ИРЕНА ПЕЈОВИЌ

ВО КОРЕОГРАФИЈА СО

ВО КОРЕОГРАФИЈА СО

ИРЕНА ПЕЈОВИЌ

ВО КОРЕОГРАФИЈА СО

ВО КОРЕОГРАФИЈА СО

БИБЛИОТЕКА
Гоце Делчев
ГЕВГЕЛИЈА

„Нејзиниот интерес за танцот и импровизираните движења се дестилира во средини кои на видик се ултраделикатни и робусни. Пејовиќ ја развива идејата за скулптура не како фиксен збир од објекти, туку како релации кои секогаш се одвиваат – кои влијаат и се под влијание на начинот на кој гледачите се движат низ нивните параметри. Транспарентните материјали прикриваат суптилни движења и случајности кои доаѓаат во фокусот, за потоа да се распаднат во истрагата; На суптилен начин, од оваа средина се појавуваат тактилни и аудитивни компоненти кога таа е истражена, нагласувајќи ја концепцијата на уметноста како производ на холистичко искуство поголемо од кој било од неговите делови“.

Бен Дејвис, национален критичар за артнет Њуз (artnet News)

Од каталогот на Изложбата Дирте (Dirte), стр. 8 – 9
4 јуни – 20 јуни, 2015 год.

***Со подот,* 2015,** 17-дневен настан
Мултисензорна инсталација:
материјал, средина, предмети, звук, тела
Дел од Изложбата Дирте (Dirte), куратор: Бен Дејвис
Централ Букинг Галери, Њујорк
(Central Booking Gallery, New York City)

14 Најдобри летни изложби во Њујорк, артнет Њуз (artnet News)
од Каит Мунро, понеделник, 6 јули, 2015

реалноста = создавање
звукот е движење
постоењето е колективно
сè има своја перцепција
реалноста = процес
сè е настан
сè е во релација
ние се движиме, чувствуваме
материјалот е движење
просторот е движење

Вовед [17]

ПОЈАВУВАЊЕ: *НАСТАНИ* [18]

Линијата е Движење [20]

Создавање низ Движење: [Импровизација] [21]

Природата: импровизиран архитектонски простор [22-37]
Урбани средини: преодни простори [38-39]

ПОЈАВУВАЊЕ: *НАСТАНИ:* Тоа што е АКТИВНО, СЕ ПОЈАВУВА [40-41]

Просторот е Движење [42-53]

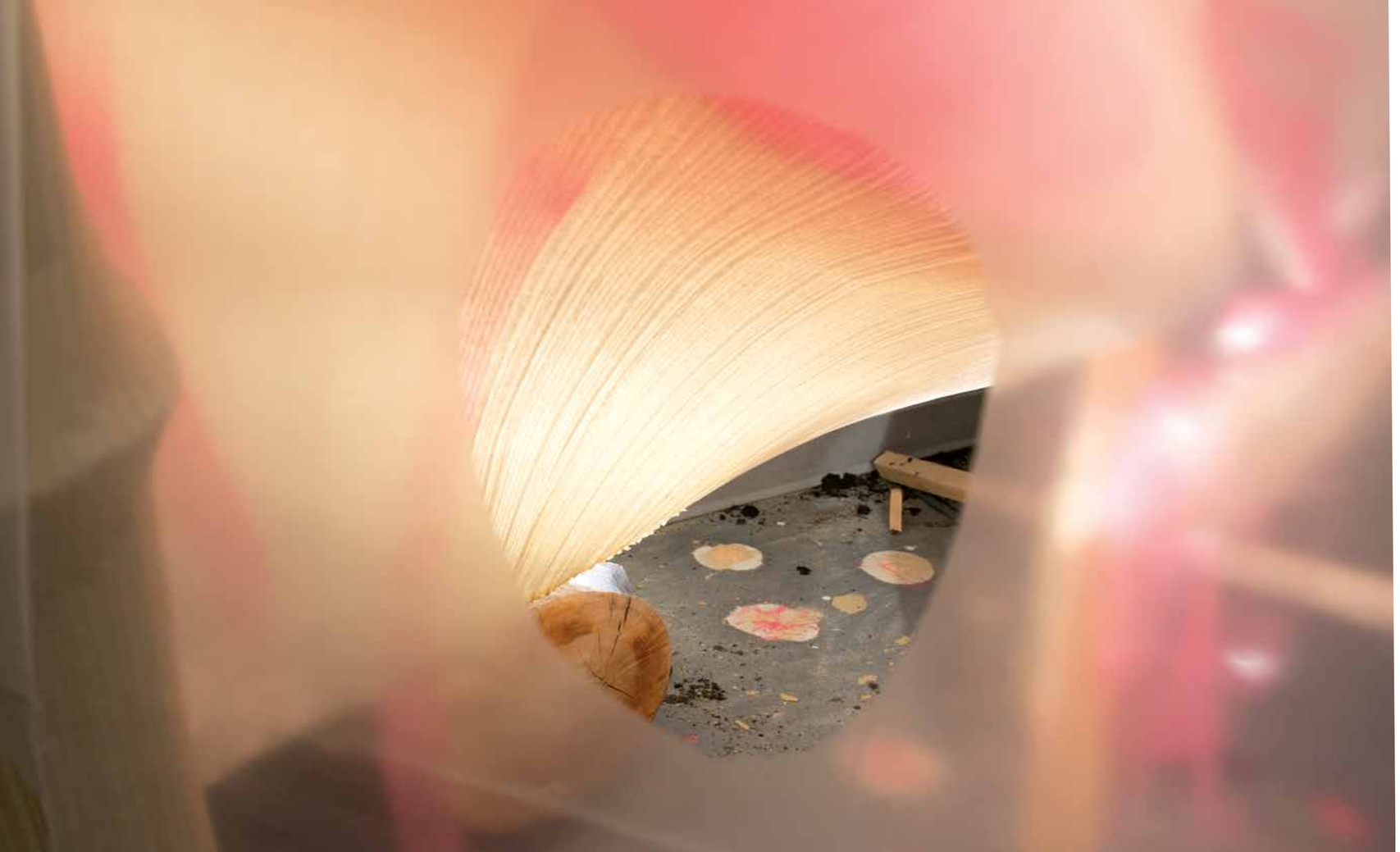
СОЗДАВАЊЕ НИЗ ДВИЖЕЊЕ: [Создавање импровизиран архитектонски простор] [54-57]

Материјалот е Движење [58-59]
Истражувања со Звук [60-75]
Движење-Чувствување [76-81]
МОБИЛНА АРХИТЕКТУРА [82-89]
ФОРМИ НА ПОВТОРУВАЊЕ [90-91]

Конверзација со Роберт Витман [93-97]

Биографија [98]
Следно [92]

Спомнувања [99]
Белешки [100-101]



Светот е настан компониран од повеќе настани – овде природата, материјалите, предметите и телата се во танц, создаваат форми, создаваат простор, создаваат време: ритмични, брзи, бавни, во лет, кон она што не е сè уште, а треба да се случи. *Да се биде, е да си во релација* – моите дела се ситуирани во оваа континуирана трансформација.

Не постојат основни слоеви, нема основни честички, нема фиксен почеток и крај, сè е процес.

Означувам низ движење – материјалите како звук, вода, топологија и тела во движење се мојот предизвик – тоа што е континуирано и активно станува дел од моето дело. Тежината, големината и температурата, и апстрактното: времетраењето и перцепцијата ги користам како извор за игра, за едно тело да активира друго: водата ја турка песокта, песокта го задржува пигментот, водата разнесува, фолијата означува. Дрвото е топло и пука, металот одекнува. Составувајќи ги овие настани, визуелните и физичките предизвикувачи активираат повеќе сетила: просторност, рамнотежа, текстура, боја, големина, мобилност и имобилност.

Ние *сите* сме појавни тела во еден активен простор кој е флуиден и привремен. Сегашноста е истовремено реакција на минатото и иднината. Ние сме во танц, ритмични, во лет, кон моментот кој треба да се случи.

ПОЈАВУВАЊЕ: *НАСТАНИ*

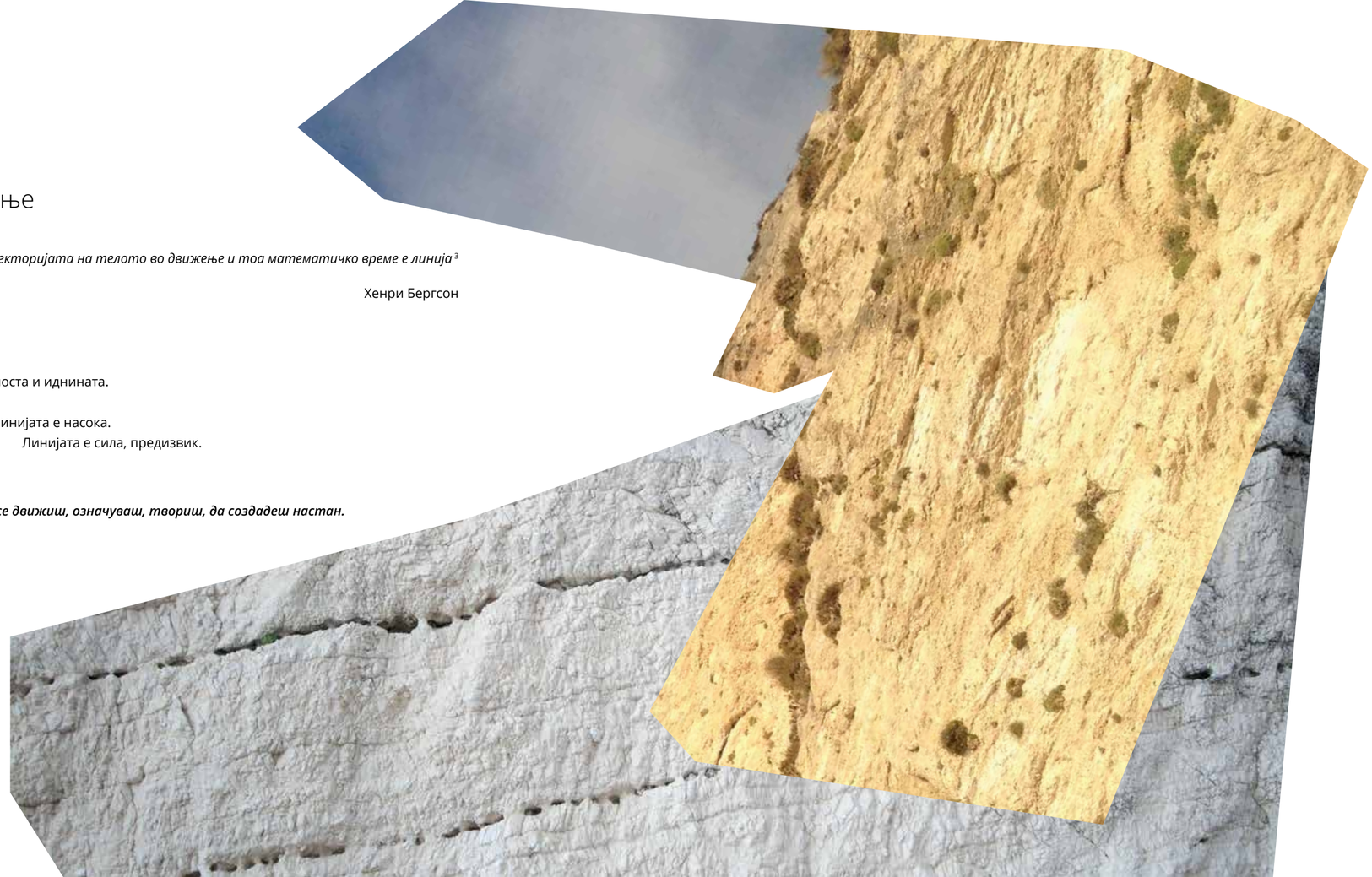
Дел сме од еден комплексен систем: реалноста, каде што *телата* се појавуваат и движат кон повеќе насоки, секогаш во релација, креирајќи патишта и мрежи, создавајќи еден континуиран настан. Секое индивидуално движење е уникатно и не се повторува, туку се случува како реакција на претходното. Минатото и иднината се во секој момент од сегашноста. Францускиот филозоф Хенри Бергсон, 1859 – 1941 (Henri Bergson, 1859 – 1941), овој процес на трансформација го нарекува: *Реалноста е во создавање.* Во Бергсоновиот јазик, ниту еден дел од реалноста не е фиксен или даден, туку е „реалност-во-создавање", каде повеќе процеси придонесуваат кон создавањето на еден настан.[1] Индивидуата не е индивидуа сама од себе, туку е продукт од процесот на индивидуализација: индивидуата се создава затоа што е во релација со други индивидуи.

