



ИЗКУСТВО ART FOR
ЗА ПРОМЯНА CHANGE
1985-2015

Съставител Мария Василева / Edited by Maria Vassileva

Изкуство за промяна 1985-2015 / Art for Change 1985-2015

София 2015 Sofia

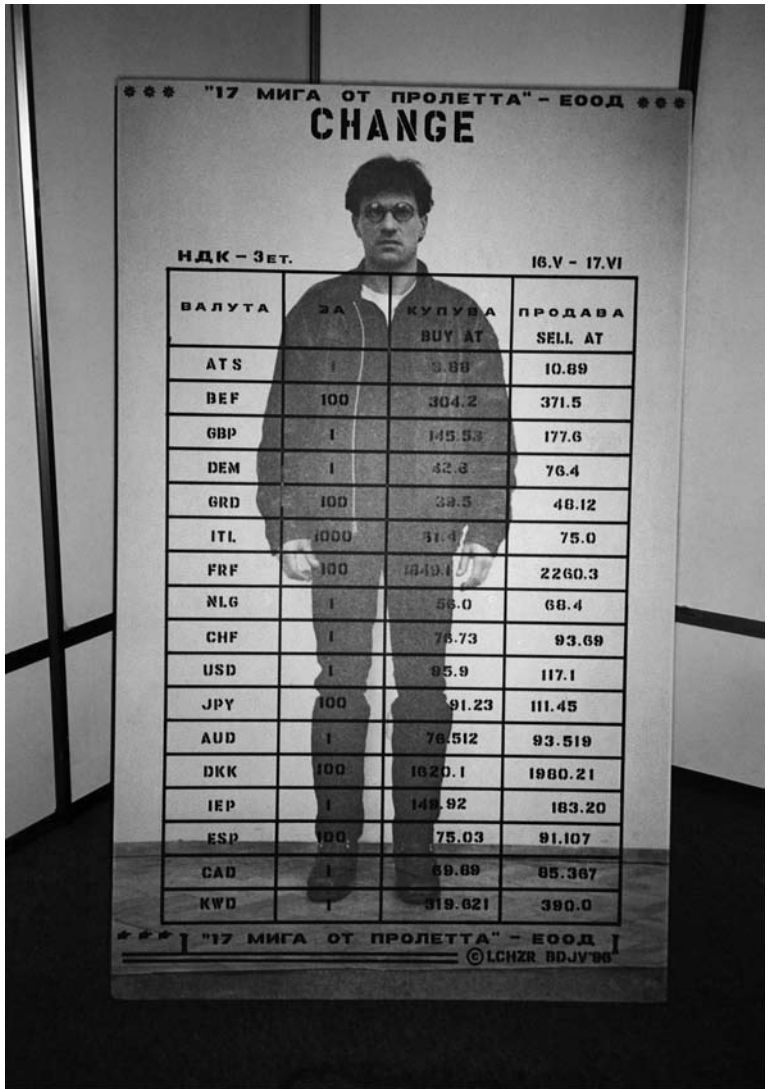
ИЗКУСТВО ART FOR
ЗА ПРОМЯНА CHANGE
1985-2015

Съставител Мария Василева / Edited by Maria Vassileva

съдържание / contents

- 7 Мария Василева. Изкуство за промяна
81 Maria Vassileva. Art for Change
- 107 Диана Попова. Съвременното изкуство –
общуване и общество
136 Diana Popova. Contemporary Art:
Communication and Community
- 155 Боян Манчев. Комунизъм / посткомунизъм:
Политика и репрезентация. Българският случай
177 Boyan Manchev. Communism / Post-communism:
Politics and Representation. The Bulgarian Case
- 193 Георги Тенев. Надписи на стената
206 Georgi Tenev. Writing on the Wall
- 217 Разговор със Светлин Русев
233 A conversation with Svetlin Roussev
- 251 Разговор с Недко Солаков
276 A conversation with Nedko Solakov
- 289 Разговор с Лъчезар Бояджиев
313 A conversation with Luchezar Boyadjiev 
- 335 Александър Кьосев. АРТ-МОРФОЗИ 1989-2014
Съвременното българско изобразително изкуство
в отношение към променящия се политико-визуален контекст
355 Alexander Kiossev. ART-MORPHOSES 1989-2014
Contemporary Bulgarian Art in Relation to the Changing
Political and Visual Context
- 376 Азбучен показалец
379 Index

Разговор с Лъчезар БОЯДЖИЕВ



Лъчезар Бояджиев. 17 мига от пролетта ЕООД, 1996 (фикционален бизнес в две части)

Luchezar Boyadjiev. 17 Instants from Spring Ltd., 1996 (fictional business in two parts)

Change, пролет 1996. Инсталация; рисунка с маркер върху фотография; рисунка с акварел и туш върху фотокопия на банкноти; табло за курс на акции, и др., детайл Изложба: „Пластическият образ на 90-те“, НДК, София

Change, spring 1996. Installation; drawing with marker on photograph; drawing with watercolor and ink on Xerox copies of banknotes; stocks rates display, etc., detail Exhibition: "The Pictorial Image of the 1990ies", National Palace of Culture, Sofia

Промените в края на 80-те и началото на 90-те години на 20-и век настъпваха бързо и донякъде неочаквано. В съществуващия тогава „абсурден вакуум на ценности“ (думите са твои) самото обръщане към непознати или поне тотално непопулярни форми на съвременното изкуство съдържаше политическо послание и се приемаше като опозиция на съществуващото статукво. Много е трудно това да се обясни на хората, които не са го преживяли. Ти как би го направил?

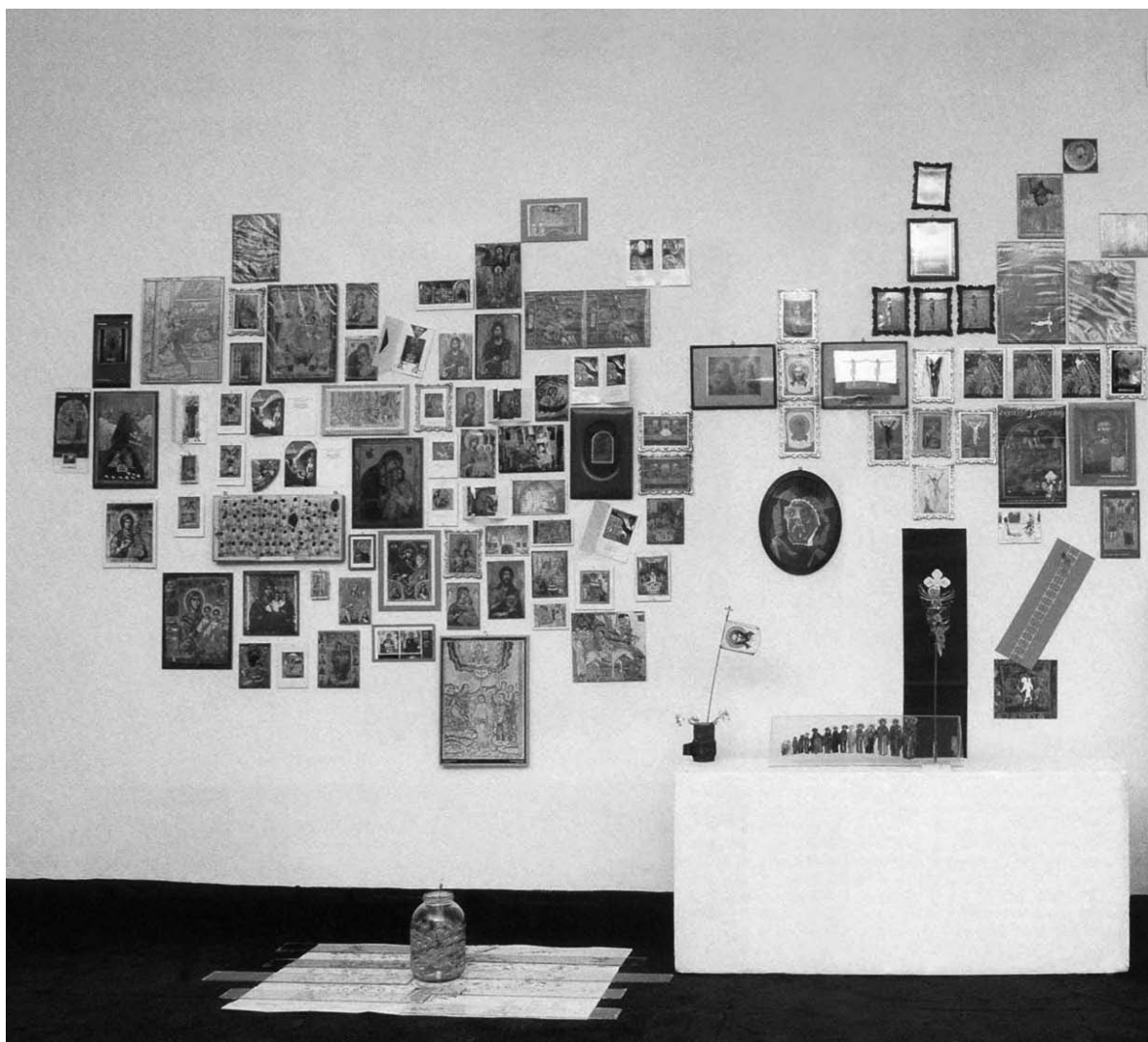
Въобще не бих го правил... Този тип рефлексия зависи от натрупване на научни трудове с исторически характер, които фиксират (постепенно, но неотклонно и сравнително обективно) какво и кога е станало, кой е участвал, дал идея или помогнал, както и къде, защо, с каква мотивация... Разбира се, тук личните разкази на участниците са изключително важни, особено в отсъствието на свестни институции на паметта – музеи, архиви, книги, албуми, каталози, колекции... От многогласието на спомените все ще се получи обобщена картина, но – и това още го нямаме. Все едно – в отсъствието на вече написана история с научен характер и стойност за периода преди 30-15 години (1984-1990-те години), всичко останало ще звучи за „непосветения“ така както тогава, в края на 1980-те години, ни говореха по-старите, да кажем художниците от Априлското поколение, овластени чрез СБХ да следят за „реда“ в художествения живот (още помня интонацията в гласа на покойните Йони Левиев и Христо Нейков...): – „Ааа, това ние сме го правили още през 1960-те години; ...такава, как им викате сега – ‘хепънинги’ (?), сме въртели по време на пролетните балове в Академията, че...”. И така нататък. Разбира се, тогава ми се виждаше безсмислено да влизам в спорове за това доколко те тогава са отрефлектирали, дори и само на терминологично ниво, какво правят – при това без в никакъв случай да поставям под съмнение искреността и чистотата на действията им в миналото...! За разлика от това, при „моята“ смяна на модела от средата на 1980-те и началото на 1990-те, а и по-късно, аз ясно знаех и програмно прокавах, че ориентирът ми не е Париж от 1930-1950-те, да кажем, ами е Ню Йорк от 1960-1980-те и постепенно – целият свят през 1990-те години и особено след 1992 (За хора като Яра Бубнова, например, или Кирил Прашков, още един и може би по-съществен ориентир беше Русия с Московската концептуална школа и сцената в Петербург от 1980-те насам; в един момент всичко това някак си се смеси в обща енергия). Дори и само на терминологично ниво това е така, независимо дали сега ще ми кажеш, че тук слушаш теоретика и куратора ЛБ, а не художника ЛБ – разбираш, че за мене тези са едно и също лице с разнообразна практика...

