art reality. My most personal work involves assembling practices and references, alone or in collaboration with friends and fellow artists, into works and installations that are simultaneously environments, events, and experiences.¹

¹ See Anders Kreuger, **Truth And Content**, Helsinki: Kohta, 2022, available online at: <https://kohta.fi/essay/yane-calovski-truth-and-content/>, last accessed 02 April 2024.

In **Residual Entries**, my two main installations stem from research on the potential of reaching abandoned data, rebuilding ideas, and establishing discarded and devastated material via modularity, sizing, and re-purposing. This process is as sculptural and visual as it is analytical and open-ended, and I hope it will participate in a crucially necessary ongoing social and political discourse.

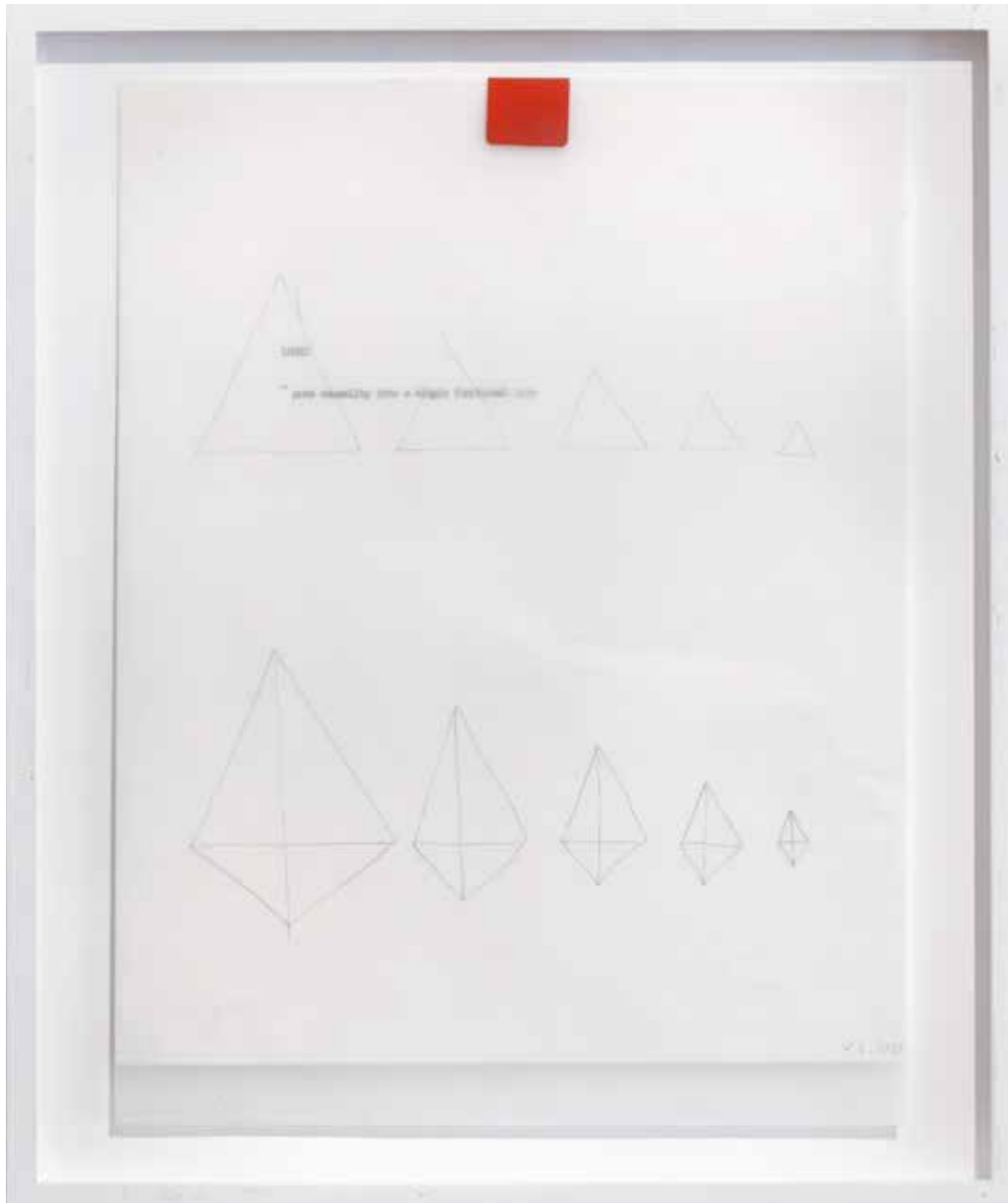
One of my recurring subjects is the mercurial architect Pascal Schöning, professor at the AA in London and author of the **Manifesto for a Cinematic Architecture**. Here, I focus on particular aspects of his private archive and personal use of the apartment at Cité Radieuse de Briey-en-Forêt. Situated in the housing unit built between 1959 and 1960 in Briey (Meurthe-et-Moselle) by Le Corbusier according to a model first developed for Marseille (and later adapted in Berlin, Rezé (Nantes), Briey, and Firminy), Schöning settled in Apartment Unit 121 in the 1980s. At that time, the local authorities were gradually rehabilitating the building, after it had been all but abandoned by the community and condemned to a process of demolition. My point of departure was the idea of modularity as an approach to re-thinking the housing, community, and organizational concepts informing the structures. In the installation **Schöning Revisited: Extensions, Chroma, Inflections** (an ongoing series which I began in 2022), I take advantage of no longer archivable materials, such as some original doors, panels of mirror and glass, and other ephemeral materials from the apartment units in Le Corbusier's building—periodically collected by Schöning from the 1980s on and then re-purposed to delineate the space of his own apartment.