Постоењето е колективен процес.

Ја избрав оваа тековна активна трансформација на светот како моја лабораторија. Нашето доживување на светот е флуидно, пејзажите се менуваат и немаат граници, водата се движи помеѓу материјалите, карпите поделуваат – заедно, прават простор и нè организираат во нивна кореографија. Ние сме движечки сензорни тела во нецелосен транзициски простор.

Кога делата се раѓаат од овој модел на постоење, водат кон еден многу посебен начин на творење. Тоа што се аплицира на делото, се аплицира и на просторот и публиката. Како реакција на еден настан, делото станува процес без фиксен почеток и крај. Овој пристап кон творење кој е базиран на процес го става гледачот во улога на истражувач – за да го види делото, тој мора да стане дел од него. Гледачот се движи како што делото сугерира, и дозволува да се активираат повеќе сетила како навигација, просторност, баланс, допир, и гледање како движење. Движењето постои затоа што нештата се во релација. Движењето постои затоа што делото е привремено. Движењето постои затоа што гледањето станува ритмично и трае.

Во *Процес и реалност*, Алфред Норт Вајтхед, 1861 – 1947 (Alfred North Whitehead, 1861 – 1947), англиски филозоф, вели: *Нештата се работи во процес. Процесите се претвораат во настани поради нивното влијание еден на друг.* Во својата книга *Привид и настан,* Брајан Масуми (Brian Massumi), продолжува со идејата на Вајтхед и говори за доживувањето на она што поминува. Да се доживее еден настан е да се доживее неговото поминување. Уметностите кои се релациски и ориентирани кон настан ги нарекува „уметности на појавување". Масуми ги става уметностите на појавување во активистичката филозофија: *Активистичката филозофија секогаш почнува во движење и никогаш не застанува. Активистичката филозофија се раѓа од релацијата субјект-објект, каде што движењето е примарно пред формата, субјектот и објектот. Не постои ниту објект, ниту субјект, постои само настан.*[2]



Линијата е Движење

Времетраењето се мери со траекторијата на телото во движење и тоа математичко време е линија [3]

Хенри Бергсон

Линијата е движењето.
Линијата е времетраењето.
Линијата е минатото, сегашноста и иднината.
Линијата е искуството.
Линијата е насока.
Линијата е сила, предизвик.

Да мислиш напред значи ***да се движиш, означуваш, твориш, да создадеш настан.***

Создавање низ Движење:

[Импровизација]

Стоењето не е статично. Телото се движи со гравитацијата, се балансира, избегнува пад[4], вели Стив Пакстон (Steve Paxton), американски експериментален танчер и кореограф. Во нашите движења ги користиме површините и тежината на нашето тело, користејќи ја гравитацијата, балансот, туркањето и тежината, за да дојдеме до континуирано чувство на импровизирано постоење.

Формата е во постојано формирање. Ова го применив во моето градење/создавање, користејќи ја релацијата за да дојдам до *форма-кон-движење* преку импровизација. Размислување-напред во творењето значи да се движиш со материјалот, да се движиш со неговата еластичност. Тим Инголд (Tim Ingold) го нарекува овој процес *Мислење преку создавање.* Креативноста во процесите на животот лежи во читањето на креативноста напред, што значи да им се придружиш на движењата, на материјалот, со свеста, и тоа чувство на движење напред, Инголд го нарекува *Процес на импровизација.* Во *Мислење преку создавање,* ништо не е завршено, туку е на пат да стане нешто друго. Креативноста, според Инголд, лежи во импровизацијата, а не во иновацијата.[5]

Природата: импровизиран архитектонски простор

[самогенерирана движечка машина]

Во природата, повеќе брзини на движења одат во повеќе правци, самокореографирајќи се, создавајќи еден континуиран настан. Природата самата себе се обраснува, таа е спонтана, прави и принудува да се случи просторот. Кога се менуваат временските услови, се менуваат и пејзажите. Не постојат правила, само сили.

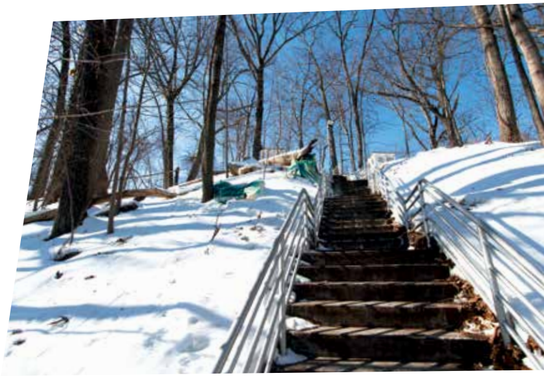
Заинтересирана сум во случајните движења предизвикани од силите во природата, особено за оние кои се близу контролирани/урбани средини. Кон крајот на 2014-тата година, за време на првата фаза од проектот *Кога дрвото паѓа, небото паѓа,* документирав настани во парковите како паднати дрвја, појавување на корења од дрвја во релација со вештачки линии, парчиња асфалт во средината на полето со трева, и други. Овде го поставив прашањето за поделбата помеѓу наметнатата организација на движење и она што се случува поради силите во природата. Во парковите, движењата на *телата* (луѓето) и *телата на природата* (дрвјата, тревата, камењата) се одржувани и спроведувани. Тие се статични и компонирани. Кога ќе се случи еден изолиран настан како што е паднатото дрво, природата прави промена во начинот на движење. Патеките стануваат точка за набљудување, а просторот помеѓу дрвјата охрабрува движење низ него. Посетителот на паркот станува свесен за гравитацијата, тежината, оддалеченоста и темпоралноста.

Кога работев во паркот, размислував за идејата на Вајтхед за последиците од движењето: *Како може мината трансформација да стане иден потенцијал?*[6] Како можеме да го продолжиме дејството на паѓање, на превртување, лизгање, кршење, распаѓање?

Кога дрвото ќе падне, и небото паѓа, **2014, Унами парк, Кранфорд, Њу Џерси**

Кога дрвото ќе падне, и небото паѓа, **2015, Монтклер, Њу Џерси**

Подоцна, во 2015-тата година, го продолжив овој проект на еден рид во Монтклер, Њу Џерси. Шумата беше еден поинаков амбиент од паркот. Паднатите дрвја беа насекаде, се преминуваа едни со други, го поделуваа просторот и создаваа патишта. Скалите кои ја сечеа шумата, овозможуваа транзиција и повеќе гледни точки, и дејствуваа како правило за еден начин на одење. Помеѓу контролираните и неконтролираните животни средини беше присутен дијалогот.



Кога посетителот ќе почне да оди нагоре или надолу по скалите промената во пејзажот доаѓа како голема светлосина форма вметната во однос на паднатото дрво. Активирана е визијата како движење, како и чувството на просторност, длабочина и паѓање. Работејќи помеѓу природата и преодниот простор (скалите) делото го ангажира незаинтересираниот гледач.

Континуираното гледање откри повеќе форми: обоени гранки, цевки од хартија и други форми направени од обоена плисирана ткаенина. Пигментираниот песок, трошките од сувиот пигмент и ситните скршени гранки активираа фокусирано (зумирано) гледање. Го споредив овој начин на наоѓање со аналогијата на берење печурки. Во активна средина, ловецот на печурки треба да се фокусира на еден индивидуален настан, на една печурка, или на група печурки. Со фокусирање на настанот, ловецот го задржува овој начин на гледање за подолго време. Во планираните и непланираните области почнуваат да се појавуваат сини дамки. Одеднаш, сина леплива лента или син контејнер се чувствуваат како да се дел од работата. Светот и делото се спојуваат и поделбата меѓу наметнатото и природното движење привремено исчезнува.

Во текот на 20-те дена, временските услови се измешаа со делото, замаглувајќи ја границата помеѓу формите и пејзажот. Се случи снег како чин на бришење и обележување. Следуваше отстранување на снегот и додавање повеќе пигмент како процес на додавање. Овој тип на дијалог помеѓу делото, времето и уметникот, направи пресврт на проектот: тој да не биде за лицето кое ќе помине само еднаш, туку за она кое се враќа на местото. За да го види целиот настан, посетителот мораше да се враќа секој ден.

Урбани средини: преодни простори

[простори на влез и излез]

Луѓето се брзи движечки субјекти, ориентирани кон цел. Клучот за нашето активирање е промената. Иронично, ние се насочуваме кон стаза. Кога се случува промената, нашиот однос кон неа е брз и привремен. Темпоралноста во урбаните простори се случува не само затоа што постојат надворешни сили, туку, исто така, и поради човековата сила како движење: брзината на нашата визија, нашата транзиција од едно место до друго, и нашите мултиориентации. Човековата активност ги претвора урбаните средини во *транзицкиски простори.*

***Движење низ Пенсилванија, Железничка станица, Њујорк,* 2014 – Тековен**
Пропозиција за релационо создавање простор

Кога е објавен перонот, партиципаторите одат брзо фокусирајќи се само на една цел: да се стигне до него. Додека нивните тела навигираат низ слободниот простор, просторот континуирано се турка и генерира. Субјектот е исклучен од реалноста и се движи и јава низ просторот кој е туркан/генериран.

ПОЈАВУВАЊЕ: НАСТАНИ: Тоа што е АКТИВНО, СЕ ПОЈАВУВА

[простор, материјал, *тела*, предмети, звук]

реалноста = појавување

сè има своја перцепција

Џон Кејџ: *Интерпенетрација: Секој предмет има свој центар, секој предмет пенетрира друг, сè е под некое влијание*[7]

Просторот е движење. Материјалот е движење

просторот е движење

Природата е импровизиран архитектонски простор, самогенерирана движечка машина.

Урбаните простори се транзициски.