Опозицията според мен беше не само в това дали сме вкарвали неприети дотогава форми и езици, или/и политически послания, а най-вече в

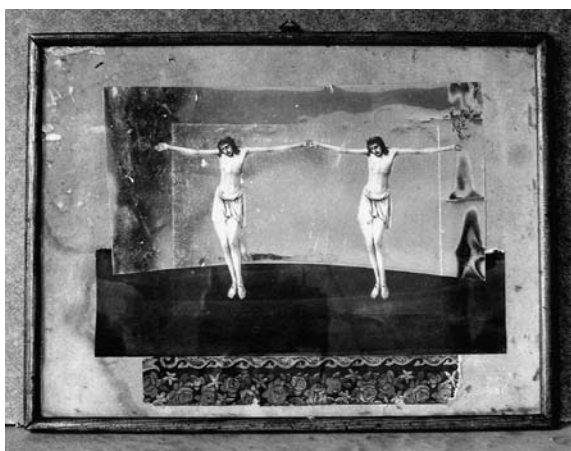
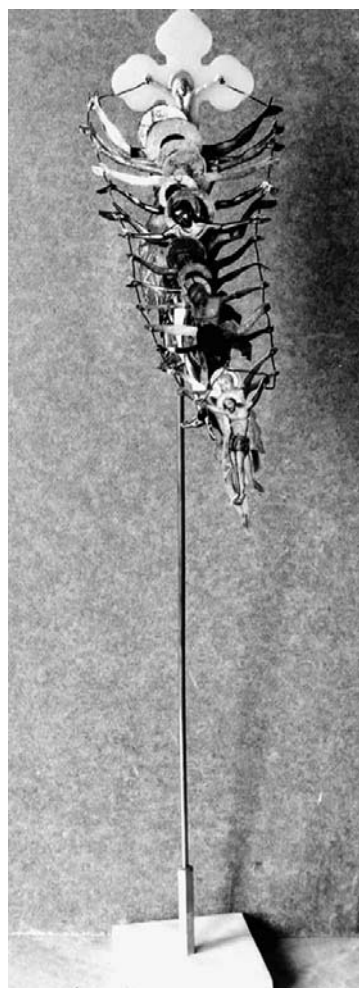
смяната на самия модел на правене на изкуство и показване на изкуство – от „ателието“, до инсталацията, куратора и отношенията с публиката. В това сигурно е имало и директни политически мотиви за някои от участниците в процеса, но не те бяха най-важните за мене. За мене главното беше трансформацията на целокупния художествен живот и това започна към 1984 с първите ми появи/прояви на арт сцената в София. Но доколкото днес сме все още в същия този модел, установен преди 20-30 години, е невъзможно той да се опише отвътре за по-младите, които също са вътре в него, но са лишени от привилегията да са били „първопроходци“, т.е. от това да са се родили „като че ли вчера“ и вече да са се оказали „стари майстори“... Невъзможно е да се обясни отвътре, от участниците в процеса, защото всяко обяснение се посреща с негодувание и се отчита като опит за налагане на власт над интерпретацията от позицията на поколенческо превъзходство и терор на влиянието чрез „заграбената“ територия на професионални връзки и позиции, и т.н.

Но за да не изглежда, че НЕ се правя на важен – за мене промените не бяха неочаквани и настъпиха поне 5 години по-късно отколкото би ми се искало... Причината е в това, че имах тази биографична привилегия, по семейна линия на сключен брак, да прекарам доста време в Ню Йорк през 1980те – 1980-83, после през 1986 и т.н. Известна история... Ако перестройката беше станала веднага след смъртта на Брежнев на 10 ноември 1982, вероятно и днес щях да си живея в САЩ, а съвременното изкуство в България вероятно би имало малко по-друг профил, дори и само като набор от емблематични работи, изложби, текстове, похвати и може би – самочувствие.

Не така стана обаче и след относителната „самота“ в ранните ми години на „евангелизация“ на страната през 1983-1986 (вж. по-долу какво точно имам пред вид...:) вече по-късно към 1987-89 се почувствах част от по-голям кръг хора, споделящи патоса на идващите промени и де факто сменящи модела още преди 11.1989. Тук на първо място ще спомена кръгът „Синтез“ и по-късно Пост-модерния семинар в НОИ-БАН, от който се роди книгата ARS SIMULACRI през 1989 – там моят личен език на участие беше драстично сменен – нарисовах корицата и другите визуализации в томчето; предоставих личния си печат-преге за подпечатване на задната корица на книжката (печатът на Ню Йоркската корпорация на пекари, с името BAKE RITE, който бях купил в някакъв антиквариат в Ню Джърси години преди това и тогава „удрях“ на моите работи...); проявих се публично като художник в България за пръв път (но всъщност първата ми изява на изложба в България като художник е изложбата „11.11.'89“ в Благоевград, която се откри в една паметна дата...; и откъдето ми откраднаха произведенията...:). Също така приятелите от групата „Градът“, на чиято първа изложба през 1988 бях, мисля..., някак си важен,



Лъчезар Бояджиев. Укрепване на вярата, 1989-1991. Инсталация; 145
колажа и малки обекта. Вариращи размери Колекция: Hohenthal und
Bergen Galerie, Berlin (от 1994)
Luchezar Boyadjiev. Fortification of Faith, 1989-1991. Installation; 145
collages and small objects. Dimensions variable Collection: Hohenthal und
Bergen Galerie, Berlin (since 1994)



но не-публично оповестен, консултант, както и помощник-съмишленик сред още други хора. И накрая, че дори и най-много като мащаб и ефект в годините – на К(в)МХ, в чието основаване имам участие, от самото му начало и до края на добрите години на клуба до към 1992-94.

На кратко – всяка смяна на модела на производство и разпространение на изкуство има политически характер. Когато това съвпадне с период на рязка смяна на общественото устройство, нещата стават още по-драстично видими. Въобще не е проблемът в това сега да се обясняват такива очевидности на хората, които не са преживявали онова време – те трябва да го четат в онези книги за онова време, които още не са написани, за жалост. Не-преживялите онова време ще си преживеят на спокойствие своето време, каквото и когато и да е то. Просто още в началото на „времето си” трябва да си пишат книгите, че няма кой друг да го стори.

Развивайки се в такава среда, би ли определил себе си като социално активен или политически художник? Това, струва ми се, не са термини, с които съвременните български художници мечтаят да се асоциират. И все пак, като се връщаме назад, много от работите ти днес се разчитат като такива.

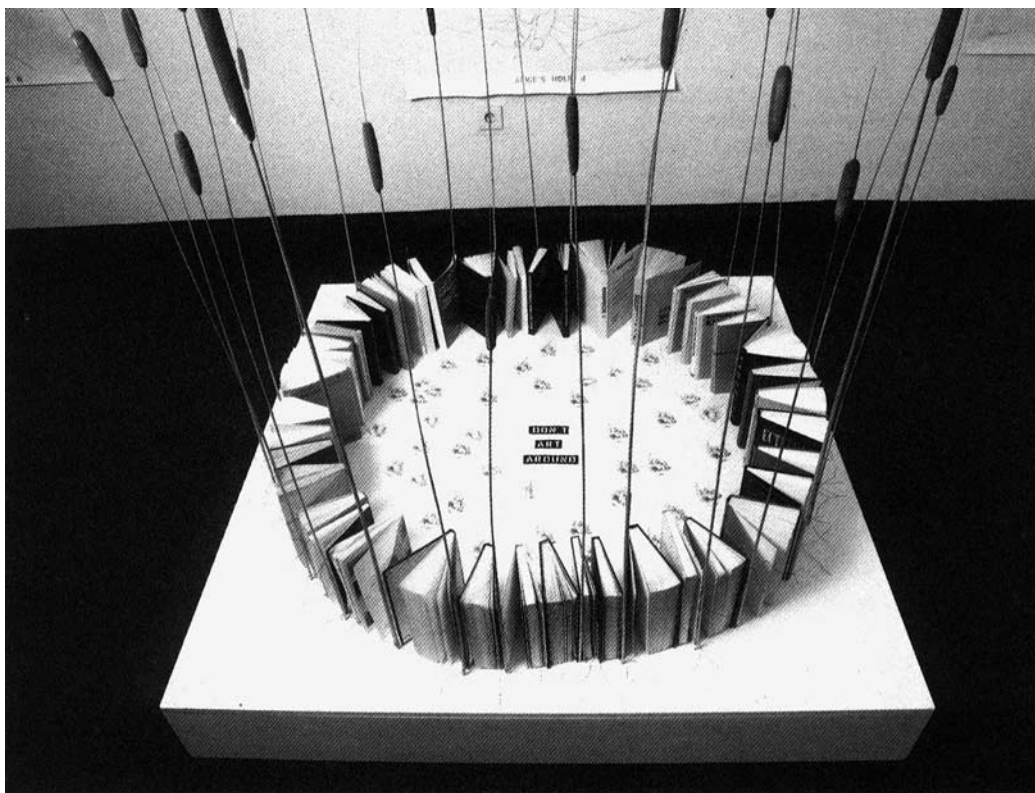
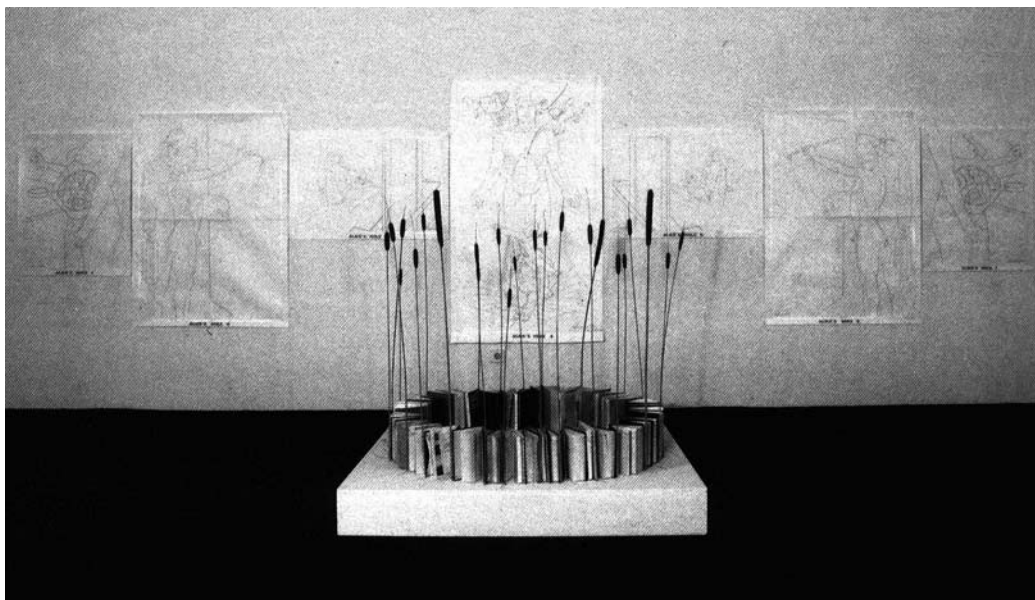
Абсолютно – и по рождение, и по убеждение... Странното е, че освен информацията и аурата на някаква особена свързаност със света, които донесох със себе си в края на 1983 при първото си завръщане от САЩ (и които започнах да споделям с колегията на публични и лични срещи от към пролетта на 1984), там някъде „в багажа” се беше скрило и дълбоко внедреното ми от живеенето (и отъркването в арт сцената) в Ню Йорк убеждение, че изкуството е политически важно нещо и то по начин дълбоко различен от познатия ни в социалистическа България от онова време. Именно тази комбинация от информация, вътрешно убеждение и правене на неща като лекции и срещи, текстове и разговори, и арт работи (които не показвах в България дълго време, някои – дори и до днес) и т.н., е нещо, което за себе си наричам „евангелизация” на страната във „вярата” на съвременното изкуство... Правех го със страст и удоволствие. И до днес го правя – но днес това се е „превъплътило” в практиката ми в пърформансите – турове от типа на циклите Schadenfreude Guided Tours (2003 в Касел, 2005 в Шарджа, 2006 и 2008 в Сингапур, пак през 2008 в Санта Фе и Йерусалим, 2010 в София – знаеш го това, защото ти му беше кураторът..., и т.н.); или от типа на лекциите „Концептуализъм с човешко лице” (София, 2013) и „Визуални протоколи” (София, 2012); както и съвсем наскоро в „Пловдив тики-така. Сънят на чудовищата поражда разум” (Нощта на музеите в Пловдив, 2014) или в Берн (Швейцария, 10.2014), която има толкова дълго заглавие, че ще е неудобно да го споменавам тук...

