

Адриана Чернин

Adriana Czernin

...отклонения...deviations...

Адриана Чернин

Adriana Czernin

...отклонения...deviations...

Каталогът се издава по повод на изложбата на Адриана Чернин
в галерия Структура, София, 2018

The catalogue has been published on the occasion of Adriana Czernin's exhibition
at Structura Gallery, Sofia, 2018


STRUCTURA

Адриана Чернин работи предимно с молив върху хартия, но можем да си я представим как моделира със скалпел универсума в опит да доближи микрокосмоса и макрокосмоса. За нея орнаментът е атом, елементарна, но гравитивна частица, която на базисно ниво съдържа основна информация за света. Свързването на различните „атоми“ в определен ред, както и противопоставянето на този ред, в голяма степен характеризира самото живеене – от най-обикновения до най-философския му аспект. Търсенията на Чернин се разпростират и на микро, и на макрониво. Тя изследва широк периметър, затворен между идеите на гешалт психологията, която вижда смисъл в произвеждането на порядък, и на учен като Гомбрих, според когото порядъкът се създава, само защото възприятията имат нужда от рамка, на която да противопоставят отклоненията от нормата. Докъде може да стигне девиацията от редовността, така че цялото да се запази, но да е друго? Това може би е основният въпрос, който се очертава в работите на Чернин. И още: как миналото отразява настоящето, може ли една форма да носи натрупванията на различни епохи и едновременно с това да е независима, къде се вписва времето в безкрайността на орнаменталния фриз...

Adriana Czernin works mainly with pencil on paper, but we can imagine her modelling the universe with a scalpel in an attempt to bring the microcosm and the macrocosm closer together. For her, ornament is an atom, an elementary but constituent particle which, at the most basic level, contains essential information about the world. The arrangement of the different “atoms” in a particular order, as well as the opposition to this order, largely characterises life itself, from its most ordinary to its most philosophical aspect. Czernin’s quests encompass both the micro- and the macro-level. She investigates a wide perimeter ranging from the ideas of Gestalt psychology, which makes sense of the production of order, to those of a scholar such as Ernst Gombrich, according to whom order is only created because perceptions need a framework against which to identify deviations from the norm. How far can deviation from the regularity go while keeping the whole, yet making it different? This is perhaps the main question posed in Czernin’s works. They also examine how the past reflects the present, whether a form can carry meanings accumulated from different eras while at the same time being independent and where time fits into the infinity of the ornamental frieze. In her works the artist usually starts from an

В работите си авторката обикновено тръгва от реално съществуващ мотив, вече достатъчно натоварен със символика и история. Тя го изважда от обичайната му среда, като се опитва да го „изчисти“ от всекидневното, религиозното или политическото му предназначение. Прецизното разчитане на механизма на функциониране на всеки елемент – графика, цвят, динамика, пространство, е първото условие по пътя към извеждане на дадения орнамент извън орбитата на земното в опит да се прозре оттатък, към висините на чистата, сублимна структура. Този анализ е необходим на художничката, за да може оцелелият през столетията визуален знак да бъде опитомен и подчинен на волята на един-единствен индивид. Тогава задръжките отпадат, границите стават преодолими. Орнаментите, които като в капсула на времето пренасят историческия опит, произвеждат нови образи и нови послания. Респектът към миналото не пречи на амбициите на настоящето. Утопията все още е възможна.

Независимо от своята калейдоскопична чистота, работите на Адриана Чернин говорят много за днешния ден. Те го определят, използвайки миналия опит. И той прозира през плътта и на най-декоративната на пръв поглед композиция. Всеки избор е от решаващо значение. И не само както когато в по-предишни работи авторката използва тръни, змии, въжета и бодлива тел, които директно препадат към травматични събития, но и когато предпочита привидно неутрални елементи. На практика такива няма. Всеки мотив съдържа пластове от препратки, които се умножават от реакциите и знанието на зрителите.

Адриана Чернин не се страхува от абсолюта на красотата. Използва я и постига хипнотично въздействие. Цветовете, формите, динамиката предизвикват, но и изпробват способността ни

existing motif that is already laden with symbolic meaning and history. She takes it out of its usual context, trying to clear it of its everyday religious or political purpose. Precisely deciphering the mechanism by which each element functions – form, line, colour, dynamics, space – is the first condition for removing the given ornament from the orbit of the earthly in an attempt to gain insight beyond, into the heights of the pure, sublime structure.

The artist needs this analysis to tame and subordinate the visual sign, which has survived over the centuries, to the will of a single individual. All constraints then disappear, all boundaries become surmountable. Ornaments, which carry historical experience as in a time capsule, produce new images and new messages. Respect for the past does not impede the ambitions of the present. Utopia is still possible.

Regardless of their kaleidoscopic purity, Adriana Czernin's works speak a great deal about the present day. They define it using past experience.

The latter shows through the flesh even of the most decorative composition at first glance. Every choice is of crucial importance, not only when the artist uses thorns, snakes, ropes and barbed wire that refer directly to traumatic events, as in her earlier works, but also when she prefers seemingly neutral elements. In practice, there are no neutral elements. Every motif contains layers of references that are multiplied by the viewers' reactions and knowledge.

Adriana Czernin is not afraid of absolute beauty. She uses it and achieves a hypnotic effect. The colours, forms and dynamics provoke, but also test our capacity to look beyond the surface. The mathematical accuracy and precision of her work do not diminish the power of the imagination. They work at different levels: aesthetic, metaphorical and semiotic. The viewer must decipher the

да погледнем отвъд повърхността. Математическата точност и прецизността на изпълнението не намаляват силата на въображението. То работи на различни нива: естетическо, метафорично, семиотично. Зрителят трябва да разчете знаците, да провиди логиката на връзките, а след това да установи „нарушенията“ и да проследи как те се развиват и извън полето на картината.