The work **Undisciplined: A Construction of an Archive** is based on my ongoing discursive engagement with the history of international solidarity, as deployed in the process of modernizing and reconstructing Skopje following the devastating earthquake of 1963. I focus on the dispersivity of the narrative as well as the non-linearity of the archive. My latest instalment in this long-term project deals with residual material from the archive of the no-longer-existing Bureau for Urban Planning and Architecture in Skopje. The archive and a large quantity of valuable archival data pertaining to the master plan of Kenzo Tange and other capital architectural projects perished in a fire in 2017.



Untitled (after Lina Bo Bardi), 2016, ink, typewritten text on paper, 37 x 30,5 cm

Künstlerstatement



Glossary (Future Perfect), 2024, ink, pencil, sticker and graphite on paper, 37,6 x 31,7 x 3,4 cm (framed)

Für meine künstlerische Praxis ist die Erforschung nicht eindeutiger modernistischer Erzählungen, die zu Evokationen werden und eine neue kritische Vorstellungskraft hervorbringen, von grundlegender Bedeutung. Ich verarbeite Informationen, Handlungen und Überreste früherer Recherchen in Objekten, Zeichnungen und Installationen, die schwer fassbare sowie konkrete Themen umfassen, die sich überschneiden und überlagern oder wieder auftauchen. Diese Methodik führt zu Arbeiten, die das Konzept der Installation in Richtung architektonischer Konstruktionen erweitern, die durch die räumlichen und kontextuellen Besonderheiten eines Ortes, den visuellen Wert des Materials und die konzeptuelle Elastizität der Form geprägt sind.

Mit meinem prozessorientierten Ansatz greife ich auf verschiedene private und institutionelle Archive sowie auf gefundenes Material und Objekte zurück. In meiner Beschäftigung mit Archiven versuche ich, zurückgelassenes oder absichtlich verworfenes Material zu aktivieren, indem ich mit seiner Form und Funktion spiele. Gleichzeitig erkunde ich sein kritisches Potenzial, um aktuelle gesellschaftspolitische Realitäten zu untersuchen und Polarisierungen oder destruktive Kräfte offenzulegen.

Ich betrachte meine Arbeit als zusammengesetzt oder hybrid. Das Zeichnen war seit jeher ein wichtiger Aspekt in meiner Praxis, aber auch Installationen, d.h. die Organisation des Raums und die Platzierung von Objekten und Bildern im Raum sind ein wiederkehrendes Thema. Das Gleiche gilt für performative Elemente, die als Inszenierung in verschiedenen Umgebungen verstanden werden, die entweder ausdrücklich für die Kunstpraxis bestimmt sind oder absichtlich in die nicht-künstlerische Realität übergehen. Meine persönlichste Arbeit besteht darin, Praktiken und Referenzen allein oder in Zusammenarbeit mit Freund*innen und Künstlerkolleg*innen zu Werken

und Installationen zusammenzufügen, die gleichzeitig Umgebungen, Ereignisse und Erfahrungen sind.¹

In meinen beiden Hauptinstallationen in der Ausstellung **Residual Entries** untersuche ich das Potenzial, verworfenes und zerstörtes Material zu untersuchen, Zusammenhänge wiederherzustellen und durch Modularität, Größenanpassung und Wiederverwendung neu zu betrachten. Dieser Prozess ist ebenso skulptural und visuell wie analytisch und ergebnisoffen, und ich hoffe, dass er zum notwendigen gesellschaftlichen und politischen Diskurs beiträgt.