Знаеш, че според моята „история“ за онзи период съвременното изкуство в България започва в твоя днешен кабинет в СГХГ в София – там през май 1984 в продължение на два дни и под егидата на АМХ към СБХ, изнасяхме с бившата ми съпруга Ани Тодорчева лекции с диапозитиви за най-новите (тогава) течения в изкуството на САЩ и Западна Европа. Сигурен съм, че тогава са ме гледали като идеологическа диверсия, но с протекции и затова някак си „свой“... Сигурен съм, че са се подигравали на езика и термините, които съм ползвал – от инсталация и пърформанс, ланд арт и концептуализъм, та чак до куратор, биенале във Венеция и Документа. (Спомням си как веднъж проф. Елка Бакалова се смя на моя „Уолтър Бенджамен“, когото тя, както и всички нормални хуманитари в България от онова време познаваха като „Валтер Бенямин“...:)

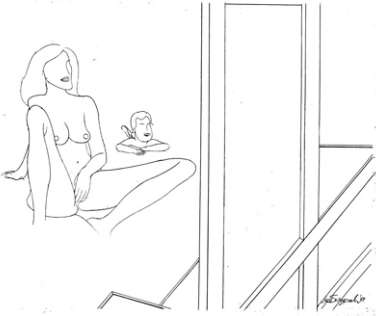
Впрочем, такива „мръсни“ за времето си думи, както и куп имена на художници, за които никой не беше чувал дотогава, сигурно са били произнесени публично за първи път в арт сцената на България точно в твоя днешен кабинет... Въпрос на поетическа справедливост е това, че сега там се помещава най-сериозната обществена колекция на съвременно българско изкуство...:) Не че това (както и онова, което правех като художник през 1980-те, но не показвах в Б-я) са били кой знае какви десидентски неща – просто тогава никой не ги смяташе за „истинско“ изкуство, нито за думи или имена на художници, свързани с „истинското“ изкуство. Може би само с изключение на Christo, който макар и „идеологически диверсант“ и „невъзвращенец“ (според термините на времето), си беше/е „наше момче“, което (тогава) все още го помнеха из ателиетата, коридорите и кабинетите на НХА в София.

Това несъмнено е изглеждало политически важно, макар и не дисидентско – просто защото ставаше в публичната среда. Всъщност, според мен работите ми може би са политически съществени затова, защото възприемам обществените и социални (понякога конкретно политически или урбанистически) процеси лично – като нещо свое, като нещо, което ми се случва на мене и затова ме засяга лично някак си...; като че ли онова, което се случва в света и със света (най-общо казано) се „прецежда“ през моето аз, за добро или за лошо, до степен, че вече и аз не мога съвсем ясно да кажа какво в моето „аз“ съм аз за разлика от Света... Освен тялото, разбира се, но и това не е сигурно в контекста на глобалното (и/или локално :) затопляне...

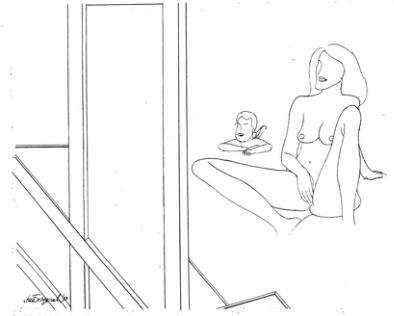
По образование си изкуствовед. Началото на кариерата ти като художник съвпада с периода на промените. Може ли да се каже, че именно случващите се политически и социални катаклизми те провокираха да заявяваш мнението си чрез произведения?



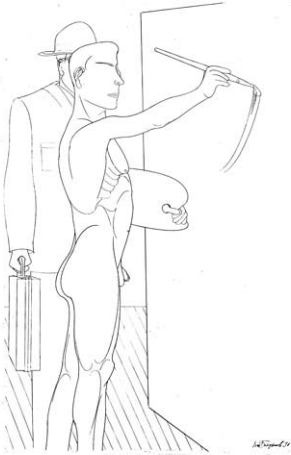
Лъчезар Бояджиев. Дупката на Алиса или блатото на Маркс-Ленинската естетика, 1991. Инсталация; 7 рисунки различни размери, молив върху хартия; книги; папур; фотокопия, текст, и др. Вариращи размери
Luchezar Boyadjiev. Alice's Hole or the Swamp of Marxist-Leninist Aesthetics, 1991. Installation, 7 drawings various sizes, pencil on paper; books; bulrush; Xerox copies; text/drawing, etc. Dimensions variable



ALICE'S HOLE 3



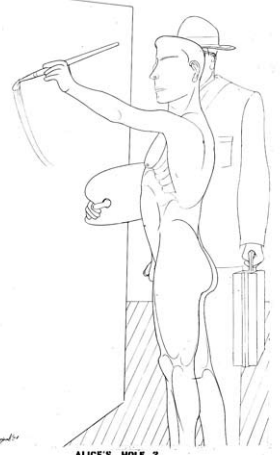
ALICE'S HOLE 5



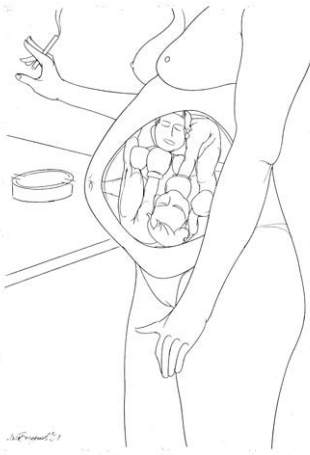
ALICE'S HOLE 6



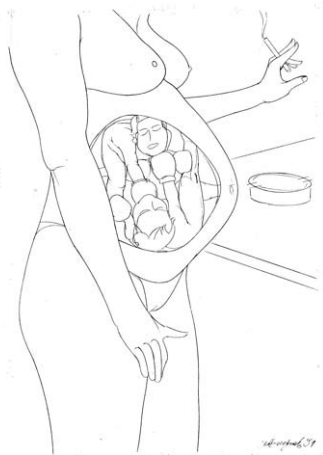
ALICE'S HOLE 4



ALICE'S HOLE 2



ALICE'S HOLE 1



ALICE'S HOLE 7

Е, знае се, че никога не съм искал да бъда изкуствовед... Просто началото на 1990-те съвпадна като важно време – и за обществото в България и източна Европа, и лично за мене като професионалист – някак си се поотпуснахме, поосвободихме за малко от натрупаното... Може би затова сега изглежда като че ли едното е предизвикало другото. Но не е нито така просто, нито така еднозначно. А конкретиката в моя случай е добре описана, и за щастие – кратко, от Миглена Николчина в книгата ѝ „Изгубените еднорози на революцията” (София, 2012, стр. 90). Мисля обаче, че отчасти причината въобще да се ангажирам тогава със смяната на художествения модел беше и това да си „разчистя” полето така, щото моите работи да са приемани като изкуство... Разбирай го както искаш...:)

А фактите? Ами приеха ме в НХА като по чудо на 17 годишна възраст – от раз през 1975 и то без връзки, в специалност Изкуствознание. Не познавах нито един жив художник извън Чико и Сергей Ивойлов, при които 2 години вземах подготвителни курсове по рисуване за Академията... Знаеш какво беше образованието в Изкуствознанието – учеше се всичко и по много, дори анатомия и перспектива... Когато сега правя художнически презентации *in public*, аз често показвам дипломата си от НХА – само и само, за да „дразня” западните колеги, които в никакъв случай нямат такава стабилна подготовка по рисуване от натура както беше при нас...:) За приемните изпити имах брилянтна подготовка по рисуване и никаква по нищо друго. Просто за изкуствознание прочетох няколко книжки и имах огромен късмет да ме приемат. Не ходих войник по здравословни причини и после веднага – в САЩ само 5-6 месеца след дипломирането, 2 седмици след убийството на Джон Ленън, преди Коледа 1980. Сега си давам сметка, че това беше изключително време за Ню Йорк – веднага след Виетнам, малко преди „офанзивата” на Рейгън по „възстановяването” на Америка, малко преди „империята на злото” и т.н. На мене тези три години дадох не само само-образование, самочувствие и статут, но и време да се огледам и възприема като художник, критик, дори като теоретик като се има предвид, че изкуството по онова време в Ню Йорк беше плътно свързано с дискурса на пост-модернизма. Наистина практикувах като критик между 1984-1989 и за мене е чест, че хората все още го помнят – вероятно съм бил не-лош писач...:) За случая важното е, че там някъде могат да се поместят и статиите ми, които обсъждат новите западни течения и въвеждат първична терминология по съвременното за онова време изкуство – от пост-модернизъм, до нео-експресионизъм, видео арт, и т.н. (вж. сп. Кръгозор, Изкуство, Семейство и училище, по-късно в. Култура)

Т.е., родих се художник (вж. „Защо се родих художник?”, в. Култура, бр. 14 от 5 април 1991, стр. 4), но по необходимост практикувах публично други неща, свързани с изкуството. Например – курирането след 1989 се получи просто за-

щото исках, и не само аз, да работя с приятели и колеги върху развитието на арт сцената в България; тогава имах повече знания и контакти от другите и ги пуснах в употреба – отпърво като разказ и обяснения, а после и като практика. Сега си мисля, че измислянето на заглавия на изложби за К(в)МХ е не по-малък принос в ситуацията на „колективно кураторство“ от началото на 1990-те отколкото една инсталация или естетически по претенция текст. (Например „Весела Коледа – Висящи обекти“ в зала Универсиада от декември 1989; „Край на цитата“, „Умерен авангард в рамките на традицията“ от 1990; „Нарру-край“ от 1991 и други).

Де факто моят „артистичен обрат“ се свежда до едно просто решение, което взех през октомври 1990. Взех това решение след една странна конференция по философия на пост-модернизма в Дубровник (“Modern Problems of Power and Culture. The Philosophical Foundations of Post-Modern Culture”, Inter University Center, Dubrovnik, Croatia, която е описана както в споменатата вече книга на Миглена Николчина, така и в книгата на Susan Buck-Morss “Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in the East and West”, MIT Press, 2002), където се оказах „редом“ с Фредрик Джеймисън, Борис Гройс и Славой Жижек без да го искам вече това нито като професионално занимание, нито като кариерна опция... Та след конференцията вече в София просто „излязох от килера“ и си признах публично, че съм роден художник така както в друг (и много по-драматичен) контекст един вече публичен човек, известен с уж хетеросексуална ориентация, би си признал публично, че е гей. Тук има само прагматика – просто реших не само да прекарвам 100% от продуктивното си време в правене на изкуство (и после в мислене дали ме или не ме приемат като какъвто съм...), но и да реализирам идеите си (вместо да ги влагам като интерпретация в чуждите работи), и най-важното – да виждам точно онези произведения на изкуството в и за съвремието, които само аз бих могъл да направя (и каквито не виждах наоколо).

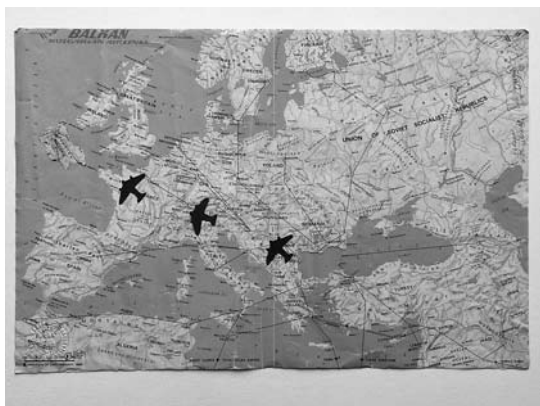
Коя от ранните си работи смяташ за особена важна и в известен смисъл символична за периода?

Без тези съвсем ранните от 1980-те, или...? Защото те сега започват да ми изглеждат важни. Ще карам по години и, ако има време – ще пиша по една дума за яснота...