Работите на Чернин са абстракции, изтръгнати от полето на реалността. Всяка една от тях обаче разказва истории или ни подтиква да си създадем свои. Референциите към случващото се днес са налице. Долавяме препратките с отложения в клетките ни исторически и визуален опит. Предишните разкази се наслагват върху днешното време. Времето се слива в едно, то е същото. Кръгът на калейдоскопа е затворен и гледането може да започне.

Мария Василева

signs, discover the logic of the connections and then identify the “deviations” and trace how they are developed beyond the pictorial field.

Czernin’s works are abstractions taken from the field of reality. But each of them tells stories or prompts us to invent our own. The references to what is happening today are there for us to grasp through the historical and visual experience accumulated in our cells. Stories from the past are superimposed on the present. Time merges into one, it is the same. The circle of the kaleidoscope closes and viewing can begin.

Maria Vassileva



Без название, 2016, акрил, цветен молив, молив върху хартия, 100 x 120 cm
Untitled, 2016, acrylic, coloured pencil, pencil on paper, 100 x 120 cm



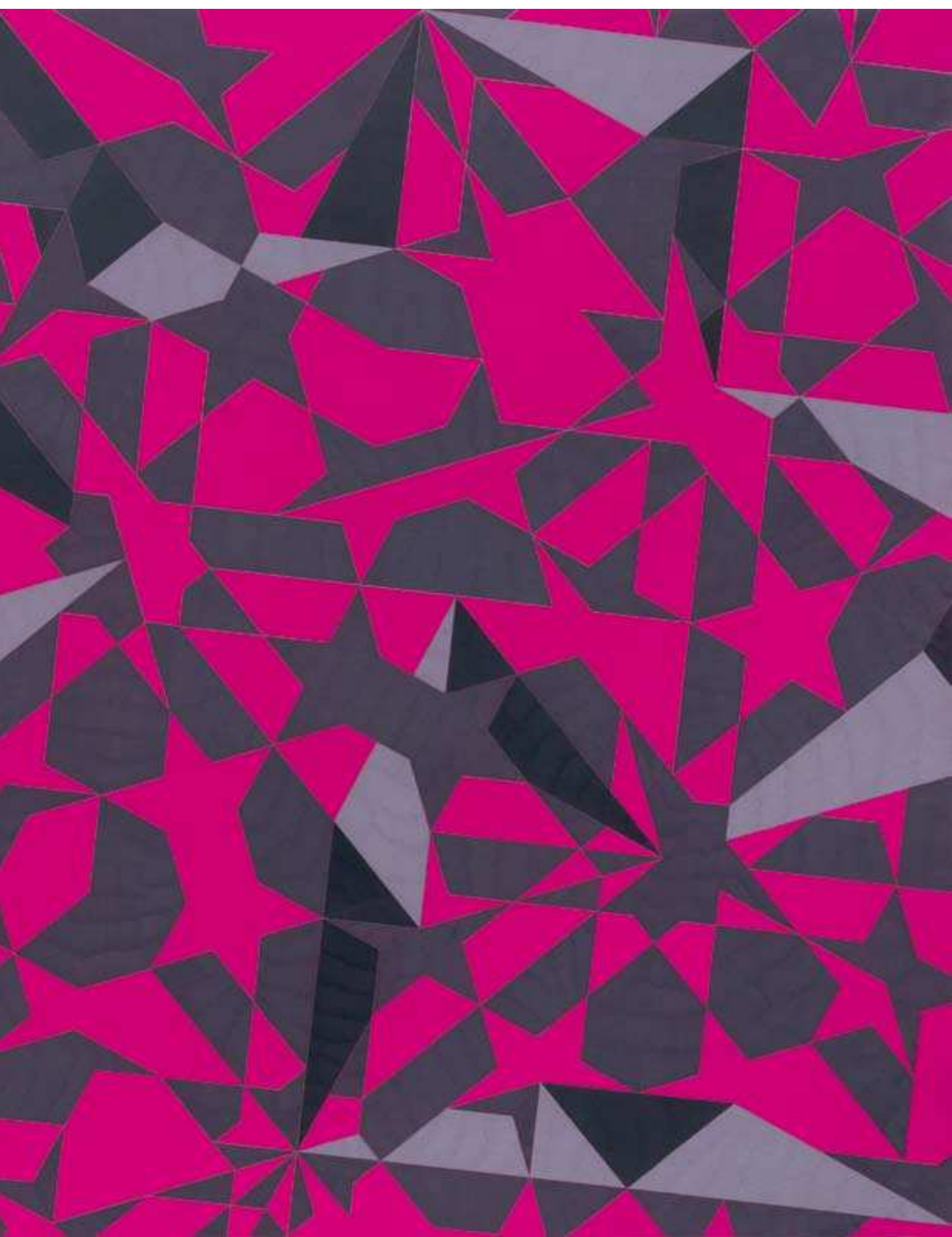


Без название, 2016, акварел, цветен молив, молив върху хартия, всяка 22 x 16 cm
Untitled, 2016, watercolour, coloured pencil, pencil on paper, each 22 x 16 cm

>

Без название, 2016, акрил, цветен молив, молив върху хартия, 140 x 220 cm
Untitled, 2016, acrylic, coloured pencil, pencil on paper, 140 x 220 cm





Винаги ми е било интересно...