Eines meiner wiederkehrenden Themen führt mich zum Architekten Pascal Schöning, Professor an der AA (Architectural Association) in London und Autor des **Manifesto for a Cinematic Architecture**. Hier konzentriere ich mich auf bestimmte Aspekte seines Privatarchivs und die persönliche Nutzung der Wohnung in der Cité Radieuse de Briey-en-Forêt. In der von Le Corbusier zwischen 1959 und 1960 in Briey (Meurthe-et-Moselle) errichteten Wohnheit, die nach einem zunächst für Marseille entwickelten (und später in Berlin, Rezé (Nantes), Briey und Firminy adaptierten) Modell erbaut wurde, ließ sich Schöning in den 1980er Jahren in der Apartamenteinheit 121 nieder. Zu jener Zeit wurde das Gebäude nach und nach von den örtlichen Behörden saniert, nachdem es von der Gemeinde fast aufgegeben und beinahe dem Abriss überlassen worden war. Mein Ausgangspunkt war die Idee der Modularität als Ansatz, um die den Strukturen zugrunde liegenden Wohn-, Gemeinschafts- und Organisationskonzepte neu zu überdenken. In der Installation **Schöning Revisited: Extensions, Chroma, Inflections** (eine fortlaufende Serie, die ich 2022 begonnen habe) mache ich mir nicht mehr archivierbare Materialien zunutze, wie einige Originaltüren, Spiegel- und Glasscheiben sowie andere ephemere Materialien aus den Wohneinheiten in Le Corbusiers Gebäude. Diese Elemente wurden von Schöning seit den 1980er Jahren regelmäßig gesammelt und dann wieder verwendet, um den Raum seiner eigenen Wohnung einzuteilen.

Die Arbeit **Undisciplined: A Construction of an Archive** basiert auf meiner laufenden diskursiven Auseinandersetzung mit der Geschichte internationaler Solidarität und ihrer Rolle im Prozess der Modernisierung und des Wiederaufbaus von Skopje nach dem

¹ Siehe Anders Kreuger, **Truth and Contents**, 2022, Helsinki: Kohta, 2022, online abrufbar unter: <https://kohta.fi/essay/yane-calovski-truth-and-content/>, zuletzt abgerufen am 02.04.2024.

verheerenden Erdbeben von 1963. Ich konzentriere mich auf die Vielschichtigkeit der Erzählung und die Nichtlinearität des Archivs. Meine jüngste Arbeit im Rahmen dieses Langzeitprojekts befasst sich mit Restmaterial aus dem Archiv des nicht mehr existierenden Büros für Stadtentwicklung und Architektur in Skopje. Das Archiv und eine große Menge wertvoller Dokumente zum Masterplan von Kenzo Tange und anderen großen Architekturprojekten fielen 2017 einem Feuer zum Opfer.



The Effect of Remains, 2018, rubber, 33 x 28 x 5 cm

Yane Cačlovski CV



Knowledge (Future Perfect), 2024, ink, pencil, sticker and graphite on paper, 37,6 x 31,7 x 3,4 cm (framed)

Education

- 2010 M.A., Linköpings Universitet, Filosofiska Fakulteten, Sweden
- 2004 Jan van Eyck Academy, Maastricht, Netherlands
- 2000 Center for Contemporary Art – CCA Kitakyushu, Japan
- 1997 B.A., Bennington College, USA
- 1996 Pennsylvania Academy of the Fine Art, Philadelphia, USA

Solo / Duo Exhibitions (Selection)