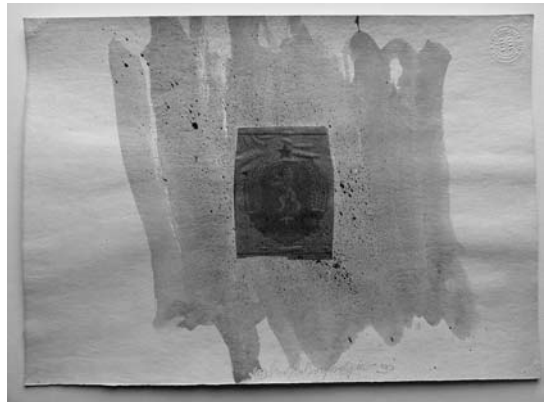
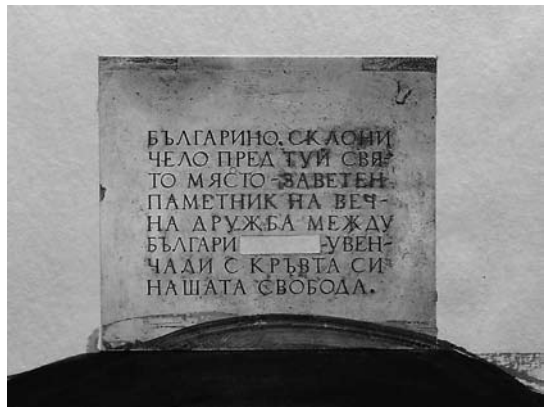
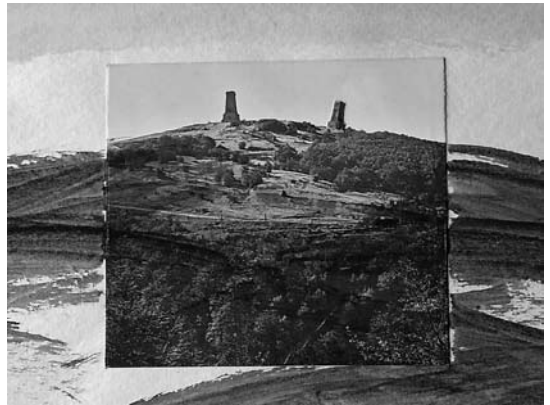
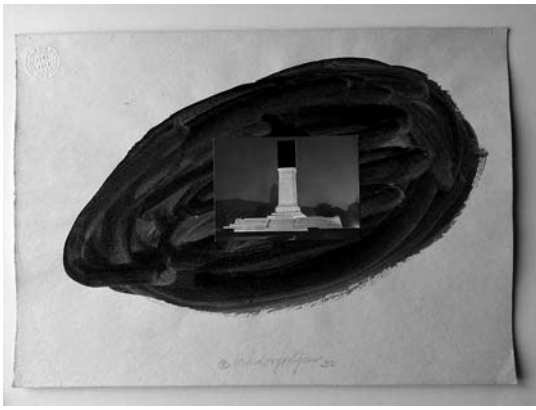
1989

Книгата ARS SIMULACRI от 1989 – визуалната ѝ част; оригиналите са загубени в някоя печатница. Това беше полу-самиздат продукт в странно време;

„Отворено писмо. До неизвестен ценител на моето изкуство“ във в. Култура (бр. 4 от 26 януари 1990), по повод откраднатите ми работи от из-



Лъчезар Бояджиев. Цикъл – Визуални репресии върху знаковата среда, 1990 – 1991. Рисунки, колажи, текст; различни размери и материали
Luchezar Boyadjiev. Cycle – Visual Repressions on the Sign Environment, 1990 - 1991. Drawings, collages, text; various dimensions and materials



ложбата „11.11.'89” в Благоевград – изрезка от вестник и снимка от архива на СБХ; оригиналите бяха откраднати и са в неизвестност;

„Отворено писмо. До Христо Явашев, Ню Йорк, САЩ” от преди Коледа през м. декември 1989; писах го аз, но се води правено „в колектив”. Още пазя оригиналната чернова на писмото, което беше изпратено до Christo и публикувано във в. Култура (бр. 52 от 29 декември 1989). Освен че това доведе до директна помощ за групата и подписалите писмото художници във вид на продаваеми (и продадени през 1990 на търг) подписани постери, с които направихме някои неща, но това беше и знак за публично „посочване” на role-model artists, на една практика и линия в съвременното на изкуството, с която се идентифицирахме; както и директно установяване на работен контакт с външния свят;

Изложбата „Весела Коледа – Висящи обекти” в зала Универсиада от декември 1989 – като заглавие и участие в колективната организация... смешното е, че почти нямам спомен от самата изложба, толкова е било напрегнато и наситено времето в онези дни;

1990

„Мавзолей – Носталгия по тялото на Левски”, 1990 – от изложбата на КМХ „10x10x10” в новото тогава крило на СУ в София; това е една симпатична мини инсталация... мисля;

„Край на цитата”, 1990 – „куриране” на изложбата и кураторски текстове към нея – това вероятно е първата изложба в България с такъв „тежък”, почти теоретически, кураторски текст. Освен това, в знак на това, че краят на един цитат обикновено е началото на друг (каквото беше патосът на изложбата), словото за откриване на изложбата беше прочетено на 3 езика (български – Диана Попова; руски – Яра Бубнова; английски – Лъчезар Бояджиев). Има някои снимки, останали от изложбата, както и от философските четения там на групата „Фортинбрас” (в състав Ивайло Дичев, Владислав Тодоров, Иван Кръстев). Но безспорно най-важното нещо в нея беше явилото се публично въобще за първи път произведение „Строго секретно” (1990) на Недко Солаков;

„Носталгия по желязната завеса” – текст, в. Пулс (бр. 17 от 24 април 1990); един от първите „нов тип” текстове за Christo, който с творчеството си (заедно с Jeanne-Claude), както и с методиката зад него, и до днес е основна тема за мен;

„Кризата на изкуство-знанието. Спирки към естетика на манипулацията”, текст в 2 части, сп. Изкуство, бр. 5 и 6 от 1990. Много труден и измъчен текст, но някои го харесват и считат, че дава ключ за обобщаване на „естетиката” от онова време... Като че ли текстът предлага версия за това как „нови-ят” художник се „ражда” като политически субект;

Участието ми в конференцията (двуседмичен курс всъщност) “Modern Problems of Power and Culture. The Philosophical Foundations of Post-Modern Culture”, като съ-директор за Източна Европа (Inter University Center, Dubrovnik, Croatia);

„Визуални репресии върху знаковата среда”, 1990 – 1991 – първата ми завършена и показана работа след като си „признах”, че съм художник... Това е цикъл – инсталация от рисунки и колажи; имаше и авторски текст към нея, публикуван под заглавието „Какво му остана на човека, в чието име що ли не сториха” във в-к Пулс (бр. 5 от 12-18 април 1991)

1991

„Укрепване на вярата”, 1989 – 1991; инсталация от колажи и обекти; колекция – Диана Хохентал унд Берген, Берлин, Германия. Това е алтернативната история за Исус и неговият „брат-близък”...; води началото си от една идея, въплътена в постер за първата сбирка на пост-модерния семинар в НОИ-БАН през февруари 1989;

„Дупката на Алиса и блатото на Маркс-Ленинската естетика”, 1991; инсталация; рисунки и книги, папур и текстът “Don’t Art Around!”; отново за художника като политически субект със странен произход;

Текстът „Защо се родих художник?” във в. Култура, бр. 14 от 5 април 1991, стр. 4;

„Надгробие за Бойс”, 1991; инсталация; най-важната част-обект е още при Диана Хохентал унд Берген, Берлин, след изложбите, които правихме заедно през 1990-те;

Самият доклад и моите първи “15 минути слава” след като прочетох този доклад за Christo на 25-ия конгрес на AICA (Международната асоциация на художествените критици) в Санта Моника, Калифорния, САЩ през октомври 1991 по време на проекта “The Umbrellas” (Japan-USA, 1984-91). Докладът е публикуван като “The Situation “Beyond” as a Situation “Behind” в книгата: Ed. Kim Levin, “Beyond Walls and Wars. Art, Politics, and Multiculturalism” (Midmarch Arts Press, New York 1992). От Los Angeles Times ме закараха със специален минибус до Чадърите – снимки, интервюта... дори и един друг колега намаза от това...);

Текстът “The Lack of Identity as a Post-Post-Communist Originality”, публикуван в “New Observations” number 91, September/October 1992;

1992

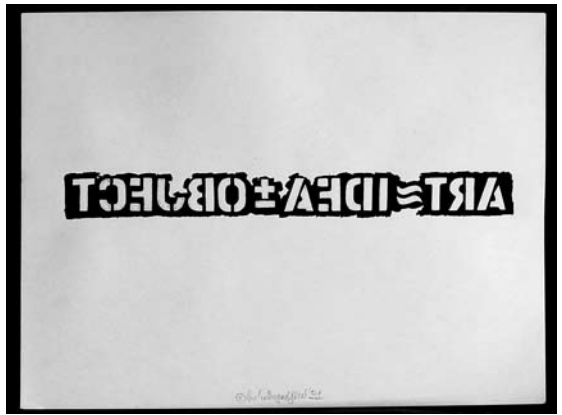
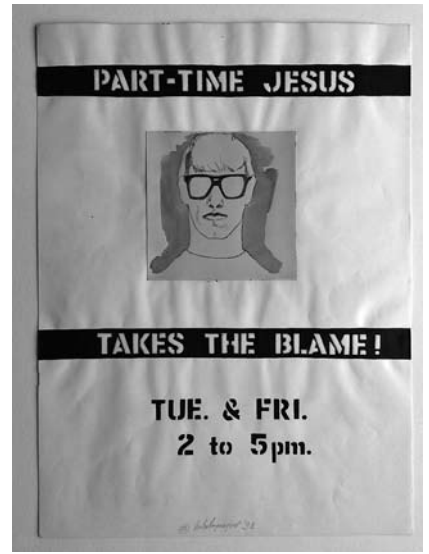
„Разпятие за рибаря”, 1991-1992; инсталация, 150 рисунки; част са продадени, части са още при Диана Хохентал унд Берген в Берлин;

„Философско гробище 1”, 1992; 7 рисунки; това са проектите за ковчезите за някои специални книги – силните идеологии, довели до кризиса на 20 век...;



Лъчезар Бояджиев. TOEFL, 1981-1986/1991-1992. Инсталация; рисунки, обекти, текст, снимки, колажи, и др. Вариращи размери Изложба: „Медицински преглед“, К(в)МХ, Галерия „Шипка 6“, София. Февруари 1992 г.

Luchezar Boyadjiev. TOEFL, 1981-1986/1991-1992. Installation; drawings, objects, texts, photographs, collages, etc. Dimensions variable Exhibition: "Medical Check-up", Club of the (eternally) Young Artist; 6 Shipka St. Gallery, Sofia. February 1992



„Философско гробище 2”, 1992; 3 рисунки; това са проектите за ковчези за „Азът”, за Джизъс, за двама души, които умират в любовта си;

„TOEFL – езиков преглед”, 1992; инсталация от рисунки и обекти, колажи, текст; тогава английският език навлизаше съвсем безвъпросно като част от ежедневната култура на България, включително политическата – искаха да поставя под въпрос неговата адекватна употреба;

Текстът “The Balkanization of *Alpa Europea*”, 1992; писан за каталога на 3-то международно биенале в Истанбул през 1992 този текст въвежда в обръщение Балканите като специфичен регион за култура и изкуство след 1989; препечатан по-късно в основния източник за съвременното изкуство на Източна Европа – “Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s”, MOMA/New York and MIT Press/Cambridge, 2002;

1993

“Customized IFA-Berlin catalogues”, 1993; това са около 70 artist’s books; от галерията IFA-Berlin ми бяха издали много повече каталози, но без корица, от планираното – по погрешка...; взех някои от тях – едни раздадох, а други превърнах в уникални книги;

Проектните рисунки за „Нео-Голгота” от 1993 – правих ги в Ню Йорк, докато бях на стипендия от Getty Grant Program там в Музея Уитни..., без да подозирам, че това ще стане една от най-известните ми работи;

Различни обекти от изложбата „Обект по български” 1993. Например швейцарското ножче с кръстче, за всеки случай...;

1994

„Нео-Голгота”, 1993-1994; инсталацията от гигантски разпънати мъжки костюми – коментар по новата „вяра” в капитала и бизнеса; сега в музея за съвременно изкуство в Кумамото, Япония;

„10 плажни инструкции”, 1994; една от първите site-specific инсталации, в Аркутино на плажа по пътеката към морето;

„Фонтанът на Европа” 1994-1995 – инсталация за изложбата ми в музея на колежа БАРД в щата Ню Йорк, САЩ, после показвана в Корея на 1-то биенале в Кванджу, както и в София;

1995

„Астрологика”, 1995; 13 работи върху хартия, акварел, туш и колаж – нещо като астрологическо „картографиране” и анализ на „звездите” от българската арт сцена тогава;

“Nomage to...”, 1995; инсталация от фотографии, текст и обекти; в чест на различни художници от 20 век, важни за мене като Малевич, Дюшан, Джакомети и др.;

„Нагоре – надолу, напред – назад”, 1995; инсталация, базирана на

дигитално манипулиран филм – „Великият диктатор” на Чарли Чаплин; включваща разни книги и рисунки, „размисъл” за диктаторството;