ние се движиме, чувствуваме

Стоењето не е статично.
Стоењето е секогаш на пат на движење.
Ерин Менинг

Материјалите имат свој тек кој е предуслов за движењето кое треба да се случи. Тоа е дадената мерка. Пејзажите се формираат онака како што се движи водата: таа форсира, пресекува, создава. Луѓето градат, светот се дели – се формираат патишта, патеки, линии, дирекции. Просторот и *телото* се во континуиран променлив дијалог.[8] Ние сме во релација со *други*, во кореографија, додека размислуваме напред – импровизираме, создаваме.

НИЕ СМЕ ДВИЖЕЧКИ-СЕНЗОРНИ
ВО РЕЛАЦИЈА

СРЕДИНАТА, ПРЕДМЕТИТЕ, МАТЕРИЈАЛИТЕ, *ТЕЛАТА*

постоењето е колективно

сè е во релација

Релационото размислување произлегува од идејата дека реалноста е процес, каде сè е релационо и сè почнува како настан. Да се размислува релационо значи да идентификуваш две нешта едно со друго.

Звук [звукот е локација]

звукот е движење

Во својата книга, *Relationscapes: Движење, уметност, филозофија,* Ерин Менинг (*Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*, Erin Manning) за музиката вели: *Музиката води кон итност, музиката е педалот за гас.*[10] Го испитувам звукот како поттикнувач на движење, како и односот помеѓу нашето тело и звукот. Слушањето за мене секогаш било повеќе телесно искуство, отколку акустично. Во еден период правев мапи од звуци во природата и концерти во живо, истражувајќи како се случува спојката тело-звук. Како телото и звукот се завиткуваат, движат и обележуваат?

Во природата, обележував движења на океански бранови, на моменти со гледање и на моменти со слушање. Звукот на водата имаше траекторија и локација. Локацијата значеше место: една точка во времето, насока, поттикнувач, далечина, место на пристигнување и заминување.
Локацијата значеше и време: *времетраењето како искуство.*

реалноста = процес

Сè има своја перцепција [акустичност на предметите]

материјалот е движење

Секој материјал доаѓа со своја перцепција, која ја нарекувам *Акустичност на предметите*. Кога работев со движење-со-звук, почнав да правам релација помеѓу секој одреден звук и материјалот:

· Звукот на пијаното се означува со нешто меко, флуидно (како вода)
· Машкиот глас се означува со тркалезна четка со остар врв
· Басот се означува со некој тап материјал (притисната кожа или гума)

Кога ја следев целата композиција, звукот се материјализираше во свила, конец за риболов, вода, мека четка, уште вода, капки од вода и масло, меки и тапи гребења/движења на телото, и под сето тоа е вода, меки карпи, меки бранови и ветар. Кога звукот на пијаното е вода, а звукот на басот е кожа, материјалите и звукот ги делат истите својства во сетилата. Материјалот и звукот активно партиципираат во кореографијата на просторот со нивниот волумен, текстура, површина и тежина. Кога чувствувањето се случува на повеќе нивоа, материјалот може да се слушне, а звукот може да се почувствува.

Кореографија на објекти

...И така е и со кореографскиот објект: тоа е модел на потенцијална транзиција од една позиција во друга, во кој било замислен простор, вели Вилијам Форсајт (William Forsyth), а исто така го споредува кореографскиот објект со музичкото дело како потенцијал на перцептивните феномени да спроведат постапка. *Кореографскиот објект, или нота, е по природа отворен за целосна палета на феноменолошките инсистирања бидејќи го признава телото како целосно дизајнирано и упорно да го прочита секој сигнал од својата околина... кореографскиот објект не е замена за телото, туку алтернативна локација за разбирање на потенцијалното поттикнување и организирање на акцијата*[11], продолжува Форсајт.

Дијалогот помеѓу два предмета е таму каде што се случува кореографијата. Како еден предмет активира друг? Кои се неговите активни движења и акустичност, како еден предмет го пресекува просторот, го дели, променува?

сè е настан

Релационо движење значи да ја движиш релацијата. Тоа е еден континуиран процес, каде нема климакс, нема точка на пресврт, нема почеток и крај. Тоа што се движи во релационото движење е релацијата, просторот помеѓу.

Времетраењето е движењето од една точка до друга. Хенри Бергсон во својата идеја за времетраењето зборува за времето како мобилност. Време е тоа што се случува, и она што прави да се случи сè. Во својата книга *Креативен ум*, Бергсон вели: *Кога ќе го предизвикаме времето, просторот е тој кој се јавува на нашиот повик.*[12]

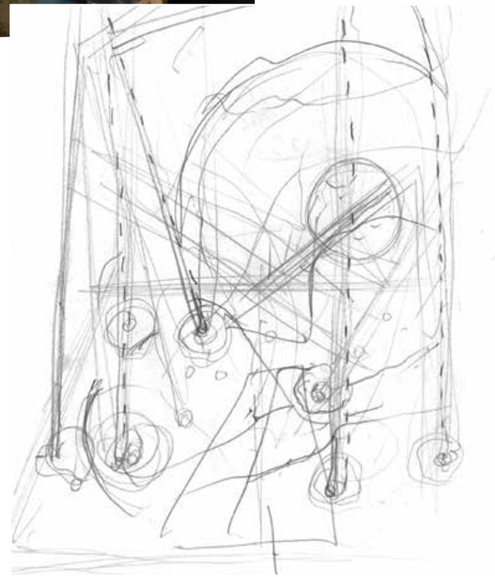
***Урбано кампување*, 2014**

просторот е движење

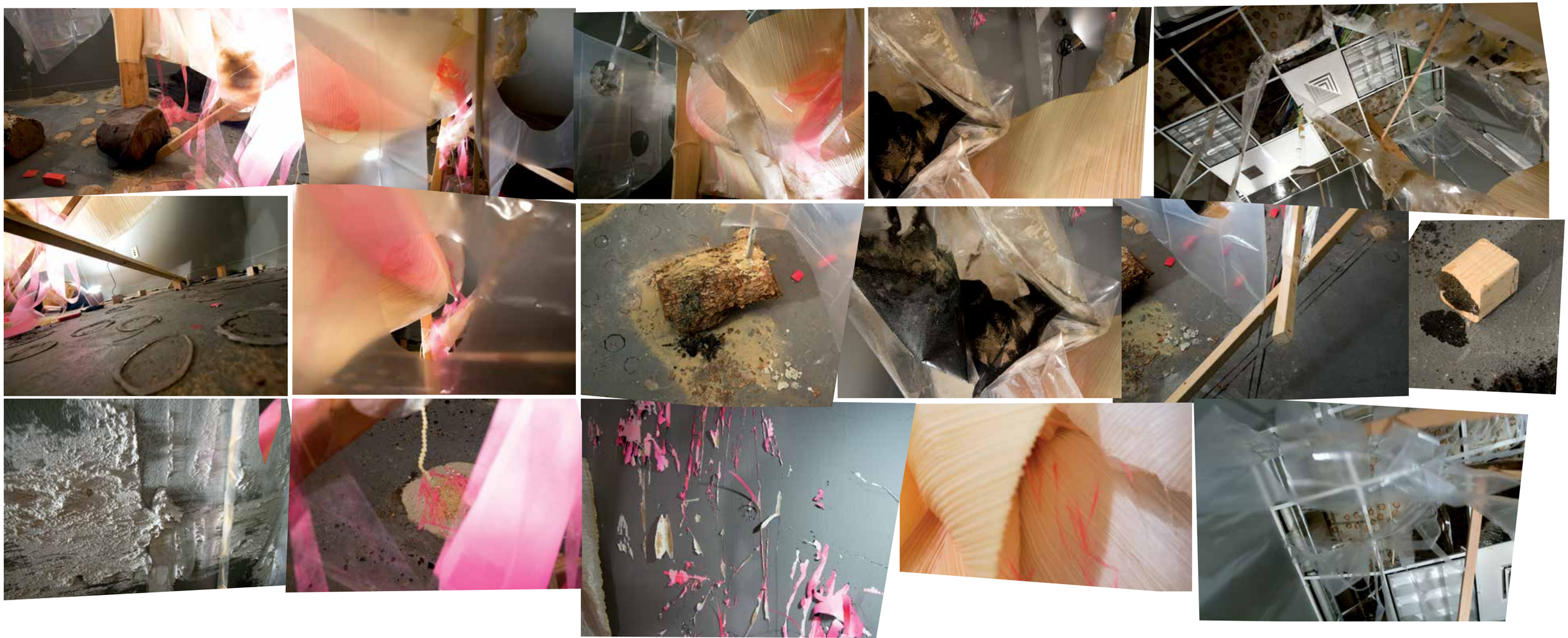
***Урбано кампување*, 2014**
Канцелариски простор
Државен универзитет Монтклер, Њу Џерси

Во *Урбано кампување* се занимавав со мала просторија на која ѝ е доделен многу специфичен начин на движење: влез и излез. Делото пристигна како реакција на дадените мерки: големината на собата, остатоците од претходните проекти и структурата на таванот. Материјалите како бели и флуоресцентно розови исечоци од фолија, дрва, плисирана ткаенина, песок, црн тул, прашина од исечени дрва, малтер, црн пигмент, најлон, градеа една импровизирана структура преку потпирање, балансирање, висење, лепење, завиткување, влечење, гребење, истегнување, туркање, пополнување, кршење, стегање, распаѓање, врзување. Три работни светла кои го осветлуваа делото, беа внесени како дел од делото, а не како светло.

Движењето беше ограничено, на моменти клаустрофобично, посетителот мораше да ја подигне својата нога за да прескокне парче граѓа, да се стисне помеѓу објекти – со гребење гипс и отстранување дел од делото, телото беше насликано во исто време. Кружната шема на подот го повторуваше она што веќе беше таму и на таванот. Овој однос на подот кон таванот воведе вертикално движење во просторијата, продолжувано со завиткани ленти околу изложени цевки во таванот. Во стил на скеле, тенки парчиња граѓа градеа архитектонски објект, почнувајќи со балансирање на трупци на ѕидот, а потоа градење до врвот. Светлечките тела беа со цел да се открие, отвори просторот. Размислував за феноменот на нашата перцепција и реалноста која е секогаш нецелосна. Мали исечоци од фолија беа внимателно залепени на ѕидот, принудувајќи го гледачот да зумира во мали знаци и кон поголеми гестови во собата. Целта на делото беше да се расплетува додека посетителот се движи низ него. Ѕидот и подот беа материјали, а не граница. Гребењето на бојата на ѕидот продолжи со откривање на флуоресцентно розова боја под горниот слој од сива боја.