Разговор между Мария Василева
и Адриана Чернин

Мария Василева: Видях твои работи за първи път през 2003, когато показа неголяма изложба в София по покана на АТА център за съвременно изкуство. Дали заради моите лични интереси и настроения по това време, но разчетох рисунките и видеата ти като определено феминистки. Струваше ми се, че женските образи, почти слели се с флоралните фонове, се противопоставят на природата в опит да изявят себе си. Това понякога довежда до агресия и саморазголване – както във видеото „Жълтурче“, 2001, в което героинята – в случая самата ти, тъпче и изтребва докрай цветята на една полянка. Или до своеобразно самобичуване, както във видеото „Заплитане“, 2000, в което покриваш и откриваш главата си с кърпа с едри флорални мотиви с отривисти и почти гневни, нараняващи движения. Кърпата, цветята – това са все неща, които свързваме с религиозни или клиширани представи за жената. В произведенията, които правиш напоследък, се занимаваш изцяло с орнамента, и то този, който идва от източните култури. Фокусираш се по-конкретно върху машрабия – орнамент, който се използва главно в арабската архитектура. Поставя се на прозорците за уединение. Т.е. присъства моментът на скриване от околния свят. Въобще от европейска гледна точка жената има специфично място в източните традиции. Намираш ли противоречие в това твоё развитие – от някакъв тип „самопризнание“ през тялото и природата до решетката на орнамента?

It Has Always Been Interesting to Me...

Maria Vassileva in conversation
with Adriana Czernin

Maria Vassileva: I saw your work for the first time back in 2003, when you staged an exhibition in Sofia at the invitation of the ATA Centre for Contemporary Art. It might have been because of my personal interests and mindset at the time, but I interpreted your drawings and videos as definitely feminist. It seemed to me that the female figures, which almost blend into the floral backgrounds, were defying nature in an attempt to express themselves. This may lead to aggression and self-exposure, as in the video “Dandelion”, 2001, in which the woman – you yourself – tramples and crushes the flowers in a meadow. Or to a sort of self-flagellation, as in the video “Entanglement”, 2000, in which you cover your head with a flowered headscarf and then pull it off with sharp, almost furious, self-injuring movements. Both the headscarf and flowers are things we associate with religious or stereotyped notions of women. In your recent works, you’ve focused entirely on ornament and, moreover, on that of Eastern cultures. You are particularly interested in mashrabiya – an ornamental screen used mainly in Arabic architecture. It is used as a window covering and is designed to shield the domestic space from the public gaze. In other words, it implies hiding from the world around. In general, from a European point of view women have a specific place in Oriental traditions. Do you find any contradiction in this development in your work – from a kind of “confession” through the body and nature to the grid of the ornament?



Заплитане, 2000, видео, 1:28 мин. / Entanglement, 2000, video, 1:28 min

Адриана Чернин: Интересно е, че започваш с феминизма. Когато правих и показвах тези работи, до някаква степен се съпротивлявах на феминистката интерпретация, струваше ми се ограничаваща и плоска. А и времето беше такова, като се каже *феминизъм*, като че ли всичко е ясно (или поне аз така съм го разбирала). Когато гледам създаденото през 2000-2006 г., съм изненадана как тази тема излиза на преден план, колко силно е присъствието ѝ.

Темата със закриването, покриването или скриването от околния свят наистина я има още във видеото с къпата. Парадоксът там е, че аз самата си я връзвам съвсем доброволно около главата и лицето, покривам се изцяло, за да започна след това да се освобождавам с насилие от нея, като дърпам навсякъде другаде, но не и по възлите.

Рисунките с жената и цветята се опитват по спокойен (в сравнение с „Жълтурче“), но противоречив вътре в себе си начин да намерят мястото на женската фигура в пространството, като клишето с цветята води до задушаване и опасност фигурата да изчезне от повърхността. При рисунките с решетки (машрабия) и женска фигура от 2005–2006 г. тялото се е вкопчило в решетъчната блуза, но не е съвсем ясно дали иска да се освободи от нея или да се прикрие още повече.

В “Woman, Investigation of the Inside”, 2010, фигурата е в явно противоречие с решетъчния орнамент около нея.

Adriana Czernin: It is interesting that you begin with feminism. When I was making and showing these works, I resisted their feminist interpretation to some extent because it seemed limiting and trite to me. And then, in those days defining a work as “feminist” was supposed to make everything clear (or at least that’s how I understood it). Looking at my works from 2000–2006 today, I’m surprised to see how this theme takes centre-stage and how strong its presence is.

The theme of concealing, covering or hiding from the outside world indeed already occurs in the video with the headscarf. The paradox there is that I’m tying it around my head and face entirely of my own free will. I cover myself completely, only to start freeing myself violently from it, pulling and tugging the fabric but not the knots.

The idea in the drawings with a woman and flowers is to try to find the place of the female figure in space in a calmer (as compared to “Dandelion”) but internally contradictory way, where the flowers cliché suffocates and threatens to make the figure disappear from the surface.

In the drawings with the grids (mashrabiya) and a female figure from 2005–2006, the woman clutches the grid-like blouse, but it isn’t entirely clear whether she wants to free herself from it or to cover herself even more.