„Столове и символи. Проект за мирна съвместна съ-идентификация”, 1995-2001; това трябваше да бъде инсталация на Манифеста 1 първоначално, която така и не се случи като инсталация никога; работата е известна като цикъл от 11 дигитални графики, базирани на фотографии на групи столове, конфигурирани като за конференции на хора, с много различни убеждения...;

„Универсален къмпинг”, 1995; инсталация в старата Турска Баня в Пловдив за първата изложба въобще в това пространство, което вече има 20 годишна история...;

И, разбира се, един труд, по който хвърлихме огромни усилия с Яра Бубнова и който ни струва гигантски нерви (...за тези, които казват, че малко работим за другите...) – това е българският превод на изключително популярния и компетентен, първи за България, „Илюстриран речник на термини на изкуството” на Едуард Луси-Смит, включващ дори и съвсем съвременни тогава практики (Изд. къща „Петър Берон”, София 1996; по Edward Lucie-Smith, Dictionary of Art Terms, Thames and Hudson, London 1984);

1996

„Евангелието. Кавър версия”, 1996; инсталация, видео, дигитална графика, бронзова скулптура; една от последните ми работи в тази посока, първата ми дигитална графика в този „черно-бял” маниер;

„17 мига от пролетта – Change бюро”, 1996 – това е Change бюрото в изложбата в НДК от пролетта на 1996; инсталация; работи върху хартия, автопортрет с обменни курсове; и т.н. – в онова време на разгул на борческата престъпност това си беше политическа работа...);

„17 мига от пролетта – застрахователен офис”, 1996 – продължение на предишната работа с много по-фокусирано послание за „борците”; инсталация в СГХГ от годишната изложба на Центъра за изкуства „Сорос“ в София;

„Gazebo”, 1996; site-specific инсталация в Австрия, с която ще приключи този списък, защото с тази работа започва изцяло нов етап в кариерата и работата ми – много по-интерактивен и отворен за зрителя.

Ти си и един от най-активните куратори, теоретици и идеолози на времето. Как тази дейност се съвместява с работата ти като художник?

По най-естествен начин – списъкът след предишния ти въпрос го показва... Ако искам да кажа/изкажа/покажа нещо, но не мога да го направя с единия език, просто го правя с другия... Всичко е взаимосвързано и с течение на времето все повече излизат наяве връзки между различните ми работи, които дори не съм подозирал, че съществуват. Например, изложбата „Край



Лъчезар Бояджиев. Нео-Голгота, 1994. Инсталация; плат, въжета;
450/850/70 см (и вариращи размери). Изложба: „Позиция 2007”, САМК,
Кумамото, Япония, 2007 г. Колекция: САМК (Музей за съвременно
изкуство на Кумамото), Кумамото, Япония

Luchezar Boyadjev. Neo-Golgotha, 1994. Installation; fabric, ropes;
450/850/70 cm (and variable) Exhibition: “Attitude 2007”, CAMK, Kumamoto,
Japan. 2007. Collection: CAMK (Contemporary Art Museum of Kumamoto),
Kumamoto, Japan

>

Лъчезар Бояджиев. Революция за всички, 1998. Интерактивна
инсталация; хора, 3 компютъра, прожектор, специален софтуеър, видео
камери и др. Вариращи размери

Luchezar Boyadjev. Revolution for All, 1998. Interactive installation; people,
3 PCs, projector, special software, video cameras, etc Dimensions variable



REVOLUTI



на цитата” от 1990 сега ми изглежда да е много по-фундаментално свързана, отколкото съм си мислил, с монтажа и фотомонтажа като идеология и процедура на образо-правене – най-важното нещо, свързано с моята работа.

Разбира се, роля има и контекста – ако някой ме покани да напиша текст е трудно да му курирам изложба (но не е невъзможно...:). Често се случва да ме канят като художник, а после да искат помощта ми и като куратор – от измислянето на имена на изложби до писането на текстове в каталози и инсталирането на изложби. Или обратното... За мене е много по-важно в такива случаи какво и с кого правя... Един добър пример за това е колективния труд при правенето на изложбите в ИСИ-София, както добре знаеш.

Имаш много работи, посветени на вярата. Как се промени вярата ти през годините?

Зависи какво виждаш като „вяра” в работите ми и още повече като „вяра” в мене... Това не е едно и също нещо. Във „верските” ми работи има рефлексия върху състоянието на човека, върху способността на човека да вярва в нещо и върху условията, при които вярата е възможна въобще. Тогава, в началото на 1990-те, куратори като Васиф Кортун например (сега в SALT Истанбул, а когато правихме заедно изложбата през 1994 в САЩ и когато писа тези думи беше директор на CCS-Museum at Bard College, в Annandale-on-Hudson, NY, USA), пишеха, че се занимавам с „изследване и критика” на системи за вярване – от религията до политиката, икономиката, астрологията и други. Не се считам за особено вярващ човек и със сигурност дори и да съм – няма да си го призная публично... Вярата за мене винаги е нещо лично и интимно, повече вътрешно състояние, което няма много общо с институциите на вярата – ето защо вярвам в силата на изкуството без да имам илюзии за неговите институции..., които институции с удоволствие критикувам по мой си начин – кураторството, пазара символичен или паричен, музея и аурата на „само-разбиращата се” творба, структурите на политическа коректност в художествения дискурс и други.

Но ти може би имаш предвид по-конкретно работите ми свързани с християнската религия и нейните институции? Тук съм може би малко подобен на „богомил”... Всичко това започна в един конкретен момент и място на създаване – Б-я между 1989 – 1999 и „абсурдния вакуум на ценности” тогава, че дори и днес... (Мисля, че нямам нещо програмно ново след 1999 по тази тема). После постепенно работите и идеите се показват и разпространяват по света и като участие в изложби, и като притежание на колекции – и частни, и музейни. Имам някои неща при себе си в София, а на някои са им загубени следите в неизвестни за мене частни колекции след работа с галеристи

в миналото. Например, известната инсталация с трите гигантски разпънати мъжки бизнес костюми, наречена „Нео-Голгота“ от 1994 бе много показвана и от 2007 е в колекцията на Contemporary Art Museum of Kumamoto, City of Kumamoto, Japan, където си съседства с работи на Марина Абрамович, Яаои Кусама, Йинка Шонибари, Джеймс Търел и т.н.

А промени ли се вярата ти в силата на изкуството и в неговите способности да променя обществото? Задавам ти този въпрос и с надежда да включиш в отговора си коментар на последните най-запомнящи се политически събития – имам предвид протестите 2013, както и ролята на интелектуалците в тях.

Вярата в изкуството не се е променила; може би е станало по-трудно да се вярва в хората при положение, че доказателствата за това, какво хората могат да си причиняват едни на други, се трупат с трагична бързина... Въобще изкуството не може да променя света директно; ако това става, то тогава става бавно, дълго, с променлив успех и винаги в комбинация с други фактори и сили. Изкуството може да влияе и променя хората – бавно, но с дълготраен успех. Изкуството може да създава условия за промяна, тъй като, особено съвременното изкуство, е критично по определение, вижда света като вече повреден; и като го гледа някак си от гледна точка на бъдещето, предлага идеи за ремонтирането му.

Но всъщност само гражданското действие е това, което променя обществото... Или диктаторите, които няма да обсъждам сега. Интелектуалецът, или ако искаш изкуството като цяло, има повече шансове гражданският му глас да бъде чул; не непременно като творец, но винаги като гражданин. Именно в такава посока бих мислил ролята на интелектуалците в събитията от миналата година. Проблемът е, че никой не ни слуша извън тесен кръг отговорни и мислещи граждани. Степента на деградация и лумпенизация на политическата класа в България, на първо място и едва след това на агентите по места, както и на част от избирателите, е такава, че дълго време и много усилия ще са нужни, за да се възстанови (ако въобще това е възможно) доверието в политическата система на т. нар. представителна демокрация. В България доверието се губи лесно и се набавя трудно и бавно. Трябва да кажа, че едно от най-приятните и удовлетворителни неща, които направих в края на миналата година, беше корицата и визуалния ред снимки от протестите (избрах такива, които са направени само от интелектуалци) за антологията от пресата по протестите от юни до октомври 2013, съставена от Даниел Смилов и Леа Вайсова за издателство „Изток-Запад“ („#Протестът. Анализи и позиции в българската преса – лято 2013“, София 2013). Нямам илюзии, че

нещо ще се промени бързо, но вярвам, че такива издания и позициите в тях са именно израз на гражданска позиция на интелектуалците, било те такива или онаквива по ориентация.



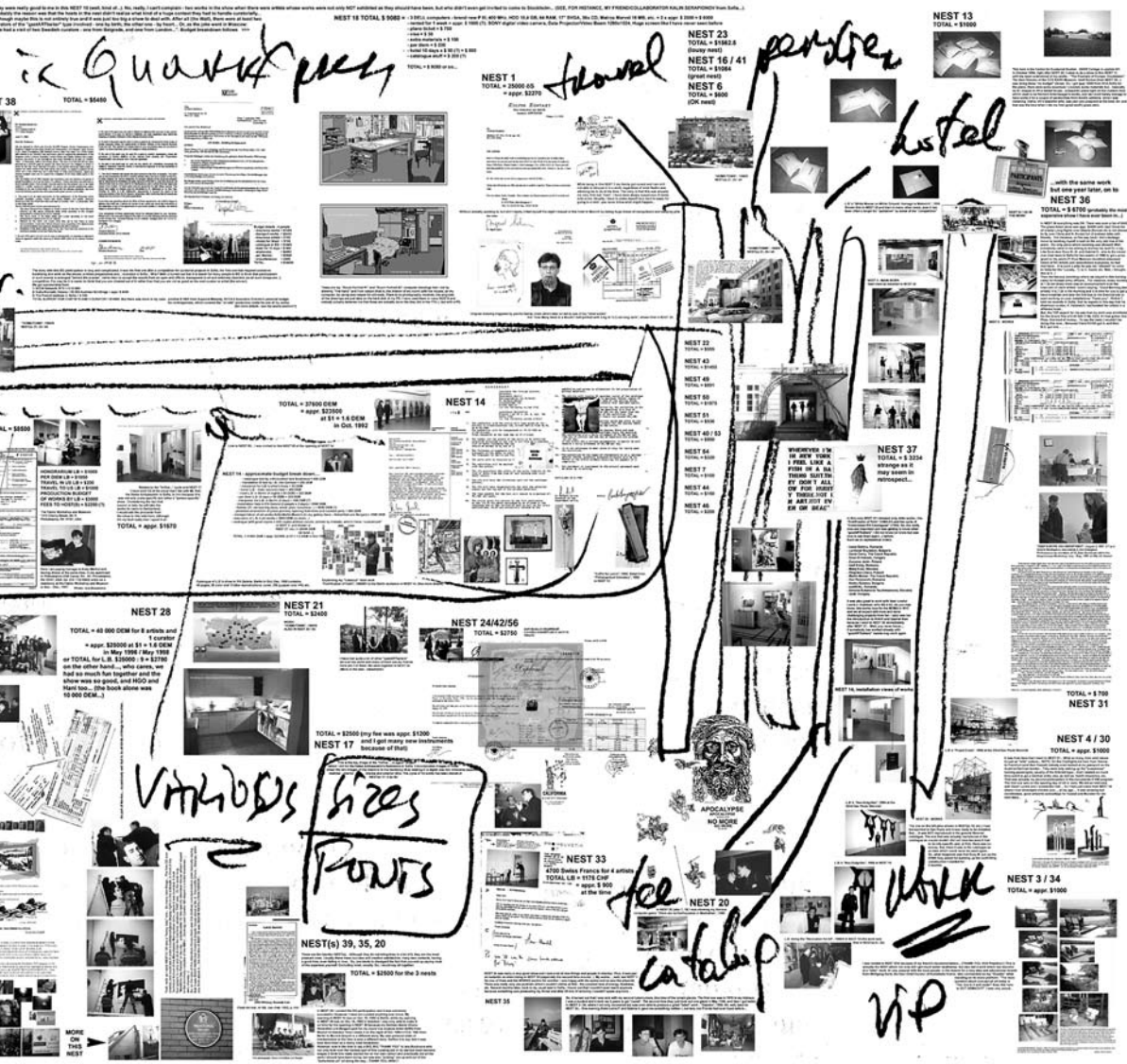
Лъчезар Бояджиев. Мавзолей. Носталгия по тялото на Левски, 1990.
Мини-инсталация, site-specific; вълчи капан, членската книжка на автора в БКП, снимки и факсимиле на тефтерчето на Левски, счупено стъкло на витрина, руска играчка–мечка от детството на автора в СССР в края на 1950-те г., различни предмети. Вариращи размери. Изложба: „10x10x10”, КМХ, Ново крило на СУ „Св. Климент Охридски”, София (Февруари 1990 г.) (Детайл)

Luchezar Boyadjiev. Mausoleum. Nostalgia for the body of Levski, 1990.
Site-specific mini-installation; wolf trap, the artist's membership card in the Bulgarian Communist Party, photograph of the national hero Levski, facsimile edition of the private notebook of Levski, broken glass and vitrine, Russian plastic bear toy from the artist's childhood in the USSR (late 1950ies), various office devices. Dimensions variable. Exhibition: "10/10/10 (cm)", Club of the Young Artist, New Wing of the Sofia State University St. Clement of Ohrid, Sofia (February 1990) (Detail)

A conversation with Luchezar Boyadjiev

The changes that took place in the late 1980s and early 1990s were very fast and somewhat unexpected. In the “absurd vacuum of values” (as you put it) at the time, the very act of turning to new, or at least unpopular forms of art in Bulgaria, was a political statement and it was seen as opposition to the status quo. This is something that is very difficult to explain to those who haven’t experienced it. How would you explain it to them?