- 2024 Residual Entries, Zilberman | Berlin, Germany
- 2022 Schöning Revisited: Extensions, Chroma, Inflections, curated by Przemysław Strozek, L'association La Première Rue, Briey, France
If a Story is Present, with Hristina Ivanoska, curator Diana Marincu, Art Encounters Foundation, Temisiora, Romania
- 2020 Personal Object, curated by Anders Kreuger, KOHTA, Helsinki, Finland
- 2019 Wayside (A Performance Yet to Happen), with Hristina Ivanoska, curated by Alenka Trebušak, Tobačna 001 Cultural Centre – MGML, Ljubljana, Slovenia
- 2018 Epilogue (A Form of an Argument), with Hristina Ivanoska, curated by Branka Benčić, Museum of Contemporary Art, Skopje, N. Macedonia
- 2017 Dialogue (A Form of an Answer), with Hristina Ivanoska, curated by Branka Benčić, Museum of Contemporary Art, Zagreb, Croatia
Prologue (A Form of Question), with Hristina Ivanoska, curated by Branka Benčić, Apoteka – Space for Contemporary Art, Vodnjan, Croatia
- 2016 Orphans of Culture, Legends and Heroes (Part II), with Hristina Ivanoska, Žak | Branicka, Berlin, Germany
- 2015 Yane Cačlovski and Hristina Ivanoska: We Are All in This Alone, Pavilion of the Republic of Macedonia, 56th Venice Biennial, curated by Basak Senova, commissioner National Gallery of N. Macedonia
- 2014 Chapel (We Are All in This Alone), with Hristina Ivanoska, curated by Ksenija Cockova, Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, Germany
Spinning on an Axes, with Benji Boyadgian, curated by Basak Senova and Stephan Ackerman, Mario Mauroner Contemporary Art Vienna, Austria
- 2011 Interlocutor, curated by Mira Gakina, Museum of Contemporary Art, Skopje, N. Macedonia
- 2010 Obsessive Setting, Žak | Branicka Gallery, Berlin, Germany
Ponder Pause Process (A Situation), curated by Lucy Byatt, Tate Britain, London, England
- 2009 Hollow Land / Master Plan, curated by Astrid Wege, European Kunsthalle, Cologne, Germany
Interplay / Oskar Hansen's Museum of Modern Art, with Hristina Ivanoska, curated by Ana Janevski, HDLU–Croatian Association of Artists, Zagreb, Croatia

- 2008 Oskar Hansen's Museum of Modern Art, with Hristina Ivanoska, Žak | Branicka Gallery, Berlin, Germany
Oskar Hansen's Museum of Modern Art, with Hristina Ivanoska, KONT Gallery, Lublin, Poland
- 2007 Oskar Hansen's Museum of Modern Art, w/ Hristina Ivanoska, curated by Sebastian Cichocki, press to exit project space, Skopje, N. Macedonia
Orphans of Culture, Legends and Heroes, with Hristina Ivanoska, curated by Sebastian Cichocki, Kronika Gallery, Bytom, Poland
- 2004 Everything is after something, curated by Johann Pousette, Baltic Art Center, Visby, Sweden
- 2003 Never mind the View, site-specific installation, curated by Letizia Regaglia, Quatro Ventti festival, Manciano, Italy
Nature and Social Studies: Spiral Trip, with Hristina Ivanoska, Contemporary Art Center, Skopje, N. Macedonia
- 2002 Tommy Rot: the Sublime Violence of Truth, curated by Maia Damianovic, press to exit gallery, Skopje, N. Macedonia
- 2001 The third man and ..., with Cosmin Pop, Kultur Kontakt, Vienna, Austria.
So-low: Everything Matters prototypes, Nova Galeria, Zagreb, Croatia
- 2000 here. now. 2000-1997, with Gaku Tsutaya, Fukuoka Art Museum, Fukuoka, Japan