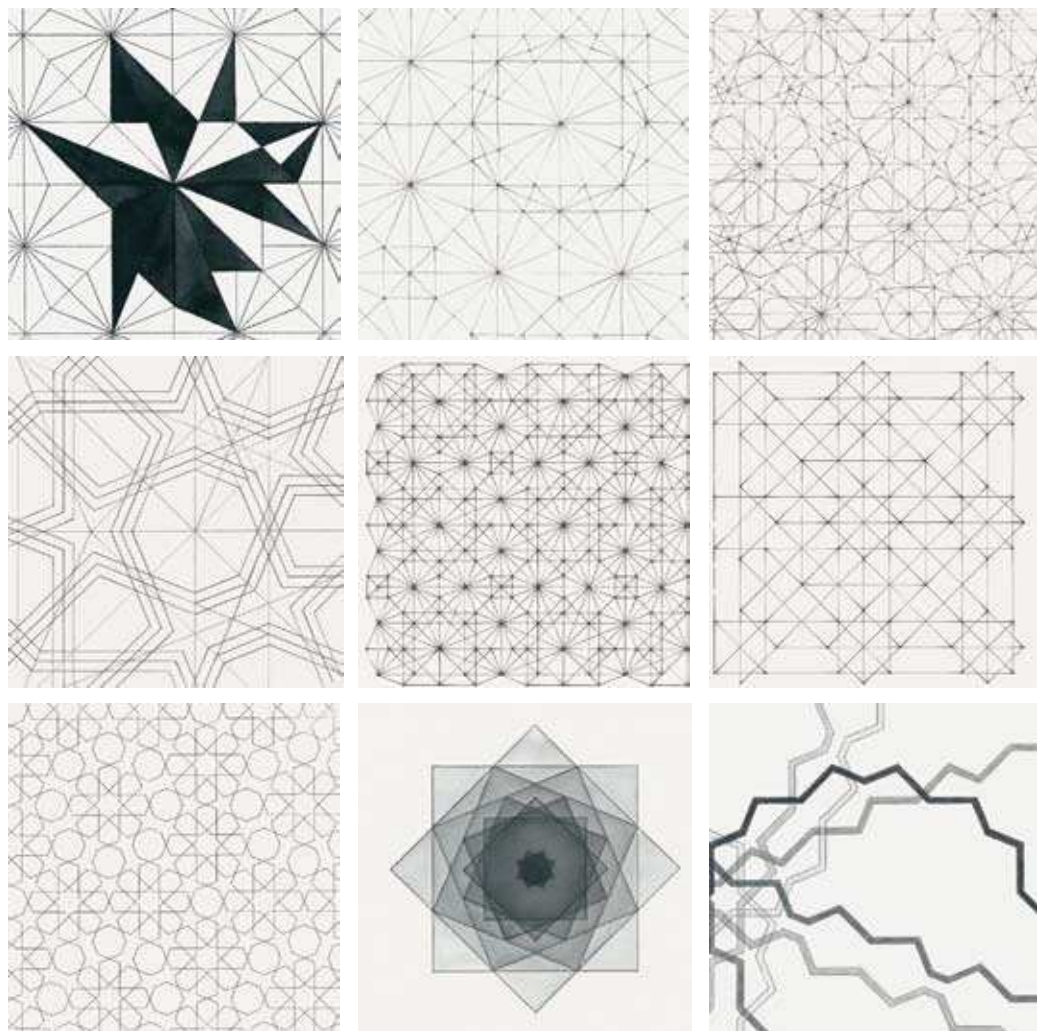
In “Woman, Investigation of the Inside”, 2010, the woman is in obvious conflict with the grid ornament around her.

Темата със скриването е актуална не само от гледна точка на жената, която бива скривана или сама се крие от чужди погледи, но ми се струва, че това е и една от важните теми на изобразителното изкуство. Аз като художничка решавам какво да бъде видимо и какво не, дали да скрия нещо и доколко. Това е в основата на метода, който прилагам в последните си рисунки от 2014 г. досега. В тях използвам ислямски орнамент, но не в ролята му на машрабия, а изхождайки от един вариант с плочки, които покриват цялата повърхност (стена, под или страните на минбар, който играе ролята на амвон в джамията). В тези рисунки няма фигура, която да е в конфликт с орнамента, но аз въпреки това не го третирам позитивистично. Конструкцията, залегнала в основата на този вид орнаменти, е много стабилна и комплексна. Орнаментът е абсолютно статичен, всички елементи са свързани един с друг и всеки е зависим от всички останали. Основната форма, която определя и конструкцията, се повтаря във връзките между отделните мотиви. Орнаментът е изграден на принципа на симетрията и е безкраен. Орнаментът в известна степен е тоталитарен. В тези работи аз го деконструирам без да разрушавам конструкцията му. Оставям части, които не се виждат, избирам линии, образувачи нови форми. По този начин орнаментът става динамичен, асиметричен, неговата стабилност е нарушена. Извършвам един вид подривна дейност. В последните ми търсения става въпрос и за системата, била тя религиозна или политическа. И за ролите, които орнаментите играят. Защото въпреки фантастичното, зашеметяващо въздействие, което могат да имат, за мен те са и безкомпромисна конструкция, която не търпи никакви отклонения, както религиите в най-строгия си вариант или която и да е диктатура.

I'm interested in the theme of hiding not just from the point of view of the woman who is hidden or hides herself from the gaze of others; it seems to me that this is also one of the important themes of visual art. As an artist, it is I who decide what to make visible and what to keep invisible, whether to hide something and to what extent. This lies at the core of the method I've been applying in my latest drawings from 2014 to the present. In them I use Islamic ornament, not in its role as mashrabiya but based on a variant with tiles that cover the entire surface (wall, floor, or the sides of a minbar – the pulpit in a mosque). Although in these drawings there is no figure in conflict with the ornament, I don't treat it in a positivist way. The basic construction of this kind of ornaments is very stable and complex. The ornament is absolutely static, all elements are interconnected and each element depends on all the others. The main form, which also determines the construction, is repeated in the connections between the separate motifs. The ornament is constructed on the principle of symmetry and it is endless. The ornament is totalitarian to some extent. In these works I deconstruct it without destroying its construction. I leave parts of it invisible and choose lines to create new forms. In this way the ornament becomes dynamic and asymmetrical, disrupting its stability. What I do is a kind of subversion. In my latest works I'm also concerned with the system, be it religious or political. And with the roles played by ornaments. That's because despite the fantastic, mesmerising effect ornaments can have, to my mind they are also an uncompromising structure that doesn't tolerate any deviation – just as religions in their strictest form, or any dictatorship.