I wouldn’t even try... This type of reflection depends on the accumulation of history studies, which will reveal (gradually but consistently and more or less objectively) what happened and when, who took part or contributed in some way, as well as where, why, with what motives... Of course, here the personal accounts of the participants are extremely important, especially in the absence of reliable institutions of memory – museums, archives, books, albums, catalogues, collections... The polyphony of memories will ultimately yield a general picture but, unfortunately, this is also something we still don’t have. Anyway, in the absence of an already written, solid history of the period from 30-15 years ago (1984-1990s), everything else will sound to the “uninitiated” in the same way as it sounded to us back then, at the end of the 1980s, when the older artists – for example, those from the so-called April generation (that came to being after April 1956 and the Plenum of the CC BCP) who were empowered through the Union of Bulgarian Artists (UBA) to see to the observance of “the order” in artistic life (I still remember the intonation in the voices of the late Yoan Leviev and Hristo Neykov...) – told us, “Oh, we were doing this kind of stuff already back in the 1960s... we were doing those ‘happenings’ (?) as you now call them, during the Spring Balls at the Art Academy...” And so on. Of course, back in those days it seemed pointless to me to argue with them about whether they had truly made sense, even if only on the terminological level, of what they were actually doing – having said that, I certainly don’t mean to call into question the sincerity and purity of their actions in the past...! By contrast, in “my” change of the model for making art and showing in Bulgaria in the mid-1980s and early 1990s as well as later, I clearly knew and consistently “promoted” as my reference point not Paris of the 1930s-1950s, for example, but New York of the 1960s-1980s, and gradually – the whole world in the 1990s and especially after 1992. (For people like Iara Boubnova or Kiril Prashkov, another and maybe even more important point of reference was Russia, and more particularly, the Moscow Conceptual School and the art scene in St Petersburg from the 1980s onwards; at some point, all of this somehow fused into a common energy.) I did so even on the terminological level – although you may tell me now that I’m speaking as LB the



Лъчезар Бояджиев. ГастАртбайтер, 2000. Дигитален печат върху фин винил; 210 x 510 см.

Luchezar Boyadjev. GastARTbeiter, 2000. Digital print on fine grain vinyl; 210 x 510 cm

curator not as LB the artist... But you know very well that to me they are one and the same person who is involved with diverse practices...

Speaking of opposition, I think the point isn't whether we had introduced until then unacceptable forms and languages, or/and political messages; it is above all in that we changed the model for making art and exhibiting art in Bulgaria – from the “studio” to the installation, the curator and the relationship with the audience(s). Although some of the participants in this process may have been driven also by direct political motives, such motives weren't the most important ones for me. What was most important to me was the transformation of the entire artistic life in Bulgaria, and this began around 1984 with my first appearances/actions on the Sofia art scene. But insofar as today we are still within the same model that was established 20-30 years ago, it is impossible to describe it from the inside to the younger art people who are within it too but don't have the privilege of being “trendsetters” (or “pioneers”) – that is, of having been born “as if yesterday” and having already become “old masters”... This is impossible to explain from the inside, by the participants in the process, because every explanation is met with indignation and seen as an attempt to usurp power over interpretations from the position of generational superiority and terror of influence through the “appropriated” territory of professional contacts, positions, and so on.

But because I don't want to appear *not* to be stuck-up, let me say that for me the changes weren't unexpected and they came at least five years later than I would have wished them to... That is because I had the biographical privilege (received because of my family through marriage) of spending some time in New York in the 1980s – from 1980 to 1983, then again in 1986, and so on. You know the story... If the *perestroika* had come immediately after Brezhnev's death on 10 November 1982, I would probably be living in the USA today and contemporary art in Bulgaria would probably have had a somewhat different profile, even if only in terms of emblematic works, exhibitions, texts, methods and, maybe, self-confidence.

But this didn't happen, so after the relative “solitude” in my early years of “evangelizing” this country in 1983-1986 (for exactly what I mean by that, see below...), eventually, around 1987-89, I felt that I am already part of the forming larger circle of people who were anticipating the coming changes and were de facto changing the model even before November 1989. Here I will mention in the first place the Synthesis (Sintez) Circle and, later, the Post-Modern Seminar at the Institute for Art Studies with the Bulgarian Academy of Sciences, which produced the book *ARS SIMULACRI* in 1989. There my personal language of participation was drastically changed: I drew the cover and the other visualizations in the book; I lent my personal embossing seal, which was stamped on the back cover of the book

(the seal of the NEW YORK BAKE-RITE CORPORATION which I had bought in an antiques shop in New Jersey a few years earlier and with which I “stamped” all my works...); I made my first public appearance in Bulgaria as an artist (in fact, my first participation as an artist at an exhibition in Bulgaria was at the 11.11.'89 exhibition in Blagoevgrad, which opened on a memorable date...; and from which my works were stolen...). I will also mention my friends from The City group, for whose first exhibition in 1988 I was, I think... a somehow important but not publicly announced consultant, as well as assistant/supporter, along with other people. And last but not least – actually, the most in terms of scale and impact over the years – the Club of the (Eternally) Young Artist, with which I was involved from its very foundation to the end of the club's best years until around 1992-94.

In sum, every change of the model of production and dissemination of art is political in character. When this coincides with a period of radical change of the political system things become even more drastically evident. The problem isn't at all in explaining such self-evident things to people who haven't lived through that time – they have to read about it in those books about that time which haven't been written yet, unfortunately. Those who haven't lived through that time will certainly live through theirs, whatever and whenever their time may be. It's simply that they should write their books at the very beginning of “their time” because nobody else will do it for them.

Having developed in such an environment, would you define yourself as a socially active or political artist? I don't think those are terms contemporary Bulgarian artists are keen on associating themselves with. Still, looking back, many of your works are seen as such today.

Absolutely – by birth and by belief... The strange thing is that in addition to the information and aura of some sort of special connection to and positioning in the world, which I brought back at the end of 1983 upon my first return from the USA (and which I began to share with the Bulgarian art community at public and personal meetings from around the spring of 1984 onwards), hidden somewhere in “my baggage” was also the deep conviction, acquired from my life (and contacts with the art scene) in New York, that art is a politically important thing; and, moreover, that it is politically important in a way profoundly different from what we knew in socialist Bulgaria at that time. It is precisely this combination of information, inner conviction, and doing things like lectures and talks, meetings, texts and conversations, and artworks (which I didn't show in Bulgaria for a long time, and some of which I haven't shown even to this very day), and so on, that I refer to as “evangelizing” this country into “the faith” of contemporary art... I did it with passion and pleasure. And I'm doing it to this day – but today this is “embodied” into my



I Was Here



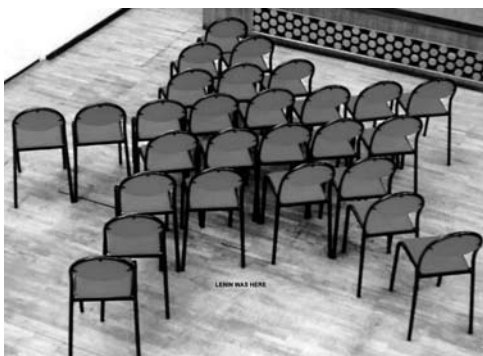
Jesus Was Here



Eve Was Here



Adam Was Here

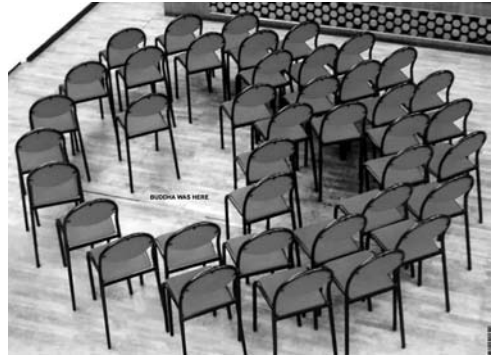


Lenin Was Here

Лъчезар Бояджиев. Столове и символи (Проект за мирна съидентификация), 1995-2001. 11 дигитални графики върху хартия, базирани на фотографии; цикъл
Luchezar Boyadjiev. Chairs and Symbols (A Project for Peaceful Coidentification), 1995-2001. 11 digital prints on paper, based on photographs; cycle



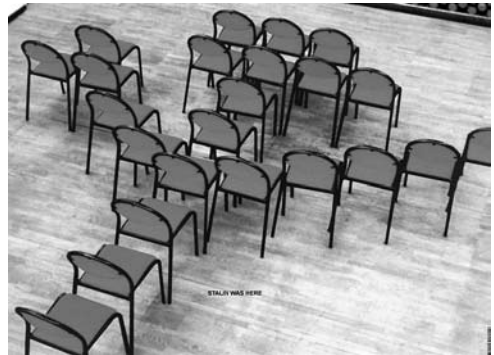
Muhammad Was Here



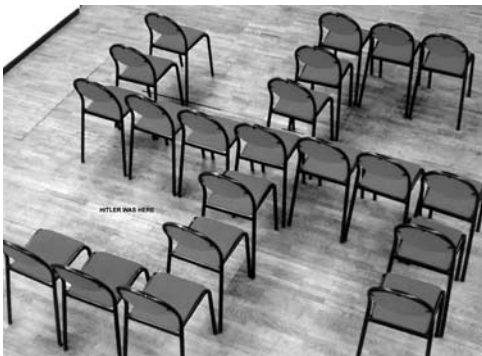
Buddha Was Here



David Was Here



Stalin Was Here



Hitler Was Here



You Were Here

practice in performances – guided tours of the type of the series *Schadenfreude Guided Tours* (2003 in Kassel, 2005 in Sharjah, 2006 and 2008 in Singapore, in 2008 again, in Santa Fe and Jerusalem, 2010 in Sofia – but you know this, you were the curator..., and so on); or of the type of the lecture series *Conceptualism with a Human Face* (Sofia, 2013) and *Visual Protocols* (Sofia, 2012); as well as *Plovdiv Tiki-Taka. The Sleep of Monsters Produces Reason* (Night of Museums in Plovdiv, 2014) or in Bern (Switzerland, October 2014), which has such a long title that it would be awkward to mention it here...

You know that in my “history” of contemporary art in Bulgaria it begins in and with your present-day office at the Sofia City Art Gallery – that is where back in May 1984, in the course of two days and under the aegis of the Studio of Young Artists at the UBA, my ex-wife Ana Todorcheva and I gave a series of talks with slides about the latest (at the time) trends in art in the USA and Western Europe. I’m sure that back then I was seen as an “ideological diversion” who, however, had protection and was therefore considered “safe” and “one of our own”... I’m sure that they made fun of the language and the terms I was using – from installation and performance, land art and conceptualism, to curator, biennale in Venice, and Documenta. (I remember people, for instance my very own ex-teacher Prof. Elka Bakalova, laughing at my mispronunciation of Walter Benjamin’s name in the American English instead of the German way...)