Selected Group Exhibitions

- 2024 Now on Display, curated by Ece Ateş and Yasemin Köker, Zilberman Selected, Istanbul, Turkey
No Feeling Is Final. The Skopje Solidarity Collection, curated by What, How & for Whom / WHW (Ivet Čurlin, Nataša Ilić and Sabina Sabolović) and Rado Ištók, National Gallery Prague, Czech Republic
- 2023 Transit, curated by Lotte Laub and Susanne Weiß, Zilberman Berlin, Berlin, Germany
Don't Dream Dreams, curated by Nathalie Hoyos and Rainald Schumacher, MG+MSUM, Ljubljana, Slovenia
No Feeling Is Final. The Skopje Solidarity Collection, curated by What, How & for Whom / WHW (Ivet Čurlin, Nataša Ilić and Sabina Sabolović), Kunsthalle Wien, Austria
- 2022 Ivy, curated by Başak Şenova, Zilberman İstanbul, İstanbul, Turkey
- 2021 Bigger than Myself: Heroic Voices from ex-Yugoslavia, curated by Zdenka Badovinac, MAXXI, Rome, Italy
See Me Moving Placeless, works from the Art Collection Telekom, curated by Nathalie Hoyos, Rainald Schumacher, Mira Gakina and Jovanka Popova, Museum of Contemporary Art, Skopje, N. Macedonia
- 2020 Little did they know, 39 EVA International (Phase 1), curated by Merve Elveren, Limerick City Gallery of Art and Limerick City Wide Venues, Limerick, Ireland
- 2019 The Whole Life: Archives and Reality, curated by Stefan Aue, HKW and Staatliche Kunstsammlungen Dresden (SKD), Dresden, Germany
Listen to Us – Artistic Intelligence: Works from Art Collection Telekom, curated by Nathalie Hoyos, Rainald Schumacher and Dimitrina Petrova, City Art Gallery and SKLAD, Plovdiv – European Capital of Culture 2019, Bulgaria
- 2018 All We Have in Common, curated by Mira Gacina and Jovanka Popova Museum of Contemporary Art, Skopje, N. Macedonia
Six Memos, curated by Branka Bencic, Sala Municipal de las Francesas, Valladolid, Spain, to travel to Galeria Labirynt, Lublin, Poland, and St. George Hall, Liverpool, England
Open Studio, IASPIS – Swedish International Arts Committee, Stockholm, Sweden
- 2017 Symptoms of Society, curated by Alenka Gregorič, Zhejiang Art Museum, Zhejiang, China, travelling to Guangdong Museum of Art, Guangdong, China

- 298 111, curated by Sebastian Cichocki, OFF Museum, Silesian Museum, Katowice, Poland
- 2016 Upside Down: Hosting the Critique, curated by Gregorič and Suzana Milevska, Museum of Contemporary Art, Belgrade, Serbia
Shape of Time: Future of Nostalgia, curated by Adriana Oprea, Nathalie Hoyos and Rainald Schumacher, National Museum of Contemporary Art (MNAC), Bucharest, Romania
All Mounds Can Be Seen From My Window, curated by Magdalena Ziółkowska, Bunkier Sztuki Gallery, Krakow, Poland
Cold front from the Balkans, curated by Alenka Gregorič and Ali Akay, PERA Museum, Istanbul, Turkey
- 2015 Rainbow in the Dark, curated by Sebastian Cichocki and Galit Eilat, Malmö Konstmuseum, Malmö, Sweden
INSIDE OUT - Not so White Cube, curated by Alenka Gregorič and Suzana Milevska, City Art Gallery Ljubljana / MGML, Ljubljana, Slovenia
PASSION. Fan Behaviour and Art, curated by Christoph Tannert, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, traveled to Kunsthau Nuremberg, Germany, and Ludwig Múzeum, Budapest, Hungary
Haushalten 2015, curated by Elke Krasny and Regina Bittner, Stiftung Bauhaus, Dessau, Germany
Observations: Light, curated by Elena Veljanovska, Abbaye aux Dames, Caen, France
Ecological Fallacy / Objects on Oil, curated by Basak Senova and Branko Francheski, Helsinki Photography Biennial, Helsinki, Finland
Balkan zum Balkan, curated by Ksenija Cockova, Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden and Stiftskirche Liebfrauen, Baden-Baden, Germany
Fractures, The Jerusalem Show VII, curated by Basak Senova, organized by Al-Ma'mal Foundation, Israel
Art of Failure: The Affective Aliens, curated by Slavco Dimitrov, National Gallery of Macedonia - Mala Stanica, Skopje, N. Macedonia
Solidarity – An Incomplete Project?, curated by Zoran Petrovski, Liljana Nedelkovska and Marika Bocharova-Plavevska, Museum of Contemporary Art, Skopje, N. Macedonia
- 2013 Balkan(s) Now, video programme, curated by Gülsen Bal and Marlene Rigler, Vienna Art Fair - 'VIENNA Live', traveled to MGLM, Ljubljana, and Remont, Belgrade, Serbia
2nd Project Biennial D-0 ARK Underground, curated by Basak Senova and Branko Francheski, Konjic, Bosnia and Herzegovina, European Kunsthalle in the KUB Arena, curated by Astrid Wege and Melissa Joan Muller, Kunsthalle Bregenz, Bregenz, Austria
Occupied. ORTung 2012, curated by Astrid Wege and Maren Zazek Richter, Salzburger Kunstverein, Salzburg, Austria
- 2012 Aftermath, Akbank Art Center, curated by Basak Senova, Istanbul, Turkey
It's in the 'Can', curated by Gulsen Bal, Open Systems - Zentrum für Kunstprojekte, Vienna, Austria
- 2011 Pass the Concept (Yane Calovski, Roman Ondak and Nedko Solakov), curated by Alystar Hicks, Deutsche Bank Collection at FRIEZE Art Fair, London, England
Art works – art in the Deutsche Bank Towers, curated by Alystar Hicks, Deutsche Bank Collection, Frankfurt, Germany
- 2010 This is where nowhere is, curated by Antonija Majaca, FormContent, London, England
Synesthesia, curated by Viktorija Vaseva-Dimevska, Museum of Contemporary Art, Skopje, N. Macedonia