Без название, 2006, цветен молив, молив върху хартия, 73 x 51 см
Untitled, 2006, coloured pencil, pencil on paper, 73 x 51 cm



Минбар Ибн Тулун, 2014 – 2017 детайл
Рисунки върху хартия, фотографии, маси; вариращи размери
Minbar Ibn Tulun, 2014 – 2017 detail
drawings on paper, photographs, tables; various sizes

M. V.: Опитвам се да разбера как стигаш до това отдадено, дори обесивно отношение към орнамента, къде са корените на това увлечение. Знам, че природата те вълнува – и като обект в работите ти, и като лично, човешко преживяване. В ранните ти видеа и рисунки тя присъства директно и отчетливо. Как природните елементи се превръщат в декоративна конструкция, в символичен език? Кога се оформи идеята за орнамента? Кога самата дума „орнамент“ се появи в съзнанието ти?

A. C.: Мисля, че интересът ми към орнамента няма никакви корени, някакво преживяване, което да го е предизвикало, по-скоро се е развивал дълго време и под различни влияния. Започва вероятно от гледането и четенето на детски книги, оформени от Николай Райнов и Александър Божинов, преминава през една стара книжка с репродукции на Иван Милев в България, много по-късно – Уилям Морис, Arts and Crafts и т.н.

Но явно отдавна съм имала влечение към орнаменталното. Спомням си недоволството на учителите ми в художествената гимназия в София. През ваканцията бях направила няколко натюрморта в голям формат, в които имаше предмети, малки, колкото да са там, а голямата част от картината се състоеше в единия случай от покривка с пищни орнаменти, а в другия от едно персийско килимче. И в двата варианта това, което би трябвало да е фон, беше изрисувано с всички детайли и ставаше основната и най-важна част на картината. И досега не знам какво им пречеше това на учителите. Една моя австрийска приятелка предположи, че може би тези покривки и килими са имали нещо западно, декадентско, нещо свързано с разкош, далеч от живота на пролетариата. Мисля, че тази интерпретация е малко прекалена, но я намирам за забавна.

M. V.: I'm trying to understand how you've come to this preoccupation – obsession even – with ornament; what the roots of your fascination with ornament are. I know that you are passionate about nature, both as a subject in your works and as a personal, human experience. In your early videos and drawings nature is directly and distinctly present. How did the natural elements turn into a decorative structure, into a symbolic language? When did the idea of ornament take shape in your mind? When did the very word “ornament” cross your mind?

A. C.: I think that my interest in ornament doesn't have any particular roots or any particular experience that awakened it; rather, it developed over time and under different influences. It probably began from viewing and reading children's books illustrated by Nikolai Rainov and Alexander Bozhinov. It passed through an old book with reproductions of paintings by Ivan Milev in Bulgaria and much later drew on William Morris, the Arts and Crafts movement and so on.

But in hindsight, it is obvious that my attraction to the ornamental goes back a long way. I remember the displeasure of my teachers at the High School of Fine Arts in Sofia. During the holidays I had painted two large-format still-lives in which there were small, perfunctory objects, while most of one painting consisted of a tablecloth with rich ornaments and the other of a Persian carpet. In both variants what was supposed to be the background was depicted in elaborate detail and became the main and most important part of the painting. I still don't know why this upset my teachers so much. An Austrian friend of mine suggested that there may have been something Western, decadent about those tablecloths and carpets, something associated with luxury that had nothing to do with the life of

Не съм сигурна, че имам специално отношение към природата като такава. В началото използвах цветя. След една продължителна фаза по време на следването ми, повлияна преди всичко от изкуството на минимализма – и досега една от най-важните за мен традиции, изпитвах необходимост да правя нещо друго, нещо свързано с баналното, нещо, което би провокирало самата мен. Имах сбирка от мостри за тапети и дамаски и започнах да използвам флоралните им елементи; правих преди всичко колажи. Някои от тези тапети бяха по-изискани и дори изящни, други носеха нещо еснафско, грубо и отблъскващо в себе си. И всички те бяха създадени, за да декорират къщите на хората, да покрият празните стени и да ги „разкрасят“. Като че ли това ще помогне на някой да избяга от празнотата... И за да стане клишетото пълно, ги събрах с женската фигура. Търсенето на границите между поносимото и кича беше нещо ново и любопитно за мен.

Започнах да събирам все повече материал, да купувам все повече книги с примери на орнаменти, тези книги ставаха все по-дебели и все по-комплексни. През втората половина на XIX век има издадени няколко енциклопедии на орнаментите от всички епохи и от цял свят, които сега са преиздадени. Прелиствайки ги, цветята и другите флорални мотиви отстъпиха място на геометрични форми от ислямския свят.

До 2014 г. поставях орнаментите в различни роли и взаимоотношения, в повечето случаи в конфликт с някаква фигура, било тя човешка или някакво органично същество. През 2014 г. бях поканена от МАК (Музея за приложно изкуство във Виена) да работя с оригиналните елементи на един орнамент от джамията от XIII век в Кайро. Това беше само фрагмент, отделни плочки, и то не всичките; липсваше решетъчната конструкция, която ги съединява, държи ги

the proletariat. I think this interpretation is a bit far-fetched, but I find it amusing.