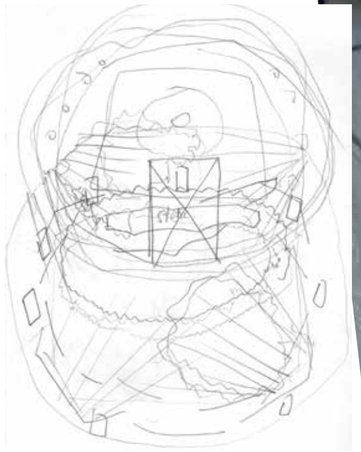


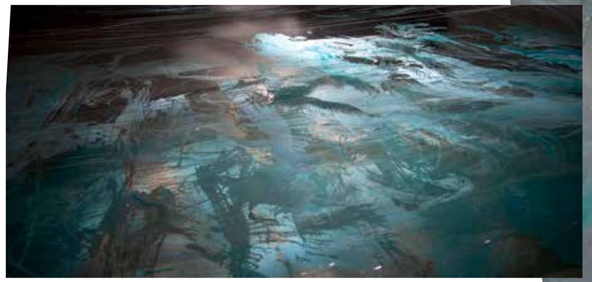
Скица на просторот, Урбано кампување, 2015



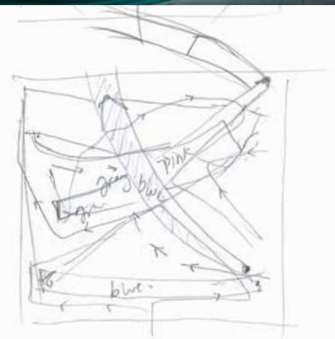
***Танц: Уметност:: Формула,* 2014**
Галерија АМАМ, Гевгелија, Македонија

Повеќе геометриски форми кои се движат нагоре го создаваат главниот простор во галеријата во оваа реставрирана Отоманска бања: почнувајќи од подот како квадрат, кон осмоаголна форма (работ на куполата), повторно квадрат (осветлувањето), завршувајќи во круг (купола). Правецот на гледање се движи дијагонално: сечејќи го просторот од и до секој од четирите агли, кои се фокус (како стоп) точки, акцентирани со мали квартални куполи. Гледањето, исто така, кружи околу ѕидовите од галеријата и куполата. Просторот е пресечен со природна светлина која доаѓа преку многуте кружни прозорци на куполата. Аголот на светлината се менува со локацијата на сонцето во текот на денот. Кога се наоѓа во овој активен геометриски простор, посетителот е во стаза.





"Музика, Танц, Време", 2014, Акрил на пластика и железна рамка, 500см x 51см,
Целосна должина на цртежот, 3048см.



Геометриските форми прават да имаме чувство дека зградата е центрирана и стабилна, но она што беше нестабилно во тој момент беше ронењето на ѕидовите поради влага. Ја зедов оваа појава како прв настан, и следно беше да го променам начинот на кој посетителот се движи низ просторот, правејќи патишта и пресекувајќи го просторот со цртежи на транспарентна фолија, ткаенини и обоени гранки. Водата наметнува пигментот да се движи низ транспарентната хартија, конецот ја протега и ја повлекува ткаенината – во едни делови создавајќи густи и кратки движења, а во други пак, долги и растегнати. Делото го презеде просторот помеѓу подот и линијата на хоризонтот (отстранувајќи ја куполата од тоа да биде доминантна форма), правејќи патеки кои беа многу блиску до висината на телото. За да помине и да види, гледачот мораше да се соочи со нешто што е близу сопствената големина на телото. Со комбинирањето на цртежи и патишта, делото го ангажира гледачот во потрага која се состои од гледање-движење. Инсталиран во средината на влезот, базиран на звук и време, 30-метарскиот цртеж го продолжи времето потребно да се стигне до главната галерија.

СОЗДАВАЊЕ НИЗ ДВИЖЕЊЕ:

[Правење импровизиран архитектонски простор]

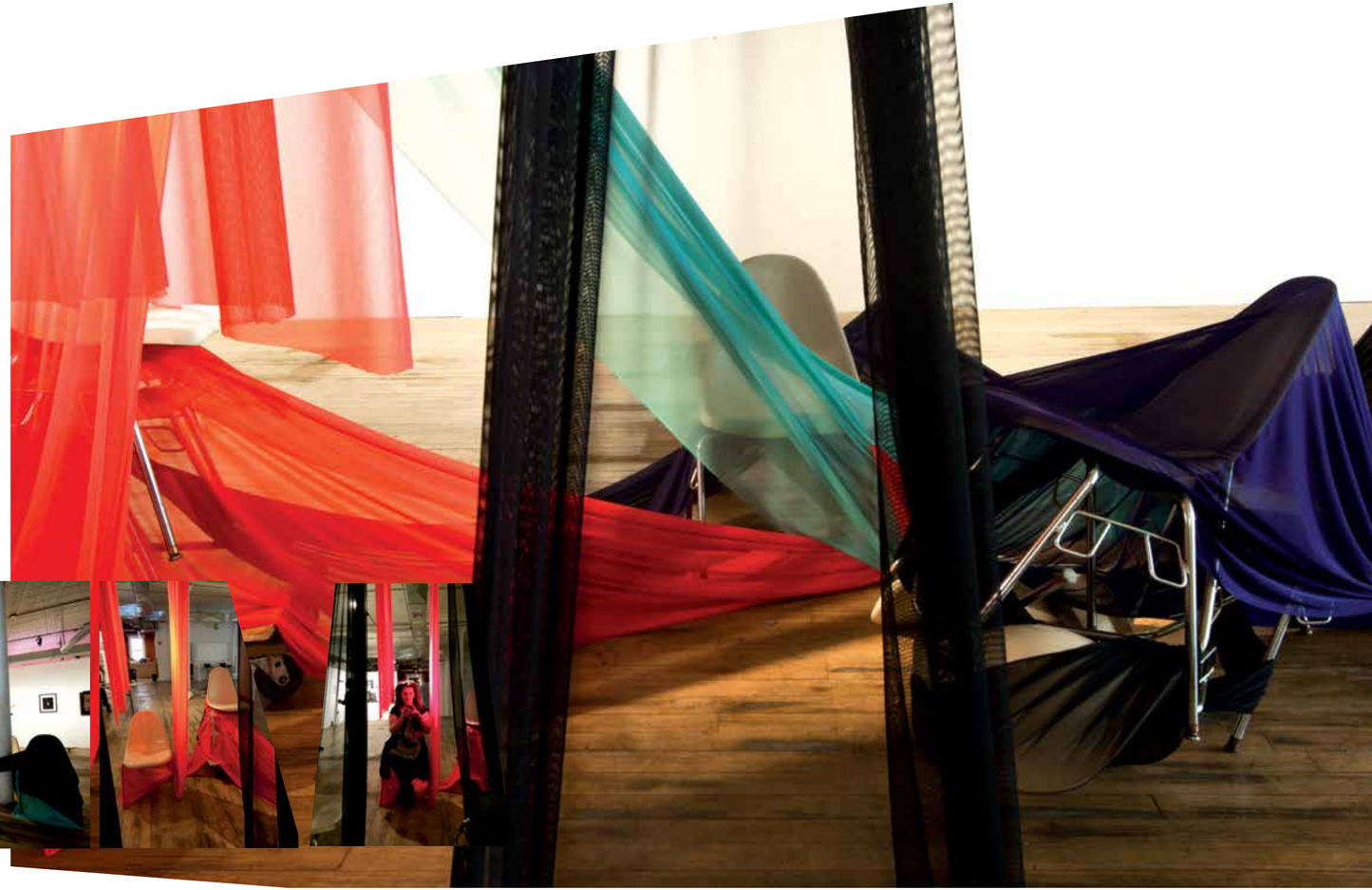
Како да направиме импровизиран архитектонски простор користејќи ги многуте начини на движење? Кои се начините да го пресечеме просторот? Кои се ограничувањата на телата, материјалот?

Како да го направиме најголемото движење користејќи го најмалото движење? [13]

Мерс Канингхем (Merce Cunningham)

***Нареди, замотај, растегни, покриј, искачи се, суспендирај,* 2014**
Индекс арт центар, Нуварк, Њу Џерси

Во Индекс арт центарот во Нуварк, Њу Џерси, бев заинтересирана за делот помеѓу двата главни столба во средината на галеријата. Ги истражував различните начини на кои можеме да се движиме од лево кон десно и од подот до таванот. Искористив седумнаесет стола од галеријата и текстил да го продолжам времето потребно да се оди од точката А до точката Б, размислувјќи за идејата на Бергсон: *Кога ќе го предизвикаме времето, просторот е тој кој одговара на нашите повици.* Ткаенината беше префрлена преку системите за греење кои се растегнуваа низ целиот таван на галерискиот простор, и беше замотана околу столбовите започнувајќи релација помеѓу подот и таванот. Столовите се редеа, балансираа и отежнуваа други столови, притискајќи ја ткаенината и со тоа растегнувајќи ја, создавајќи отворени простори да може да се започне систем на ткаење. Учесникот беше во можност да помине низ делото и да седи на три столчиња. Додека седи на еден стол, учесникот седи сам и е во сооднос со делото. Во друг дел на делото, двајца учесници можат да седат еден спроти друг, на оддалеченост што е доволно блиску за да се биде во сооднос, но не и доволно блиску за да може да се слушнат еден со друг. Лицето ќе мора или да го крене својот глас, да се наведне, или да го премести столот, а со тоа да се *движи-со-делото*.



Диши, изрони се..., **2014**
10'x24', Инсталација на под,
Џејмс Вард Меншон, Вестфиелд, Њу Џерси

Водата го турка пигментот, песокта ја задржува водата, малтерот се рони. Плисираната текстура на хартијата ја принудува водата да оди нагоре или надолу. Принудувам лево до десно преливање, одејќи против еластичноста на материјалот. Кога е суво, со секое мало помрднување делото се рони, се менува. Кога делото е ситуирано во оваа луксузна куќа, се појавува релацијата помеѓу естетиката на делото како темпорално и нежно, и просторот кој репрезентира класа и капитал. Како поетиката на делото го менува просторот, што активира? Како двете се во опозиција и во релација во исто време?

ИСТРАЖУВАЊА СО ЗВУЦИ

[звукот е локација]

Моите истражувања со звукот започнаа со присуствување на концерти и создавање експериментални директни линеарни цртежи, кои беа мапа на тоа како звукот го превиткува телото како резултат на движење-со-звук. Почетните цртежи изгледаа како мапи на подземни води и се состоеја од континуирана линија која се виткаше одново и одново, а понекогаш протегајќи се и пополнувајќи го целиот лист. Подоцна, тој начин на цртање се промени, стана повеќе „филтриран“ и индиректен преку употреба на материјали како неонски коноп, домашно изработени четки, прецртани проектирани телесни движења (мои). Сето ова за да се стигне до нов начин на означување.

Звучни завиткувања

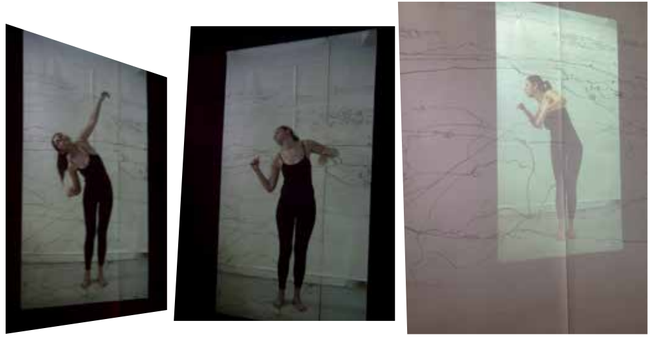
Кога беа изложени на временските промени, цртежите беа изложени на нови процеси како бришење. Природата му подари на делото нов континуум.