- 2009 Where everything is yet to happen (2nd chapter), SpaPort – International Annual Exhibition of Contemporary Art, curated by Antonija Majaca and Ivana Bago, Centre for Visual Communication PROTOK, Banja Luka, Bosnia
- 2008 Manifesta 7: The Rest of Now, curated by Raqs Media Initiative, Bolzano, Italy
 Perfect Present Continuous (video selection), curated by Nat Muller, The Nederland Media Art Institute, Amsterdam, Netherlands, and Townhouse Gallery, Cairo, Egypt
 MANUAL CC. Instructions for beginners and advanced players, curated by Sebastian Cichocki, CSW Centrum Sztuki Wspolczesnej / Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw, Poland
- 2007 Lost Highway Exhibition, curated by Alenka Gregorič, STEALTH, NAO_Normal Architecture Office, and Patric Ward, SKUC Gallery, Ljubljana, Slovenia
 Inquiry into Reality: The Disappearance of Public Space, curated by Goran Petrovic, Museum of Contemporary Art, Belgrade, Serbia, travelled to Contemporary Art Center Sarajevo, Bosnia and Herzegovina
- 2006 Reality. Odense 10'50", curated by Maia Damianovic, Kunsthallen Brands, Odense, Denmark
 The Spiral House, curated by Ylva Oglund, Tensta Konsthall, Stockholm, Sweden
- 2005 Dissent: Political Voices, curated by Kristen Baumliér, SPACES Gallery, Cleveland, USA
- 2004 PR 04. Tribute to the messenger // 2004 Olympics, curated by Huan Pablo de la Barra and Michy Marhuach (M&M Proyectos), San Juan and Rincon, Puerto Rico
- 2003 24/7: Wilno–Nueva York (visa para), curated by Raimundas Malasauskas, Contemporary Art Centre Vilnius, Lithuania
 Conceptual Discourse, curated by Sonja Abadjieva, Museum of Contemporary Art, Skopje, N. Macedonia
- 2002 To Actuality, curated by Maia Damianovic, ARGE Kunst Museo, Bozen, Italy
 Love the one you're with, Vox Populi, Philadelphia, USA
- 2001 Perfect Match, in the context of "Capital and Gender", curated by Suzana Milevska, Museum of the City of Skopje, Skopje, N. Macedonia,
 Small Talk, curated by Luchezar Boyadiev and Zoran Popovski, Museum of Contemporary Art, Skopje, N. Macedonia
- 2000 Manifesta 3: Borderline Syndrome, Energies of Defense, Ljubljana, Slovenia
- 1999 From the Collection: Prints and Drawings from the 60's to the Present, curated by Innis H. Shoemaker, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, USA
- 1998 Selections Fall 1998, curated by James Elaine, The Drawing Centre, New York, USA

Public Collections

Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, USA
 Bunkier Sztuki Gallery, Krakow, Poland
 Van Abbenmuseum, Eindhoven, Netherlands
 Zorlu Art Collection, Istanbul, Turkey
 Museum of Contemporary Art, Skopje, N. Macedonia
 Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington, New Zealand
 National Gallery of Macedonia, Skopje, N. Macedonia
 Deutsche Bank Collection, Frankfurt, Germany
 Art Telekom Collection, Berlin, Germany
 NLB SEE Art Collection, Ljubljana, Slovenia