I'm not sure I have a special attitude towards nature as such. In the beginning I used flowers. After a lengthy phase during my university studies influenced above all by minimalism – one of the most important traditions to me to this day – I felt a need to do something different, something related to the banal, something that would provoke me. I had a collection of wallpaper and fabric samples and I began to use their floral elements; I made mostly collages. Some of those wallpapers were more sophisticated and even exquisite, while others had something vulgar, coarse and repulsive about them. All of them were designed to decorate people's homes, to cover the empty walls and to “beautify” them. As if this would help anyone escape from the emptiness. Living up to the cliché, I assembled them into a female figure. The search for the boundaries between the bearable and the kitschy was something new and interesting to me.

I began to collect more and more material, to buy more and more books with samples of ornament, and these books became ever thicker and more complex. There are several encyclopaedias of ornament from all eras and from the whole world, published in the second half of the nineteenth century, which have now been republished. Leafing through them, I switched from flowers and other floral motifs to geometric forms from the Islamic world.

Until 2014 I placed ornaments in different roles and relationships, most often in conflict with a figure of a human or of some organic creature. In 2014 I was invited by MAK (the Museum of Applied Arts in Vienna) to work with the original elements of an ornament from a thirteenth-century mosque in Cairo. They were only a fragment of the ornament, consisting of



Без название, 2004, цветен молив, молив върху хартия, 45 x 62.5 см
Untitled, 2004, coloured pencil, pencil on paper, 45 x 62.5 cm

>

Без название, 2003, цветен молив, молив върху хартия, 157 x 230 см
Untitled, 2003, coloured pencil, pencil on paper, 157 x 230 cm





заедно. Наложил се да направя реконструкция на цялостната система, което ме принуди да разуча всички зависимости между отделните елементи, цялата геометрия. Дотогава се бях занимавала с подобни орнаменти, но ги бях използвала, малко или повече ги бях прерисувала.

И въпреки че вече знаех, че това са комплексни системи, това, което открих за себе си по време на реконструкцията, надхвърли всичките ми очаквания, беше толкова фантастично и наистина безкрайно, че реших да концентрирам вниманието си върху този конкретен орнамент. И да, все още съм обсебена от него, той ме държи здраво в своята конструкция.

М. В.: Не споменавах виенския сецесион. Ти завършваш висшето си художествено образование във Виена, живееш там вече 27 години. Какво е било отношението ти през годините към това течение, в което орнаментът играе такава съществена роля? Изследвала ли си го професионално? От друга страна, веднъж ме заведе специално да видя известната модернистична сграда на Адолф Лоос във Виена, с чиято архитектура той се противопоставя на орнаментализацията. Гражданите по онова време я наричат „сградата без вежди“ заради липсата на външна декорация. Как се оформя твоят стил между сецесиона и модернизма? Какво друго ти е повлияло? Виенският акционизъм? До каква степен средата е определила твоите избори?

А. Ч.: Виенският сецесион има значение за мен, но то е противоречиво. Развитието му в областта на архитектурата и дизайна, например при Йозеф Хофман или Ото Вагнер, е отчасти революционно, защото намират нови форми, макар далеч не така радикални както модернизмът на Адолф Лоос. Църквата на Вагнер в психиатричната клиника Baumgartner Höhe до Виена е не само елегантна, светла и просторна, но и завла-

дава отделни плочки и, още по-важно, не всички от тях; решетката, която свързва и държи заедно, беше липсвала. За да реконструiram цялата система, бях принуден да изследвам всички зависимости между отделните елементи: цялата геометрия. До тогава бях използвал такива орнаменти в моята работа, но бях копирал или по-малко копирал.

Макар че вече знаех, че това са комплексни системи, това, което открих за себе си по време на реконструкцията, надхвърли всичките ми очаквания. Беше толкова фантастично и наистина безкрайно, че реших да концентрирам вниманието си върху този конкретен орнамент. И да, все още съм обсебена от него, той ме държи здраво в своята конструкция.

М. В.: I find it interesting that you don't mention the Viennese Art Nouveau. You completed your higher art education in Vienna and have been living there for twenty-seven years now. What has your attitude been over the years towards this movement in which ornament plays such a significant role? Have you studied it professionally? On the other hand, you once took me to see the famous modernist building in Vienna designed by Adolf Loos, with which he rejected ornamentation. Because of the lack of exterior decoration, the Viennese in those days called it the "house without eyebrows". How was your style shaped between Viennese Art Nouveau and Modernism? What else has influenced you? Viennese Actionism? To what extent has the environment shaped your choices?

А. Ч.: The Viennese Art Nouveau is significant for me, but in a controversial way. Its development in the field of architecture and design, for example as represented by Josef Hoffmann or Otto Wagner, was in part revolutionary because they found new forms, even though these forms were by no means as radical as in Adolf Loos's

дява с невероятната комбинация на ориентализъм и нови форми и изразни средства. В нея виждам нещо доста ексцентрично. Или проектите за дизайн на платове на Хофман, които имат силни абстрактни качества, макар че заради рапорта (линията, която при производството се получава при повторението на мотива) тази абстракция води в крайна сметка до орнамент. За разлика от тях, женските живописни портрети с орнаменти на Климт според мен са напудрени и захаросани и не излизат от рамките на една повърхностна декоративна живопис. Пейзажите му намирам за по-интересни. При Иван Милев например в използването на орнаменти има нещо автентично; елементите като че ли са органично свързани и всички заедно изразяват съдържанието. При Климт това ми се струва изкуствено.