***СНИМАЊЕ – ЗВУЦИ од двор [МИГРАЦИЈА]*, 3-месечен настан, 2015**
Звукот е локација, локацијата е звук
[МИГРАЦИЈА]: Галерија Висеглија, Калдвел универзитет, Њу Џерси

***СНИМАЊЕ – ЗВУЦИ од двор, модуларни цртежи*, 2015**
Станици на слушање.

***СНИМАЊЕ – ЗВУЦИ од двор*, 2016**
Развивање топологии.

Мапа на звуци од океански бранови, 2013



Движење-со, Движење-со: Слушање, движење, означување, 2013
Развивање форми низ движење-со.

***Движење-со-звук,* 2014**
(движење-со Gimme 9, Тавче Гравче),
Арт Фактори, Патерсон, Њу Џерси

Кога цртежите се зголемија во должина која се должи на времетраењето на звукот, беа завиткани да формираат отвори кои беа покана за одење низ делото, ангажирајќи го гледачот во гледање со учество. Цртежите во нивната севкупна форма изгледаа како јапонски цртежи, но тие немаа препознатлива содржина. Тие беа знак на спојката тело-звук.

„На мое изненадување, сфатив дека танчерите кои се лизгале на мраз кога биле деца, а некои од нив прилично добро, не можеа сега да возат ролерки, поради нивната обука за танц. Тие беа вкочанети, и тоа беше многу непријатно. Им беше потребен еден вид напуштање за да можат, всушност, да го прават тоа.

ГЛЕДАТЕ, ВО СВОЕТО РАЗМИСЛУВАЊЕ, ТАНЧЕРИТЕ ИМААТ ПОСТОЈАН ДИЈАЛОГ СО ПОДОТ,
А ЈАС СТАВИВ ТРКАЛА ПОМЕЃУ НИВ И ПОДОТ. НЕ МОЖЕА ПОВЕЌЕ ДА ГО СЛУШНАТ ПОДОТ И НИВНИТЕ МУСКУЛИ НЕ ЗНАЕЈА КАДЕ СЕ“.

Роберт Раушенберг,
Во конверзација со Ричард Костеланетц, 1968[14]

***Со подот,* 2015**
Простор, материјал, звук, предмети, *тела*
Државен универзитет Монтклер, Њу Џерси

МОБИЛНА АРХИТЕКТУРА

Мулти-агенции [организација во природата и организација на луѓето]

За време на летото 2015-тата година отпатував на островите Милош и Санторини во Грција со мислата за кореографија во природата [специфично островите: водата се движи – карпите поделуваат], за улогата на временските појави и подредувањето во природата, како начин на градење. Тука наидов на нова агенција во средините на движење: силен ветар.

ТИ СИ *МОБИЛНА АРХИТЕКТУРА*, 2015
Перформанс, видео. Должина на видеото: 47.02 минути
Локација: островот Милош, Грција
Перформер: Ирена Пејовиќ

Тело, ветар и ткаенина – градење во рамките на средините на движење

ТИ СИ *МОБИЛНА АРХИТЕКТУРА* – започна како резултат на пронаоѓањето на ветрот како нова агенција во градењето. Фотографиите, видеодокументацијата, звучните снимки, движечкосензорните настани, и движечко-создаваните настани од агенциите: телото, ветрот и ткаенината – кои градат низ средините на движење, беа дел од почетокот на ова истражување.

ТИ СИ *МОБИЛНА АРХИТЕКТУРА* – нема фиксно значење и нема фиксна форма. Делото е мобилно – затоа, значењето треба да биде во мобилноста. Тоа е хаптичен простор, мазен простор каде ветрот свири, дрвото пука и бара сите да учествуваат во неговото создавање. Се бара отворен процес на создавање, за да се овозможи дело што е живо, форма која е во формирање. Просторите кои се живи, им овозможуваат на повеќе агенции да постојат и да преземаат постојан дел во изработката.

ТИ СИ *МОБИЛНА АРХИТЕКТУРА*, 2015
Тело, ветар и ткаенина – градење во рамките на средините на движење

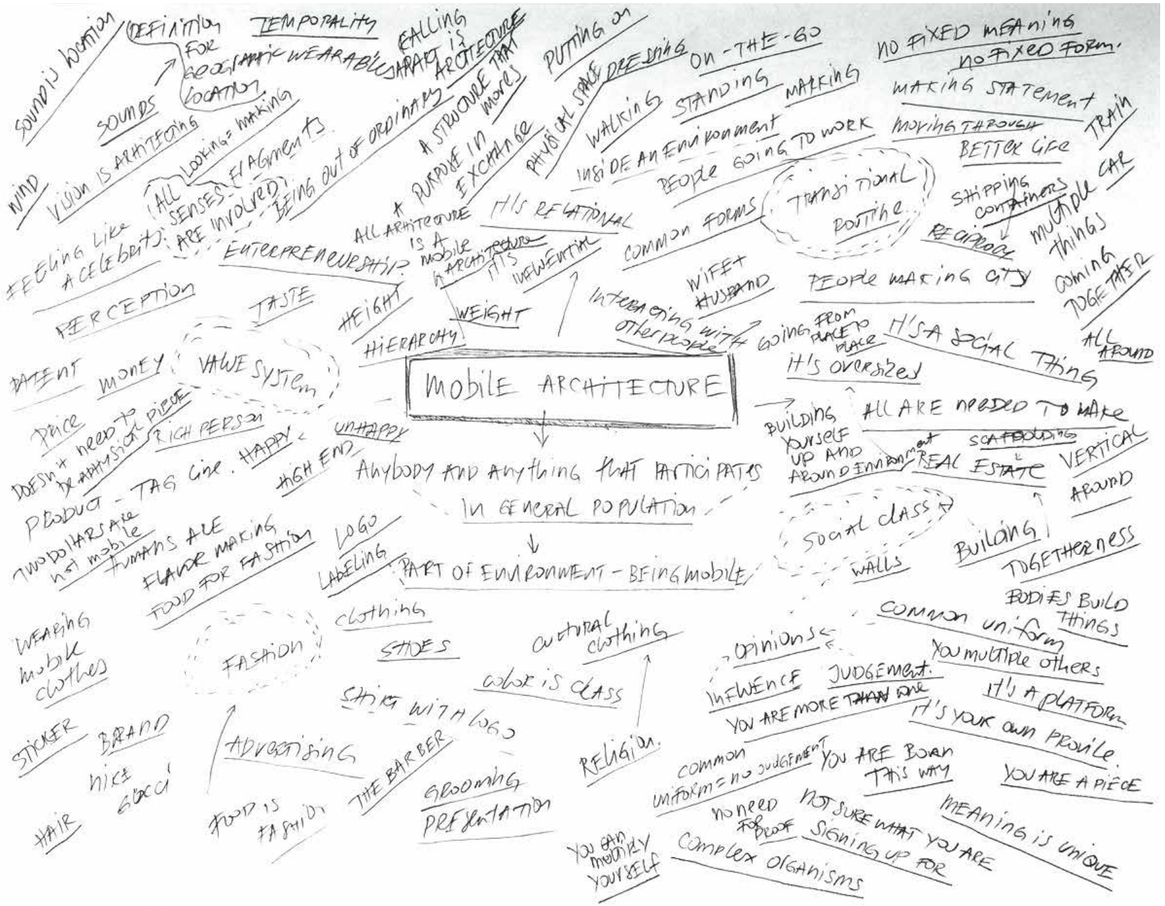
***Движење-Создавање со учество*, 2015**
Домашен амбиент, Гевгелија, Македонија

Перформер: Ирена Пејовиќ
Гостин перформер: Вангел Срнаков

***Движење-Создавање со учество*, 2015**
Јавен настан,
Народен театар, Гевгелија, Македонија

Подоцна беа организирани кратки експериментални вечери со учество во театарски и домашен амбиент, користејќи го движењето-во-перцепција и следење-на-настаните-во-формирање, како начин за донесување одлуки преку кореографскиот објект, перцепцијата во материјалот, фотографијата како средство да се помести локацијата (локацијата е ориентација – ориентацијата е локација).

Во октомври 2015 година, беше организиран 3-часовен јавен настан ТИ СИ *МОБИЛНА АРХИТЕКТУРА* во Рахуај, Њу Џерси, каде што публиката беше интервјуирана на прашањата: *На кој начин си мобилна архитектура?, Што е тоа мобилна архитектура?* Разговорите доведоа до одговори како што се: градење на социјалниот статус, мода, храна, преодни рутини, нешто што се движи, сетила, брендирање, вредност/пари, тековност во работите, и други. Овој настан создаде многу пошироко разбирање на тоа што претставува Мобилна архитектура од кое произлегоа нови прашања за истражување.



Дијаграм од разговорите во Рахуај

СѢ ЗАПОЧНУВА ВО ДВИЖЕЊЕ

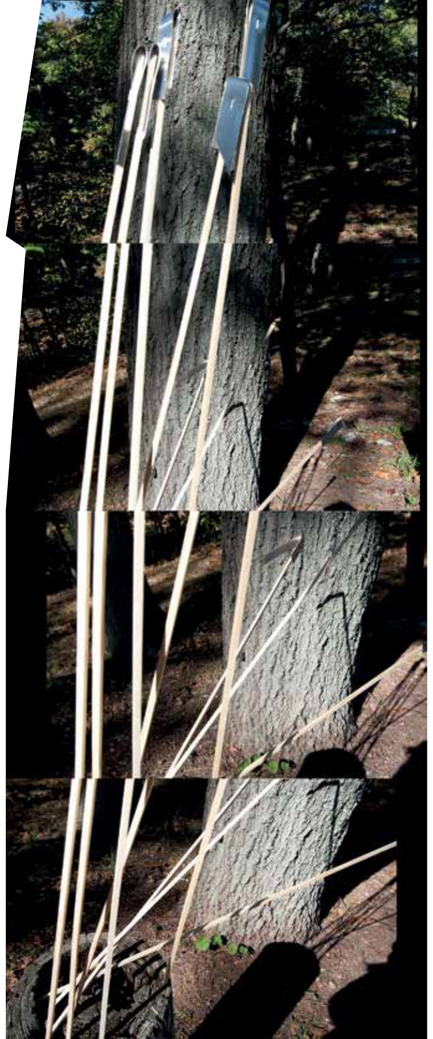
форми на повторување

Повторувањето, не повторува.
Да повториш, е да следиш.

ДА ПОВТОРИШ, Е ДА СЕ ДВИЖИШ-СО.

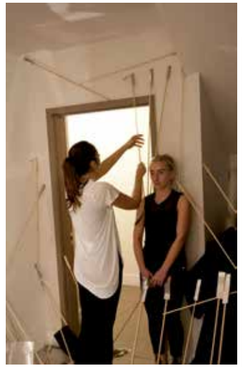
Да повториш е да го следиш настанот во форми-рање.

Еден настан повторува, за да се создаде.