In fact, such “dirty” words in those days, as well as a number of names of artists nobody in Bulgaria had ever heard of until then, must have been pronounced in public for the first time on the Bulgarian art scene precisely in your present-day office... It is a matter of poetic justice that it now houses the most serious public collection of contemporary Bulgarian art...:) It’s not that this (as well as what I was doing as an artist in the 1980s but didn’t show in Bulgaria) had anything particularly dissident about it – it’s just that back then nobody regarded it as “real” art, or as words or names of artists that had anything to do with “true” art. Maybe the only exception was Christo – although he was an “ideological diversion” and a “defector” (in the parlance of those days), he was/is “one of ours” who (back then) was still remembered from the time he was a student, in the studios, corridors and offices of the National Academy of Art in Sofia.

This no doubt must have seemed politically important, even if not dissident – simply because it was taking place in the public space. In fact, I believe my works may be politically significant because I take the public and social (sometimes concretely political or urban) processes very personally – as something that is my own, as something that is happening to me and therefore concerns me personally somehow...; it is as if what is happening in the world and to the world (most generally speaking) is “filtered” through my self, for better or for worse, to the point

where I, too, cannot say exactly what in my “self” distinguishes my own Self from the World outside... Other than the body, of course – but not even this is certain in the context of global (and/or local :) warming...

You are an art historian and art theorist by education. The beginning of your career as an artist coincides with the period of the changes. Is it fair to say that it was precisely the ongoing political and social cataclysms that provoked you to express yourself through artworks?

Well, it is common knowledge that I never wanted to be an art historian... It was simply that the beginning of the 1990s coincided with an important time for the society in Bulgaria and Eastern Europe as well as for me personally as a professional – we somehow relaxed, partially freed ourselves for a short while from the shackles of the past... Perhaps that is why it now looks as if the one thing caused the other. But things are neither that simple nor that unambiguous. The concrete facts in my case are well – and, fortunately, briefly – described by Miglena Nikolchina in her book *Lost Unicorns of the Velvet Revolutions: Heterotopias of the Seminar* (Fordham University Press, New York, 2012, p. 51). I think, though, that part of the reason why I committed myself to changing the whole model of making/showing art in Bulgaria was to “clear” the field so as to make it possible for my works to be accepted as art... You can take this any way you want to...:)

As for the facts? Well, I was accepted to the Art History and Theory department at the National Academy of Arts in 1975, as if by a miracle, at the age of 17 – I was admitted the first time around, without having or using any “connections” (this was at a time when there was cut-throat competition for admission and it was almost impossible to gain entry into the Academy if you didn’t have connections to “the right people”). I didn’t know any living artist other than the two teachers (Chico and Sergey Ivoilov) whose preparatory courses for the Academy entrance examination in drawing I had attended for two years... You know what the Art History and Theory curriculum was like at that time – we studied everything, a lot of it..., even anatomy and perspective... When I now make artist’s talks and presentations in public, I often show my diploma from the Art Academy – my only purpose being to “taunt” Western colleagues who certainly don’t have such solid training in life drawing as we did...:) For the entrance examinations, I was brilliantly prepared in drawing and in nothing else. I had only read several books on art history for the entrance examination in that subject, and I was tremendously lucky to be admitted. I didn’t do military service for health reasons, and then, just five or six months after I had graduated from the Academy, I went to the USA just before Christmas 1980, two weeks after the murder of John Lennon. I now realize that this was an extraordinary time for New York – right after Vietnam, shortly before Reagan’s “offensive” aimed

MIGRANTS ARE FOREVER



Лъчезар Бояджиев. Мигрантите са вечни, 2001. Дигитален печат върху хартия; 100 x 136.5 cm

Luchezar Boyadjiev. Migrants are forever, 2001. Digital print on paper; 100 x 136.5 cm

>

Лъчезар Бояджиев. Утопични решения за дистопични градове, 2007 – в процес. Текстове, рисунки, дигитален печат върху хартия и др. а/ Касел има нужда от летище, 2007 б/ Венеция има нужда от метро, 2007 в/ Йерусалим има нужда да се рее (във въздуха), 2011 г/ ...и други градове..., 2013 – в процес

Luchezar Boyadjiev. Utopian Solutions for Dystopian Cities, 2007 – in progress. Texts, drawings, digital print on paper, etc. a/ Kassel needs an Airport, 2007. b/ Venice needs a Metro (underground), 2007 c/ Jerusalem needs to hover, 2011 d/ ...other cities..., 2013 – in progress



at 'Restoring America', shortly before 'The Empire of Evil', and so on. Those three years gave me not just crucial self-education, self-confidence and status, but also time to look at and accept myself as an artist, critic, and theorist even, considering that art in New York at that time was bound up to the discourse of post-modernism. Indeed, I practiced as an art critic between 1984 and 1989, and I am honored that people still remember it – I must have been not bad as an art critic...:) What is relevant to what we are talking about is that this is also the time when I wrote my articles which discussed the new western currents and introduced basic terms of contemporary art at the time to the Bulgarian public – from post-modernism to neo-expressionism, video art, and so on (see the journals *Kragozor*, *Izkustvo*, *Semeysto i Uchilishte*, later the *Kultura* weekly).

In other words, I was born an artist (see my article, "Why Was I Born an Artist?", *Kultura*, No. 14 of 5 April 1991, p. 4; in Bulgarian), but I publicly practiced of necessity other things related to art. For example, I started curating exhibitions after 1989 simply because I – and not only I – wanted to work with friends and colleagues for the development of the art scene in Bulgaria; back then I had more knowledge and contacts than the others in Bulgaria and I decided to utilize them at first as a narrative and explanations, and then also as a practice. I now think that inventing titles of exhibitions for the Club of the (Eternally) Young Artist in the situation of "collective curatorship" in the early 1990s was no less a contribution than producing an installation or a writing text on aesthetics. (For example, titles like *Merry Christmas – Hanging Objects* at the Universiada Hall in Sofia in December 1989; *End of Quotation*, or *Moderate Avant-Garde within the Framework of Tradition* in 1990; *Happy-krai (end)* in 1991).

De facto my "artistic turn" boils down to a simple decision I took in October 1990. I took this decision after a strange conference on the philosophy of post-modernism in Dubrovnik ("Modern Problems of Power and Culture. The Philosophical Foundations of Post-Modern Culture", Inter University Center, Dubrovnik, Croatia, described both in Miglena Nikolchina above-mentioned book and in Susan Buck-Morss's *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in the East and West*, MIT Press, 2002), where I found myself "alongside" Fredric Jameson, Boris Groys and Slavoj Žižek although I no longer wanted this as a professional occupation or as a career option... So, back in Sofia after the Dubrovnik conference, I simply "came out of the closet" and confessed in public that I was a born artist in the same way as in another (and much more dramatic) context a public figure supposed to be heterosexual would confess in public to being gay. This was a purely pragmatic decision – I simply decided not just that I would spend 100% of my productive time on doing art (and then on thinking about whether I was accepted or not for what I am...), but also on implementing my ideas (instead of applying them

to interpreting other people's artworks) and, most importantly, on seeing precisely those works of art in and about the contemporary times which I, alone, could do (and which I didn't see anywhere around me).

Which one of your early artworks do you consider to be especially important and, in a way, symbolic of that period?

Do you mean apart from the earliest ones from the 1980s? Because they are now beginning to seem rather important to me. I will tell you year by year and, if there is time, I will add a few words for the sake of clarity...

1989

The book *ARS SIMULACRI* (1989) – its visual part; the original drawings have been lost in some printing house. This was a semi-samizdat product in strange times;

“Open Letter. To an Unknown Collector of My Art”, published in the *Kultura* weekly (No. 4 of 26 January 1990; in Bulgarian) after my works were stolen from the 11.11.'89 exhibition in Blagoevgrad – newspaper clipping and a photograph from the UBA archives; the originals were stolen and their whereabouts are unknown;

“Open Letter. To Christo Javacheff, New York, USA” from before Christmas in December 1989; it was written by me, but is formally the work of “a collective”. I still have the original draft of this letter which was sent to Christo and published in *Kultura* (No. 52 of 29 December 1989). In addition to securing direct assistance for the signatories of the letter in the form of sellable (and sold at an auction in 1990) autographed posters with which we did some things, this was also a symbolic gesture of publicly “pointing out” role-model artists, a practice and line in contemporary art we identified ourselves with; as well as direct establishment of working contacts with the outside world;

The *Merry Christmas – Hanging Objects* exhibition at Sofia's Universiada Hall in December 1989 – as a title and participation in the collective organization... The funny thing is that I remember almost nothing about the exhibition itself, as those were such hectic and intense times;

1990

Mausoleum – Nostalgia for the Body of Levski (1990) – from *10x10x10*, an exhibition of the Club of Young Artists at the then new section of the University of Sofia; this was a nice mini-installation... I think;

End of Quotation (1990) – “curatorship” of the exhibition and curatorial texts for it – this was probably the first ever exhibition in Bulgaria with such a “heavy”, almost theoretical, curatorial text. In addition, to show that the end of one quotation is usually the beginning of another (this was the idea of the exhibition),

the opening speech at the exhibition was delivered in three languages (in Bulgarian by Diana Popova; in Russian by Iara Boubnova; and in English by Luchezar Boyadjiev). There are some extant photographs of the exhibition itself as well as of the philosophical readings presented at it by the Fortinbras Group (consisting of Ivaylo Ditchev, Vladislav Todorov and Ivan Krastev). But no doubt the most important thing in this exhibition was Nedko Solakov's work *Top Secret* (1990), exhibited in public for the first time ever;

"Nostalgia for the Iron Curtain" – a text, published in the newspaper *Puls* (No. 17 of 24 April 1990; in Bulgarian); one of the first texts "of a new type" about Christo, whose oeuvre (with Jeanne-Claude) as well as the methods underlying it, remains one of the main subjects I am interested in to this day;

"The Crisis of Art-Knowledge. Stops towards an Aesthetics of Manipulation", a text published in two parts in the journal *Izkustvo* (Art, No. 5 and 6 of 1990). This is a very difficult and tortuous text, but some people like it and believe that it gives a key to generalizing the "aesthetics" of that time... This text proposes, as it were, a version about how the "new" artist is "born" as a political subject;

My participation in the international conference (in fact, a two-week course) on "Modern Problems of Power and Culture. The Philosophical Foundations of Post-Modern Culture", as co-director for Eastern Europe (Inter University Center, Dubrovnik, Croatia);

Visual Repressions on the Sign Environment, (1990-1991) – my first completed and exhibited work after I "confessed" that I was an artist... This is a series – an installation of drawings and collages; it was accompanied by a text of mine, published under the title "What's Left to Man, in Whose Name They've Done What-Not" in *Puls* (No. 5 of 12-18 April 1991; in Bulgarian);

1991

Fortification of Faith (1989 – 1991); installation of collages and objects; in the Diana Hohenthal und Bergen Collection, Berlin, Germany. This is an alternative story of Christ and his "twin brother"...; it was inspired by an idea embodied in a poster for the first meeting of the Post-Modern Seminar at the Institute for Art Studies within the Bulgarian Academy of Sciences in February 1989;

Alice's Hole and the Swamp of Marx-Leninist Aesthetics (1991); installation; drawings and books, bulrush and the text "Don't Art Around!"; once again about the artist as a political subject of strange origin;

The text "Why Was I Born an Artist?" in *Kultura* (No. 14 of 5 April 1991, p. 4);

Tombstone for Beuys (1991); installation; the most important part/object is still in the possession of Diana Hohenthal und Bergen, Berlin, after the exhibitions we did together in the 1990s;

The actual paper and my first “15 minutes of fame” after I delivered this paper about Christo at the 25th AICA Congress in Santa Monica, California, USA, in October 1991, at the time of *The Umbrellas* project (Japan-USA, 1984-91). Published as “The Situation ‘Beyond’ as a Situation ‘Behind’” in Kim Levin (ed.) *Beyond Walls and Wars. Art, Politics, and Multiculturalism* (Midmarch Arts Press, New York, 1992). People from the *Los Angeles Times* took me by a special minibus to *The Umbrellas* – there were photographs, interviews... even another colleague took advantage of the situation and got in on the action and the photo-op...);