Що се отнася до орнаента, неговата криза започва в средата на XIX век с индустриализацията. Докато дотогава орнаментите се създават от занаятчи и на ръка и всеки продукт носи умениято, предпочитанията и индивидуалността на този, който го е направил, с развитието на индустрията и масовото производство орнаментът се обезличава, става анонимен. И докато движения като Arts and Crafts в Англия през втората половина на XIX век и Wiener Werkstätte във Виена в началото на XX век се опитват да спасят занаятите, като развиват нов дизайн и нови форми, нови орнаменти, отговарящи на времето, Адолф Лоос, който е живял в Чикаго, радикално отрича всякакви такива опити и изисква съвършено нов подход към индустриалното производство. В този смисъл е и есето му „Орнамент и престъпление“ от 1908 г., в което той много полемично, със сарказъм и преувеличения, типични за времето, забранява използването на орнаменти в архитектурата и в продуктите за ежедневна употреба с аргумента,

Modernism. Wagner's church at the psychiatric hospital Baumgartner Höhe on the outskirts of Vienna is not just elegant, bright and spacious; it is also fascinating with its incredible combination of Orientalism and new forms and means of expression. I see something quite eccentric in it. Or Hoffmann's fabric designs, which have strong abstract qualities, although this abstraction ultimately leads to ornament because of the repetitive pattern (the pattern formed by repetition of the motif when the fabric is produced). Unlike them, Gustav Klimt's female portraits with ornaments are, in my view, pretty in the mawkish and superficial manner of purely decorative painting. I find his landscapes more interesting. In Ivan Milev's paintings, for example, there is something authentic in the use of ornaments; it is as though the elements are organically bound and all together express the content. In Klimt's paintings this seems artificial to me.

The crisis of ornament began in the mid-nineteenth century as a result of industrialisation. Until then ornaments were created by craftsmen and by hand and each product reflected the skills, preferences and individuality of its maker, but with the development of industry and mass production, ornament became depersonalised and anonymous. While movements such as Arts and Crafts in Britain in the second half of the nineteenth century and the Wiener Werkstätte in Vienna in the early twentieth century tried to save crafts by developing new designs, new forms and new ornaments consistent with the times, Adolf Loos, who had lived in Chicago, radically denounced all such attempts and called for an entirely new approach to industrial production. This is also the main point of his 1908 essay "Ornament and Crime", in which he bans the use of ornaments in architecture and

че при индустриалното производство те са банализирани и лишени от каквото и да е съдържание. В това свое есе той изрично изключва от забраната обуваря, който влага цялата си душа и любов в обувките, които прави, и за него орнаментът е израз на лично отношение, така както и при селянката, която бродира ушитата от самата нея покривка. Лоос често е обвиняван, че самият той все пак използва орнаменти в архитектурата си. При него това е структурата на повърхността на дървото в лампериите или жилките на мрамора. Да, тези повърхности определено имат орнаментален характер, който той намира в природата и ако интерпретирам правилно есето му, аз разбирам неговата забрана на орнамент и като опит за спасяването му. И така моята позиция в тази дискусия е наистина между сецесиона и модернизма, но ако трябва да избирам, що се отнася до орнамент, съм на страната на Адолф Лоос. В работите си с женска фигура и флорални орнаменти се опитвах да се движа по границата между красотата и баналното, да тематизирам клишето, което задушаваша.

Пристигнах в Австрия с ясното съзнание, че не разбирам как се е развило изкуството през ХХ век. Не исках да правя неща, които изглеждат по някакъв начин съвременни, да копирам това, което виждам в изложбените зали без да го осъзнавам напълно. Исках наистина да проумея и разбера съществуването на модерното и оттам и на съвременното изкуство и така да търся пътя си. Решаваща за мен беше една малка изложба с рисунки и акварели от 1910-1913 г. на Василий Кандински. В тях видях как той изучава елементите на изкуството, как изследва отношението на линиите към петното, на точката към линията и как това неминуемо води до абстракцията. Струва ми се, че от съществено значение е липсата на централна перспектива в модер-

everyday objects in a very polemical, sarcastic and exaggerated manner typical of the times, arguing that industrial production has made them banal and meaningless. In this essay he explicitly excludes the shoemaker from the ban, as the shoemaker puts his heart and soul into the shoes he makes and for him ornament is an expression of individuality, as it is also for the peasant woman who embroiders her lace. Loos is often accused of himself using ornament in his architecture. This can be found in his use of the natural patterns on the surface of wood panelling or the veins of marble. Indeed, these surfaces definitely have an ornamental character which he finds in nature, but if my interpretation of his essay is correct, I understand his ban on ornament also as an attempt to save it. So my position in this discussion is indeed between Viennese Art Nouveau and Modernism, but if I have to make a choice as regards ornament, I'd definitely be on Adolf Loos's side. In my works with a female figure and floral ornaments I tried to walk the line between the beautiful and the banal, to make a theme focusing on suffocating clichés.

I arrived in Austria with the clear awareness that I didn't understand how art had developed in the twentieth century. I didn't want to do things that looked contemporary in any way or to copy what I saw in art galleries without fully making sense of it. I wanted to truly grasp and understand the essence of modern, and hence contemporary art, and to find my way as an artist in this way.

What was decisive for me was a small exhibition of drawings and watercolours by Wassily Kandinsky dating from 1910 to 1913. In them I saw how he examines the elements of art, how he explores relationships between lines and patches of colour, between dots and lines, and how this inevitably leads to abstraction. It seems



Spikes (Investigation of the Inside), 2009, акварел, молив върху хартия, 230 x 150 см
Spikes (Investigation of the Inside), 2009, watercolour, pencil on paper, 230 x 150 cm

низма (Малевич, Мондриан), което е и основна характеристика на орнамента.