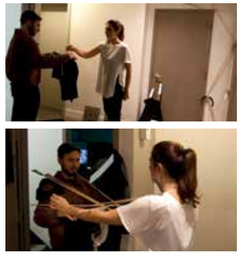


ДА ПОВТОРИШ Е ДА СЛЕДИШ, ДА СЕ ДВИЖИШ-СО

Акции на повторување: редење, изедначување, тежење/балансирање **[градење низ повторување].**

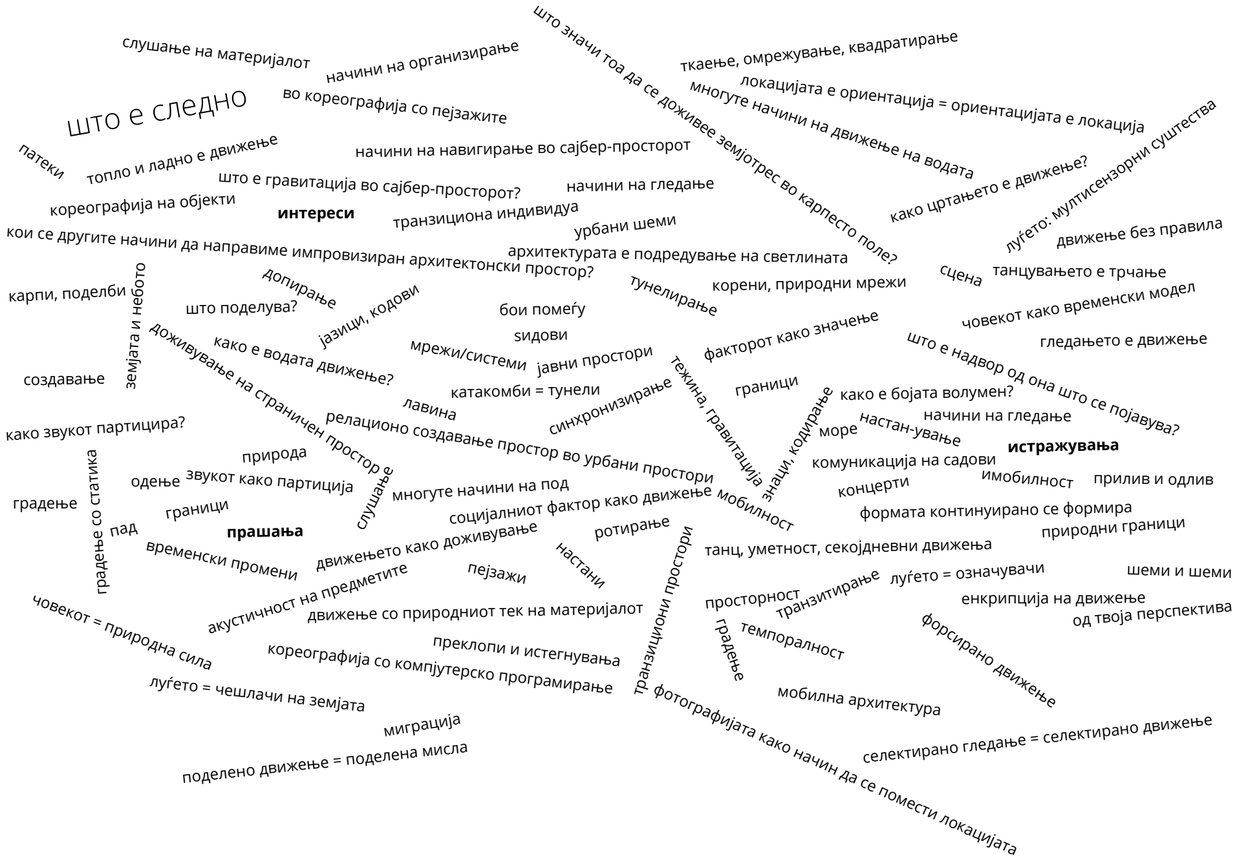


Градење низ повторување: [Шеми-рање]
Шеми-рање: мултиплицирање на настаните во форми-рање. Шеми-рање на следењето на настаните во форми-рање.



Форми на повторување
4-часовен настан, 6 ноември, 2015
Гласхаус, Бруклин, Њујорк

Мултиплицитет: Следење на следењето на настанот од настаните во форми-рање.



Конверзација со Роберт Витман, 29 април, 2015.

По повод *Swim*, *Soundies*, и за искуството. Разговор со уметникот, Њујорк.

од Ирена Пејовиќ

Роберт Витман (Robert Whitman) *е врвен американски уметник, роден во 1935 година, чии плодотворни и континуирани дела се не-расказни, сликовити театарски дела. Неговите театарски дела се богати со визуелни и аурални слики, со инкорпорирање на перформери, филм, видео, слајдови, звук и евокативни реквизити во средините на нивното создавање. Почнувајќи во 1960 година, Витман има реализирано повеќе од четириесет театарски претстави во САД и во странство. Тој имал многубројни самостојни изложби на скулптури и инсталации во водечките галерии и музеи во светот.*

Витман беше еден од десетте уметници од Њујорк кои учествуваа во серијата перформанси „Девет вечери: Театар и инженерство“ во 1966 година, и е ко-основач на Експериментите во уметноста и технологијата – фондација која им овозможи на уметниците соработка со технологијата. Тој продолжи да соработува со инженери и научници кои во неговите инсталации и дела вклучуваат нови технологии, како ласери, напредна оптика, а од неодамна и специјализирани програми за видеомобилни телефони. Неговото најново перформанс-дело е Пливање (Swim), наменето за слепи и лица со оштетен вид, кое се одржа во Театарот „Александар Кассер“, како дел од PeakPerformances, на Државниот универзитет Монтклер.

Ирена Пејовиќ во Swim, театарско дело на Роберт Витман, © Robert Whitman, Фотографија: Ен Мари и Брајан Вилијамс

ИП: Бидејќи јас бев дел од *Пливање (Swim),* се поврзувам со делото како перформер. Но, исто така, размислував за искуството на публиката. И нешто што навистина ме заинтригира во *Пливање* беше темпото и ритамот на делото; беше континуирано, речиси како чукање на срцето, а тоа изгледаше како да беше повторуван зборот „ехо“. Продолжував да размислувам за одливот и приливот во низата настани, дали е ова нешто што при донесувањето на одлуките, секвенционирањето и тајмингот на настаните, дали е ова нешто за кое сте размислувале – на природниот тек на работите?

РВ: Не мислам така, ајде да видиме, мислам, размислувањето е многу опасно. Значи, ако се потпирате на интуиција, тоа е она што мене ми се допаѓа. Некој веќе ми го постави прашањето за низата. И тој го постави на друг начин, ми рече ‘Што ќе си помисли Вашиот помлад лик за ова дело?’ И мојот помлад лик може само да си помисли дека тоа е малку организирано, малку преорганизирано. Ова дело има еден вид на природен тек во некои делови. На пример, звукот на машината за перење... звукот на машината за перење преминува во звукот на ехокардиограм, звукот на срцето – тие звуци се многу слични, и понатаму преминуваат во песната *Ехо* (*Echo).* Не е потребно да се задолжително по тој редослед, може да ја има песната и на почетокот, и не верувам дека тоа би направило разлика во перцепцијата на делото, да ти кажам искрено.

ИП: Почувствував дека ритамот на *Ехо* беше присутен во почетокот, бидејќи кога одев, одев со ритамот на *Ехо,* со ритамот на делото.

РВ: Да, и со пливањето.

ИП: Дали пливањето и водата се нешто што го започна овој проект, чинот на пливање или водата како еден вид на флуиден настан?

РВ: Па, знаете, луѓето мислат на такви работи, и слободни се да набљудуваат такви работи. Начинот на кој ти го правиш тоа. Тоа не е моја работа. *[Смеење]*

ИП: Неколку луѓе кои ми се блиски, коментираа дека имаше исчекување, но јас чувствував дека кога имаше чекање (а можеби и исчекување) имаше уште еден настан кој паралелно се случува. Кога машината за кафе стигна до сцената, мирисот на свежо свареното кафе беше таму, значи, навистина нема чекање. И потоа беше настанот со водата што врие на шпоретот.

РВ: Мојот поглед не е објективен. Ако седам таму сам гледајќи го ова, јас би рекол, кога тоа проклето тенџере за чај ќе почне да ја прави својата бучава. Јас сум многу среќен што во начинот на кој тоа се случува, има некоја лична вознемиреност што се поврзува со мене како со човек кој го направил ова дело. Но, тоа нема никаква врска со делото, би рекол.

ИП: При одењето и перформирањето на задачите во *Пливање*, Вие побаравте од нас да ги извршуваме сите задачи онака како што би ги правеле во нашето секојдневје.

РВ: Добро, да, точно. Не сфатив дека го реков тоа. Постојано кажувам такви работи.

ИП: Мислев дека тоа е многу интересено за делото, бидејќи во овој вид на временско дело, се чинеше дека тоа беше отворениот дел, брзината на изведувачот придонесуваше кон природното темпо на делото.

РВ: Јас обично се обидувам да го задржам природниот начин на вршење на работата. Размислувам дека дури и работата да е чудна, абнормална, да се задржи тој начин.

ИП: Не се чувствуваше дека е присилена. Колку е важно гледачот да се соочува со нешто што е секојдневна задача?

РВ: Знаеш, не знам. Вака е во ова дело. Во други дела, имав сосема различни видови на движење; тие се повеќе физички или различни. Делото што го направив пред тоа, *Паспорт (Passport),* на Универзитетот Монтклер, имаше неколку делови, на пример, во задниот дел на сцената... дел од задачата е доведување во едно место еден вид на ѕид од картонски кутии, и во одреден момент, изведувачи скокнаа низ кутиите – тоа е повеќе експресионистички вид на движење. Се обидувам да се сетам на други активности во тој дел кои би биле поинакви.

ИП: Причината зошто го поставив прашањето за природното движење е поради тоа што, исто така, се обидував да се поврзам со делото како изведувач.

РВ: Да, добро, знаете, на пример во *Паспорт*, еден од моментите беше, некој весла чамец, чамец во реката Хадсон кој беше запален.

ИП: Да, го видов тоа.

РВ: А, го виде?! Го виде на слика или на видео?

ИП: Го видов на фотографија, и изгледаше многу нереално.

РВ: Да, тој веслаше како да е некое вообичаено искуство.

ИП: Мило ми е што рековте „вообичаено", тоа ме води кон невообичаени искуства, кон Саундиес (*Soundies). Саундиес-фотографиите* се сега изложени во Пејс-галеријата (PACE gallery) во Њујорк. Моето искуство со *Саундиес* беше еден акутен простор од фотографии. Кога ќе влезеш, мислиш дека е изложба на фотографии, но потоа, фотографиите почнуваат да ми зборуваат, да зборуваат кон другите фотографии, кон ѕидовите... со тоа проширувајќи го чувството на големина на просторот кој сликите го заземаа. И со тоа што звукот е присутен, не само што слушам... со слушањето, мојот начин на гледање не е лимитиран, туку е проширен.

РВ: Ги прочитавте ознаките?

ИП: Да. Дали *Саундиес*-титулата излезе од сликите кои се можеби звучно сугестивни или од искуството на слики заедно со звукот?