The text “The Lack of Identity as a Post-Post-Communist Originality”, published in *New Observations* (No. 91, September/October 1992);

1992

Crucifixion for the Fisherman (1991-1992); installation, 150 drawings; some have been sold, while others are still in the possession of Diana Hohenthal und Bergen in Berlin;

Philosophical Cemetery 1 (1992); seven drawings; designs for coffins of some special books – the powerful ideologies that led to the crisis of the 20th century...;

Philosophical Cemetery 2 (1992); three drawings; designs for coffins of the Ego, of Jesus, of two persons who died in their love;

TOEFL – Language Check-Up (1992); installation of drawings and objects, collages, text; at that time the English language was entering into Bulgarian everyday culture without being questioned at all – I wanted to question its adequate usage;

The text “The Balkanization of *Alpa Europea*” (1992); written for the catalogue of the 3rd International Istanbul Biennial, this text introduced the concept of the Balkans as a specific region of culture and art after 1989; it was later reprinted in the seminal book *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, MOMA/New York and MIT Press/Cambridge, 2002;

1993

Customized IFA-Berlin Catalogues (1993); these are about 70 artist’s books; the IFA Galerie in Berlin had printed by mistake many more catalogues for my solo exhibition (in late 1992) than planned, but without a cover...; I took a number of them – I gave some away and turned others into unique artist’s books;

The project drawings for *Neo-Golgotha* of 1993 – I did them in New York while I was doing research at the Whitney Museum on a grant from the Getty Grant Program... without suspecting that this would become one of my best-known works;

Various objects from the *Object – Bulgarian Way* exhibition in Sofia (1993). For example, a Swiss army knife with a cross, just in case it might come in handy...;





Лъчезар Бояджиев. Източна разходка в Западен парк: меки и твърди тела по време на протести (Видео филм от лекция-разходка по време на протестите в България и Турция /плюс Египет, Русия, Испания, Гърция, Бразилия и други/, крачейки с гърба напред към две скулптури дълбоко в лоното на парка), 2013 Част от „Опакото на историята“, проект на Десислава Димова за Западен парк '2013, фестивал за изкуство в публичното пространство. 21 юни 2013, Западен парк, София
 Luchezar Boyadjiev. Eastern Walk in Western Park: soft and hard bodies in time of protests (Video film of a walk-and-talk lecture during the protests in Bulgaria and Turkey /plus Egypt, Russia, Spain, Greece, and Brazil, etc./ while walking backwards towards two sculptures deep into the park), 2013 Part of The Flip Side of History, a project by Dessislava Dimova for Zapaden (West) Park '2013, Festival for Art in Public Space. June 21st 2013, West Park, Sofia

- < Лъчезар Бояджиев. Локално затопляне 1, 2010. Фотографии на интервенции в публичното пространство на парк „Карол“ в Букурещ. Фестивал „Възелът“, Букурещ, октомври 2010 г. а/ Детайл: Сам в къщи, 2010. Фотография б/ Детайл: Ягодови глави завинаги, 2010. Фотография Luchezar Boyadjiev. Local Warming 1, 2010. Photographs of intervention in the public space of Carol Park in Bucharest. The Knot Festival, Bucharest, October 2010 a/ Detail: Home Alone, 2010. Photograph b/ Detail: Strawberry Heads Forever, 2010. Photograph

1994

Neo-Golgotha (1993-1994); installation of three giant men's business suits mounted on the wall in the form of a triple crucifixion – a commentary on the new “faith” in capital and business; now at the Contemporary Art Museum of the city of Kumamoto, Japan;

10 Beach Instructions (1994); one of the first site-specific installations, in Arkutino, Bulgaria, on the path to the beach and the sea;

The Fountain of Europe (1994-1995) – installation for my exhibition at CCS in Bard College, New York, USA, subsequently exhibited at the 1st Biennial in Gwangju, South Korea, as well as in Sofia;

1995

Astrologic (1995); 13 works on paper, watercolor, ink and collage – something like an astrological “mapping” and analysis of “the stars” of the Bulgarian art scene at the time;

Homage to... (1995); installation of photographs, text and objects; in honor of various twentieth-century artists who are important to me, such as Malevich, Duchamp, and Giacometti;

Up and Down, Back and Forth (1995); installation based on digitally manipulated film – Charlie Chaplin's *The Great Dictator*; including various books and drawings; a “reflection” upon dictatorship;

Chairs and Symbols. A Project for Peaceful Co-identification (1995-2001); originally projected as an installation for Manifesta 1 (1996, Rotterdam), it was never exhibited as an actual installation; this work is known as a series of 11 digital prints based on photographs of groups of chairs arranged in different forms to resemble conference rooms and meant for people of very different ideological persuasions...;

Universal Campsite (1995); installation at the old Turkish Bathhouse in Plovdiv for the first ever show in this exhibition space which now has a 20-year-long history...;

And, of course, a work which cost Iara Boubnova and me a lot of effort and nerves (...this is meant for those who say we work very little for the others...) – the Bulgarian translation of the very popular and competent, the first of its kind for Bulgaria, the *Illustrated Dictionary of Art Terms* (Илюстрирован речник на термини на изкуството, изд. Петър Берон, София 1996) by Edward Lucie-Smith, which included some of the latest contemporary art practices at the time (published by the Petar Beron Publishing House, Sofia, 1996; based on Edward Lucie-Smith, *Dictionary of Art Terms*, Thames and Hudson, London, 1984);

1996

The Gospel. Cover Version (1996); installation, video, digital print, bronze sculpture; one of my last works in this direction, and my first digital print in this “black-and-white” manner;

17 Instants from Spring – Change office (1996) – this is the “currency exchange office” from the exhibition at the National Palace of Culture, Sofia, in the spring of 1996; installation; works on paper, self-portrait with exchange rates; and so on – in those days of rampant crime by the so-called “wrestlers” (ex-athletes from before 1989, usually wrestlers, and now - thugs hired by private security companies, which also ran exchange offices, racketeering, extortion, and other criminal rings) this was a purely political work...);

17 Instants from Spring – Insurance office (1996) – a sequel to the previous work, with a much more focused message about the “wrestlers”; installation at the Sofia City Art Gallery from the annual exhibition of the Soros Center for the Arts in Sofia;

Gazebo (1996); site-specific installation in Austria, with which I will end this list because this piece marked the beginning of a brand new stage in my career and work – much more interactive and open to the viewer.

You are also one of the most active curators, theorists and ideologues of the time. How do those activities fit into your work as an artist?

In the most natural way – the list after your previous question shows it... If I want to say/articulate/show something but cannot do it in one language, I simply do it in the other... Everything is interlinked and the links between my different works become ever more evident over time – links I never even suspected existed. For example, the 1990 exhibition *End of Quotation* now seems to me to be much more fundamentally linked than I thought at the time, to montage and photomontage as an ideology and procedure of image-making – the most important thing related to my work.

Of course, the context also plays a role – if somebody invites me to write a text, it is difficult (but not impossible...:) for me to curate an exhibition for them. I often get invited as an artist and am then asked for help as a curator – from inventing the names of exhibitions to writing texts for catalogues and installing exhibitions. Or the other way round... In such cases it is much more important to me what I am doing and with whom... A good example of that is the collective work in preparing exhibitions at the Institute of Contemporary Art – Sofia, as you well know.

You have lots of works devoted to faith. How has your faith changed over time?

It depends on what you see as “faith” in my works, and even more, as “faith” in me... Those are two different things. My “faith-related” works reflect upon the human condition, the human capacity to believe in something, and on the conditions on which faith is possible in the first place. Back then, in the early 1990s, curators like Vasif Kortun, for example (now at SALT, Istanbul; at the time when we were doing the *The Fountain of Europe* exhibition together in the USA in 1994 and when he wrote these words he was director of the CCS-Museum at Bard College, Annandale-on-Hudson, NY, USA), wrote that I was concerned with “investigation and critique” of belief systems – from religion to politics, economy, astrology, and so on. I don’t consider myself to be a big believer, and I can tell you for sure that even if I was I wouldn’t admit it in public.... To me, faith is always something personal and intimate, it is more of an inner state which does not have a lot to do with the institutions of faith – that is why I believe in the power of art without harboring any illusions about its institutions; institutions which I criticize with pleasure in my own way – curatorship, the market, be it symbolic or monetary, the museum and the aura of the “self-evident” work, the structures of political correctness in artistic discourse, and other issues.

But perhaps you have in mind my works related to the Christian religion and its institutions? In them I am perhaps a little like a “heretic” (say, of the Bogomil sect from the Middle Ages). It all started at a concrete moment and place of creation – Bulgaria between 1989 and 1999 and the “absurd vacuum of values” at the time or, for that matter, even today... (I don’t think I have produced any programmatically new work on the subject since 1999.) After that my works and ideas were gradually exhibited and spread across the world in the form of exhibitions as well as of property of collections – of private and museum collections alike. I have some works at my place in Sofia, and I have lost trace of others in private collections unknown to me, after working with galleries in the past. For example, the famous and much-exhibited installation of three giant men’s business suits mounted on the wall in the form of a triple crucifixion, called *Neo-Golgotha* (1994), is owned from 2007 by the Contemporary Art Museum of Kumamoto, City of Kumamoto, Japan, where it is shown alongside works of Marina Abramovic, Yayoi Kusama, Yinka Shonibare, and James Turrell, to name a few.

Has your belief in the power of art and in its capacities to change society changed? I am asking you this question with the hope that you will include in your answer a commentary on the latest memorable political events in Bulgaria – the anti-government protests in 2013 – as well as on the role of intellectuals in them.



Лъчезар Бояджиев. Мавзолей. Носталгия по тялото на Левски, 1990.
Мини-инсталация, site-specific; вълчи капан, членската книжка на автора в БКП, снимки и факсимиле на тефтерчето на Левски, счупено стъкло на витрина, руска играчка-мечка от детството на автора в СССР в края на 1950-те г., различни предмети. Вариращи размери. Изложба: „10x10x10”, КМХ, Ново крило на СУ „Св. Климент Охридски”, София (Февруари 1990 г.) (Детайл)

Luchezar Boyadjiev. Mausoleum. Nostalgia for the body of Levski, 1990.
Site-specific mini-installation; wolf trap, the artist's membership card in the Bulgarian Communist Party, photograph of the national hero Levski, facsimile edition of the private notebook of Levski, broken glass and vitrine, Russian plastic bear toy from the artist's childhood in the USSR (late 1950ies), various office devices. Dimensions variable.

Exhibition: "10/10/10 (cm)", Club of the Young Artist, New Wing of the Sofia State University St. Clement of Ohrid, Sofia (February 1990) (Detail)

My belief in art hasn't changed; perhaps it has become harder to believe in people, considering that proof of what people can do to each other is accumulating at a tragic pace... Art cannot change the world directly; if this happens at all, it happens slowly, over a long time, with varying degrees of success, and always in combination with other factors and forces. Art can influence and change people – slowly, but with long-lasting success. Art can create conditions for change because art in general, and contemporary art in particular, is critical by definition, it sees the world as already damaged; and looking at it somehow from the point of view of the future, it suggests ideas about what's wrong and how to fix it.

But in fact civic action is the only thing that changes society... Or dictators, whom I won't discuss now. Intellectuals – or if you want, art in general – have more chances of their civic voice being heard; not necessarily as creators but always as citizens. It is precisely along these lines that I would think of the role of intellectuals in the events of 2013. The problem is that no one listens to us, outside of a narrow circle of responsible and thinking citizens. The degradation and lumpenization of the political class in Bulgaria, in the first place, and only then of the local agents as well as of part of the voters, have reached a point where it will take a long time and lots of efforts to restore (if this is possible at all) trust in the political system of the so-called representative democracy. In Bulgaria trust is lost easily and won slowly and with difficulty. I must say that one of the most pleasant and satisfying things I did at the end of 2013 was the cover and visual arrangement of photographs of the protests in Bulgaria (I chose photographs taken only by intellectuals) for the anthology of press articles on the protests from June to October 2013, edited by Daniel Smilov and Lea Vaisova for the Iztok-Zapad Publishing House (*#The Protest. Analyses and Positions in the Bulgarian Press – Summer 2013*, Sofia, 2013; in Bulgarian). I have no illusions that something will change quickly, but I believe that such publications and the positions in them are an expression of the civic position of intellectuals, regardless of their political orientations.