РВ: Размислував за слики што зборуваат, но овие не зборуваат, не се Токиес (Talkies), туку се *Саундиес*. Така тие се појавија. Всушност, овие произлегоа од формирањето на делото *Пливање,* како резултат на мојата консултација со Емили Госио (Emilie Gossiaux) кога ручавме. Овие работи постојано така се случуваат. Значи, јас ја прашав за што е заинтересирана, во кој дел од менито, и ѝ прочитав што има на менито. Поминав низ тоа, разговаравме за програмата, и за можноста да има Брајово писмо во програмата. И таа ми рече: 'Е, па, знаеш, веќе не го користиме Брајовото писмо толку често'. А јас ја прашав, 'Навистина?', на што таа ми одговори: 'Не, јас го имам мојот iPhone, и ако сликам, телефонот ќе ми прочита'. Одеднаш сфатив, дека направив претпоставка дека таа не може да го прочита менито, зашто таа можеше да го прочита. Така, решив да направам етикети да може некој како неа, да визуелизира што е сликата на фотографијата. Или со користење на опис како водич, да се визуелизира некоја друга слика во нејзиниот ум. Знаете, се разбира, ова би можело да звучи дека не постои начин со опис, тоа ќе мора да биде долго илјада страници, за да добиете детали на фотографија или слично. На овој начин, само му давате шанса на некого да влезе во сликата.

ИП: Беше многу интересно искуство. Не сакав да заминам. Многу од гледачите кои доаѓаат да видат изложби, фиксирани се на визијата како нивно единствено сетило, и тоа е (на некој начин) единственото нешто што е вклучено во тој момент. И имам чувство дека тоа е едното сетило кое најмногу се користи во нашето секојдневје. Сè друго се чувствува потиснато, или несвесно. Но, во *Саундиес,* бев разбудена, конечно можев да видам подобро... со слушање.

РВ: Имам изработено неколку дела, изложени се, но веќе никој не ги гледа. На едно дело кое го изработив, ако ти се верува, во 1963, снимав четири лица како седат на една маса.

ИП: Како се вика делото?

РВ: Се викаше *Инсајд-аут (Inside-out).* И една слика одозгора... идејата беше да се проектира на четири ѕида, на два наспроти другите два, со тоа што четирите лица ќе бидат наспроти едно од друго. Сега, во 1963-тата, никој немаше пет проектори, тоа би било навистина чудно. Делото не се прикажа дури до пред 5 или 6 години. Така што, да, она што го направив тогаш, го направив во два дела: делото од 1963-тата, кое беше немо, и тоа од подоцна. Ги повикав сите лица кои беа во оригиналното, околу 40 години подоцна, и разговарав со нив на телефон на начин на кој би го имал чувството од поминувањето на тие четириесет години. Така што, тоа стана звукот кој беше со сликите од луѓето. И беше интересно... она што беше смешно е дека некои од луѓето беа потполно исти, како што беа претходно. Всушност, скоро сите беа потполно исти. Едно од четирите лица кои ги фотографирав беше Сузана де Марија (Susanna De Maria), која во тој период беше мажена за Волтер де Марија (Walter De Maria). Друго беше Симон Форти (Simon Forti), која во тој период беше мажена за мене; еден од мажите беше Џон Вакаро (John Vaccaro) кој беше директор и инструктор во театар, итн., а другиот маж беше Лари (Larry), кој починува. Го прашав Џон што стана со Лари, и тој ми кажа кратка приказна за тоа што се случило со него.

Знаеш кои се луѓето?

ИП: Ја знам Симон Форти, прочитав многу за неа, и гледав видеа од неа, зборуваше за тоа како беше дел од Вашите дела. Таа беше во *Американ Мун (American Moon)?*

РВ: Да. Е, па, Сузана, остана иста, некако, слатка, убава, наивна каква што беше, и ова е некој кој работел со некои од најчудните луѓе што оделе по лицето на земјата, како Енди (Andy) и Џек Смит (Jack Smith). *[Смеење]* Таа сè уште остана иста. Една од работите кои таа ги вели на снимката: 'Ох, кога бев една од тринаесетте убави жени на Енди, сè што можев да направам е да пушам, а јас бев толку...' Мислам дека го употреби зборот „завидлива" на Синди... ѝ протече солза. Тоа е токму Сузан.

ИП: Во однос на посетителот во *Саундиес,* ако посетителот го доживува делото со повеќе сетила, на пример, со слушање и гледање... Јас, исто така, навигирав преку слушање, бидејќи еден звук ќе ме повлече на една страна... друг на друга.

РВ: Аха.

ИП: ...И тогаш јас ќе видам една од сликите, и ќе си речам, ах, колку сакам да ја видам таа слика, и зошто листовите молчат, и ќе се приближам поблиску до нив, и ќе го слушнам звукот на листовите како шушкаат. Го користиме зборот „гледачот", но ова е многу интерактивно дело, што сум јас, според моето искуство, дали сум посетител... што сум јас?

РВ: Да, мислам дека тоа е посебен збор. Значи, јас би го користел зборот „публиката".

ИП: Тоа е нешто за кое размислувам во последно време, ако гледачот ги активира и другите сетила, не е само гледање, барем не само тоа.

РВ: Па, дури и, се надевам, дека дури и во обичен музеј, полн со слики, не е лимитирано на гледање, тоа е доживување, и размислување можеби. Но, како што реков, јас го гледам размислувањето како голема опасност за разбирањето на уметноста. Рационализацијата не е местото каде што сакате да бидете, треба да го сфатите делото во местото во себе кое не можете да го допрете со размислување. Тоа е нешто.

ИП: Тоа е навистина прекрасно кажано. Би сакала да коментирам за технологијата, бидејќи Вие ја основавте фондацијата „Експерименти во уметноста и технологијата" (Experiments in Art and Technology). Кои се некои од размислувањата кои ги имавте за технологијата и уметноста, и нивната релација?

РВ: Па, јас бев... како тие ми дадоа кредит, прашајте ја Џули Мартин (Julie Martin). Ја прашав Џули, како дојде до тоа Боб и Били да решат дека јас ќе бидам еден од нив? Таа не ми даде директен одговор. Но јас работев со инженери во решавање проблеми кон кои Били ме насочи пред целата работа да добие име, така што, мојата идеја беше, во основа, ако имаш проблем кој не можеш да го решиш, мислам... некој лик е доволно паметен да најде начин како да ги реши своите проблеми. Но, тоа не сум јас. Јас би отишол кај некого кој е попаметен од мене, кој би знаел повеќе за материјалот за да го реши проблемот.

Некои луѓе се надарени и разбираат, тие градат, и можеби тоа го нарекуваш градење на материјалите кои ги користат. Мислам, Дејвид Тудор (David Tudor) можеби беше еден од нив, кој имаше доволно познавање за електрични кола. И го прашав еднаш што прави, а тој ми рече, си игра со дефектите на електричните кола.

ИП: Што значи тоа?

РВ: Да, и јас би го прашал истото, 'Што значи тоа, по ѓаволите?' Но бев премногу несигурен. И не прашав.

ИП: Бевте цитиран во еден од артиклите за *Локал репорт (Local Report)* наречен *Фолти Трансмишон (Faulty Transmission),* напишан од Мишел Куо (Michelle Kuo). Не сум сигурна дали се сеќавате на него. Значи, тоа е таму каде што јас на некој начин се заглавив во технологијата која ја користите во Вашите дела.

РВ: А, добар пример, затоа што јас ништо не направив, само им кажав на момците што го дизајнираа системот, 'ова е тоа што сакам да го направам', и тие го дизајнираа, така што, сè што требаше да направам е да притиснам копче. *[Смеење]*

ИП: Во *Локал Репорт,* кога сликата станува матна, тоа е опишано како деградација на информацијата. Мишел Куо ја опишува сликата: *Проектираната слика беше брутално прекрасна во ниска резолуција, екстремно пикселизираното видео изрече движење, со прекини и отскоци.* И потоа велите: *Остатокот е на интернет, далеку колку што патува пораката, тоа што ќе остане, има потенцијал.*

Начинот на кој јас го гледам ова, е дека со деградацијата на сликата, поради преносот преку технологијата како медиум, има продолжување на делото, а тоа никогаш не завршува.

РВ: Па добро, можеби. Една од работите е тоа што овие телефони сега се во областа на вредни антиквитети, и Nokia го реши проблемот како да се добие движење во видеото, различно од тоа како го решаваат сега. Тие имаат промена на стапката на кадарот, и некои одлуки, за да се добие максимална јасност, ако работите забрзаат, се менуваат, не знам, беше компликувано, но таа технологија не постои повеќе, точка. Сега станаа многу пософистицирани и подобри, не, не би рекол подобри, затоа што тоа би било формирање мислење за сликите... Мислам, кој рече дека сликите мора да бидат остри и јасни, кога се случи тоа? Значи, за мене тоа излезе баш како што треба.

ИП: Ми се чини дека кога се остри и јасни, многу се фиксирани...

РВ: Па тие се само различни, тоа е различно искуство.

ИП: Би сакала да го спомнам делото *Палисејд (Palisade).* Причината поради која го погледнав *Палисејд*, најпрво, е затоа што Вие ми зборувавте за тоа место.

РВ: За пешачењето.

ИП: Да, за пешачењето. Интересно нешто за проектот *Палисејд,* е начинот на гледање надвор од музејот, и употребата на двогледи.

РВ: А, телескопот, точно.

ИП: Овој начин на гледање го споредив со *Саундиес.* Ако гледањето во *Саундиес* е појаснето гледање, изгледа дека во двата случаја, начинот на гледање е појаснет со активирање на други сетила, како слушање во *Саундиес,* но овде фокусирано е гледањето кое те доближува до искуството на сликата.

РВ: Кој каталог го зеде?

ИП: Го зедов оној кајшто Џули го напиша воведот, и имате интервју со Барбара Роуз (Barbara Rose). Зошто беше важно да се воспостави врската помеѓу музејот и природата? Тоа го направивте во *Паспорт,* исто така (меѓу театарот и надвор од театарот).

РВ: Ми се допаѓа идејата да гледаш преку телескоп. Најпрво, има неколку нешта што се случија, едно е како туба, која оди низ просторот, така што, изгледа како линеарна туба... малку е смешна идејата, линија која оди низ, линија која оди од едно место до друго, и кога гледаш низ тубата, одделен си од средината во која си, која беше исполнета со проекции на слајдови, и можеби некој континуиран филм... Сега, причината поради која прашав е бидејќи направив друг каталог, кој беше од фотографии што ги направив од предмети кои ги најдов одејќи низ шумата.

ИП: Од што беа фотографиите?

РВ: Беа повеќе од само тоа, на нив имаше неколку мостови, некои карпи, некои смачкани работи од патот. Знаеш, кога возев покрај Палисејд Парквеј пред некој ден, си помислив 'добрина милостива', она што сум го зборувал тогаш, и да одите сега, денес... и не сум бил таму веќе долго време, тоа навистина беше одамна...

ИП: Во каталогот имате коментар за филмот, филмот како нешто што го гради просторот, филмот ја израмнува сликата, но во Вашиот случај, филмот е експанзија на просторот.

РВ: Никогаш не проектирам на рамна површина, позабавно е така, на некој начин. Тоа се случи малку, во последното дело, немаше премногу од тоа, освен во платното кое се вртеше, кое ја ротираше сликата, кое направи да изгледа малку чудно и различно.

ИП: Дефинитивно направи да се чувствува поживо, беше видеоснимка која беше придружена со звук... но, беше навистина грациозно во начинот на движење. Јас бев во водата и го вадев екран-платното кое се вртеше. Тоа беше момент што придонесе кон многу посилно искуство отколку кога би работела со рамен екран. Мислам дека таа релација помеѓу мене и екранот... Јас се движев некако со цревото, водата, со брзина на екранот, така што, ја работев мојата задача, земајќи го она што се случува помеѓу водата и екранот. Водата прскаше, имаше толку многу работи што се случуваа во еден момент, што беше навистина убаво.

РВ: Е, па, супер! *[Смеење]*

ИП: Вие спомнавте дека тоа што Ви е важно е релацијата помеѓу нештата, како нештата се случуваат, на пример во *Палисејд,* тука е релацијата помеѓу музејот и надворешноста, тука е искуството во таа релација. Во *Пливање,* релацијата е помеѓу еден настан и друг, и настаните во тој настан.

РВ: Па, идејата е, како е целосната слика дефинирана, преку тие различни делови. И тие се во релација еден со друг, зборуваат еден со друг, така што, ја добиваш целата слика... во искуството.

Ирена Пејовиќ (моминско: Војкова), род. 1981, Гевгелија, Македонија; живее и работи во Кранфорд, Њу Џерси. Заврши Ликовна академија и магистрира (MFA) на Државниот универзитет Монтклер во Њу Џерси. Пејовиќ создава настани кои водат надвор од визуелниот аспект, кореографирајќи движења кои ја претвораат публиката во истражувач на еден свет кој е активен и во создавање, како збир на релациони односи, на начин на кој тие го немаат доживеано претходно. Во нејзините дела, публиката се движи со сензори, користејќи вид, звук, навигација, чувство на текстура, боја, големина, и е подвижна и неподвижна. Делата, просторот и гледачот земаат рамноправен дел во изработката на настаните.

Неодамна, Пејовиќ беше дел од перформансот *SWIM* на познатиот американски уметник Роберт Витман. Селектирани самостојни изложби има одржано во: Галеријата АМАМ, Гевгелија; Галеријата МЦ во Њујорк; Галеријата Карас, Загреб, Хрватска; Галеријата Аферо, Неварк, Њу Џерси. Има учествувано на многу групни изложби меѓу кои се: *Sliver*, Индекс арт центар, Неварк, Њу Џерси; *Stars in my pocket like grains of sand*, Lower East Side Printshop, Њујорк. Нејзините дела се дел од колекцијата за Современа графика во Музејот за уметности и занаети (Muzej za Umjetnost i Obrt) во Загреб, Хрватска. Во 2013 год. Пејовиќ беше наградена со *Step Beyond Travel Grant* од Европската културна фондација и ја доби наградата од Обединетата македонска дијаспора: *Џон Битов Македонско културно наследство*. Истата година, 2013-тата, има добиено фонд за изложби од Министерството за култура на Хрватска и во 2014 и 2015 од Општина Гевгелија.

Посебна благодарност на луѓето кои посветија време и енергија кон растот на мојата уметничка практика –

На Џиџи, за нашето создавање.
Моето семејство, за неговата љубов и поддршка.

Иан Керр - мојот ментор, за неговото време, поддршка, поттик и посветеност кон мојата практика. За неговиот огромен придонес кон моето создавање-на-свет.

Д-р Андреј Аткинсон, за неговата дарежлива посветеност кон мојата практика, и за нудење можности надвор од мојот дофат.
Критичарите: Бен Дејвис и Еленор Хартнеј.
Професори и кадар: д-р Ливиа Александер, деканот Линда Д. Дејвидсон, Луиз Дејвис, д-р Аиса Диби, Џил Домбровски, Ненси Голдринг, деканот Даниел А. Гурскис, Џули Хефернан, Пат Леј, Кери Урбанич, Марша Е. Вертрок, Џедеја Виилер.

Уметници, критичари, кустоси, мислители, за нивните значајни посети во ателјето и конверзации:
Итзиар Барио, Лорен О'Неил Батлер, Дон Клементс, Дејвид Коен, Лорен Корнел, Јасс Хакошима, Дејвид Хампфри, Ерин Менинг, Петја Морозов, Џон Енсор Паркер, Вилиам Поухида, Адам Путнам, Дејвид Леви Страус, Мишел Таусиг, Хакан Топал, Моника Веис, Сара Вокер, Алан Векслер.

Пријатели, уметници, за нивните дела, поддршка и охрабрување: Џ. Катерине Бибоут, Дуке Бојаџиев, Васко Дуковски, Ајлин Фоти, Талин Хакијан, Дана Мишел Хемс, Амер Кобашлија, Ани Кругер, Катерине ЛеКлер, Џули Мартин, Кристине Сочио, Сара Шмерлер, Иванчо Талевски.

Моите колеги од MFA програмата.

Роберт Витман, за SWIM и нашата конверзација.

Организации за нивната поддршка:
Арт Фактори, Патерсон, Њу Џерси (The Art Factory, Paterson, NJ)
Библиотека Гоце Делчев, Гевгелија, Македонија
Битове Фондација (The Bitove Foundation)
Галерија МЦ, Њујорк (Gallery MC, New York, NY)
Ист Коаст Бутик, Рауај, Њу Џерси (East Coast Boutique, Rahway, NJ)
Индекс Арт Центар, Нуварк, Њу Џерси (Index Art Center, Newark, NJ)
Национална Установа Музеј - Гевгелија, Гевгелија, Македонија
Њуман Католички Центар, Монтклер, Њу Џерси (Newman Catholic Center, Montclair, NJ)
Обединета Македонска Дијаспора
Општина Гевгелија, Македонија
Централ Букинг, Њујорк (Central Booking, New York, NY)
Џејмс Вард Меншон, Вестфиелд, Њу Џерси (The James Ward Mansion, Westfield, NJ)

БЕЛЕШКИ

1. Didier Debaise, "What is Relational Thinking?", Translated by Thomas Jellis, *INFLeXions No. 5 – Milieus, Techniques, Aesthetics* (Mar. 2012), Accessed April 26, 2015
2. Erin Manning, *Always More Than One: Individuation's Dance* (Durham and London: Duke University Press, 2013), 74
3. Henri Bergson, *The Creative Mind* (New York: Greenwood Press Publishers, 1968), 11
4. Andre Lepecki, Editor, *Dance: Documents of Contemporary Art* (London: Whitechapel Gallery and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012), 63
5. "Ingold – *Thinking through Making*, Pohjoisen kulttuuri-instituutti – Institute for Northern Culture, accessed April 1st, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo
6. A. H. Johnson, *Whitehead's Theory of Reality* (New York: Dover Publications, Inc., 1962)
7. Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond* (New York: Schirmer Books, A division of Macmillian Publishing Co., Inc., 1974), 55
8. Erin Manning, *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012), Kindle Edition
9. Erin Manning, *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012), Kindle Edition
10. Erin Manning, *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012), Kindle Edition
11. Andre Lepecki, Editor, *Dance: Documents of Contemporary Art* (London: Whitechapel Gallery and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012), 202-203
12. Henri Bergson, *The Creative Mind* (New York: Greenwood Press Publishers, 1968), 13
13. "Merce Cunningham - Ep. 2 - Dancing For Merce - Mondays with Merce", Merce Cunningham Trust, accessed August 10th, 2014, https://www.youtube.com/watch?v=zHSYFryDWcQ
14. Andre Lepecki, Editor, *Dance: Documents of Contemporary Art* (London: Whitechapel Gallery and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012), 13

Фотографии: д-р Андреј Аткинсон, стр.: 76 – 81

Анн Марие и Брајан Вилиамс, ©Robert Whitman, стр., 93

Белешки од интервјуто со Роберт Витман:

Англиски:

**Swim,* A Theater Piece by Robert Whitman
March 26–29, 2015, Alexander Kasser Theater,
Montclair State University

**Soundies,* Robert Whitman, *Soundies,*
April 02, 2015 – May 02, 2015,
Pace Gallery, 32 East 57th Street, New York, NY 10022

**Palisade*, A work by Robert Whitman,
February 3 – March 25, 1979,
Hudson River Museum, Yonkers, NY.

**Local Report, Live Performances from 2005*
Hawley Lane Plaza | Trumbull, CT, July 29th
Kohl's Plaza | Holmdel, NJ, August 5th
Liberty Square Center | Burlington, NJ, August 12th
Kingston Center | Kingston, NY, August 19th
Northampton Crossings | Easton, PA, *August 26th*

Македонски:

**Пливање*, Театарско дело на Роберт Витман
26 – 29 март, 2015 година, Александар Касер Театар,
Државен универзитет Монтклер, Њу Џерси

**Саундиес*, Роберт Витман,
Саундиес, 2 април, 2015 – 2 мај, 2015,
Галерија Паце, 32, Источна 52. улица, Њујорк, Њујорк 10022

**Палисејд*, дело на Роберт Витман,
3 февруари – 25 март 1979 година,
Музеј Реката Хадсон, Јонкерс, Њујорк.

**Локал Репорт*, Настапи во живо од 2005-та година
Хоули Лејн Плаза | Трамбул, Конектикат, 29 јули
Кохл Плаза | Холмдел, Њу Џерси, 5 август
Либерти Скуеар Парк | Бурлингтон, Њу Џерси, 12 август
Кингстон Центар | Кингстон, Њујорк, 19 август
Нортхамптон Кросингс | Истон, Пенсилванија, 26 август

ВО КОРЕОГРАФИЈА СО

Ирена Пејовиќ

ИЗДАВАЧ

ЈОУ Библиотека „Гоце Делчев“ Гевгелија

ЛЕКТОР
Николина Јакимова

ГРАФИЧКО ОБЛИКУВАЊЕ
Ирена Пејовиќ

ПРЕВОД ОД АНГЛИСКИ ЈАЗИК
Ирена Пејовиќ

ПЕЧАТНИЦА
Печатница Софија, Богданци

Гевгелија, 2016

©2015, 2016 Ирена Пејовиќ. Сите права загарантирани

Кранфорд, Њу Џерси, 2015, 2016
Прво издание на англиски јазик, печатено во САД, 2015
Второ издание на македонски јазик, печатено во Македонија, 2016
www.irenapejovic.com

Благодарност на:

Општина Гевгелија; Програмата за финансирање на проекти од културата на Општина Гевгелија

Пајдаков д.о.о, Гевгелија

Конти Хидропласт ДООЕЛ, Гевгелија

ЗП Девелопмент ДООЕЛ, Гевгелија

за финансиската поддршка за издавање на оваа книга.

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

7.038.55(497.7)Пејовиќ,И.

ПЕЈОВИЌ, Ирена
Во кореографија со / Ирена Пејовиќ. - Гевгелија: Библиотека „Гоце Делчев“, 2016. - 98 стр.: фотографии; 26 см

ISBN 978-608-4802-04-4

а) Ликовни инсталации - Site specific - Performans - Македонија
COBISS.MK-ID 101293066

„Делата на Ирена Пејовиќ комбинираат многу софистицирано чувство на процес-филозофијата како естетски зафат, и чинот на создавање како настан. Реткост е да се сретне уметник со ваква чувствителност кон материјалите и средините. Ирена бара и развива нов естетски јазик и логика на материјалноста како настан. Истовремено, таа го поместува „гледачот“ како целосно отелотворено и дистрибуирано тело. Оваа комбинација на активирање на материјалноста и субјективноста има потенцијал радикално да ја репозиционира современата логика на естетиката“.

Иан Керр

ISBN 978-608-4802-04-4
9 786084 802044