Началото на следването ми във Виенската академия предизвика невероятен шок в мен. В класа, в който ме приеха, всеки работеше с различни медии, от обекти и инсталации, видео и фотография, рисунки и живопис до проекти в общественото пространство, а също така и по всякакви възможни теми, и нямаше никой, който да ми каже аз какво да правя. За да не се загубя съвсем, започнах с разучаването на основните елементи и организирането им в пространството, както бях видяла при Кандински. Стоотици рисунки с една, две или три линии, правоъгълници с различни пропорции, точки и петна. Оттам логично се разви интересът ми към минимализма и по-специално към сериализма (това понятие е силно развито в музиката; във визуалните изкуства е по-познато като serial art, повлияно е в голяма степен от Сол Люит и е тясно свързано с минимализма и с концептуалното изкуство). Една или няколко елемента, основни форми се размножават в серия по строго определена схема, докато повечето възможности се изчерпят. Серията е насочена срещу индивидуалността на произведението, а схемата срещу индивидуалния израз на художника; между отделните части на серията не съществува йерархия, те са еднакво значими. Произведението се състои от идеята на художника, която намира реализация и в системата, чрез която се осъществява серията. От една страна, работата с основните елементи на изкуството – линия, форма, цвят, пропорции, и от друга страна, вариациите на тези елементи по определена система бяха в центъра на вниманието ми за дълго време и са в основата на метода ми и до днес. Формите, елементите, които използвам, са сведени до минимум. Постигам многообразието им чрез повторение, уголемя-

to me that the absence of a central perspective in Modernism (Malevich, Mondrian), which is also a main characteristic of ornament, is of substantial importance.

The beginning of my studies at the Vienna University of Applied Arts was incredibly shocking to me. In the class I was admitted to, everyone worked in different media – from objects and installations, video and photography, drawing and painting to projects in public spaces. They worked on all possible themes and there was nobody to tell me what I was supposed to do. In order to avoid getting completely lost, I began to study basic elements and their organisation in space as I had seen Kandinsky doing. I did hundreds of drawings with one, two, or three lines, rectangles of different proportions, dots and patches of colour. From this I naturally developed an interest in minimalism, and more specifically, in serialism (this concept is highly developed in music; in the visual arts it is more commonly known as serial art. It is influenced to a large extent by Sol LeWitt and is closely related to minimalism and conceptual art). One or more elementary, basic forms are multiplied into a series according to a strictly defined pattern until most of the possibilities are exhausted. The series is directed against the individuality of the work and the pattern against the artist's individual expression; there is no hierarchy between the separate parts of the series; they are equally significant. The artwork consists of the artist's idea, which is also expressed in the system through which the series is produced. On the one hand, work with the basic elements of art – line, form, colour, proportions – and on the other hand, the variations of those elements according to a particular system, were at the centre of my attention for a long time and they are at the core of my method to this day. The forms,

ване или намаляване, огледални изображения и ротация. Рисунките за стена на Сол Люит със строгата схема, по която някои от тях са изградени, оказаха влияние и върху последните ми работи с геометричния орнамент от Кайро.

Иначе бих назовала Мария Ласниг с безмилостното си отношение към самата себе си и с невероятната самоирония, на която е способна; Луиз Буржоа с маниакалните си рисунки и с текстилните рисунки, някои от които виждам като един вид феминистки минимализъм; Марлен Дюма, която успява да третира трудни теми като смърт или насилие по съвременен начин, брутален, но лишен от излишен патос. Но на тях по-скоро им се възхищавам, отколкото да са оказали директно влияние върху търсенията ми.

Преди това беше споменала саморазголването и самобичуването, които виждаш в по-ранните ми работи. Това със сигурност е едно от влиянията на акционизма, макар че естествено, не може да се сравнява с бруталността, която съдържат някои произведения на акционистите, но според мен това е и тясно свързано с времето, в което те са създадени.

М. В.: В твоите работи присъстват два пласта. Единият се отнася до формалното – как си взаимодействат отделните елементи и цветове, как предният план се отнася към задния и т.н. Другият е пластът на духовното, на значенията. Твоята изследователка Катарина Кахана пише, че винаги става дума за взаимоотношения – независимо дали човешката фигура присъства или отсъства от картината. Тя неслучайно започва и завършва текста си в твоя каталог от 2013 г. с едно и също изречение: „Орнаментът е изразното средство на Адриана Чернин“, подчертавайки, че погледът на зрителя трябва да се опитва да проникне далеч отвъд повърхността.

the elements I use are reduced to a minimum. I vary them through repetition, enlargement or reduction, mirroring and rotation. Sol LeWitt's wall drawings, in particular the strict pattern by which some of them are constructed, also influenced my latest works with the geometric ornament from Cairo.

Otherwise, I would mention Maria Lassnig with her merciless attitude to herself and with the incredible self-irony she is capable of; Louise Bourgeois with her manic drawings and fabric drawings, some of which I see as a kind of feminist minimalism; Marlene Dumas, who succeeds in treating difficult themes such as death or violence in a contemporary way, brutally but without any superfluous pathos. But I would say that I admire them rather than that they have directly influenced my work.

At the beginning of our conversation, you mentioned the self-exposure and self-flagellation you saw in my earlier works. This is definitely one of the influences of Viennese Actionism, although naturally it cannot be compared to the brutality contained in some of the works of the Actionists which, I believe, is closely connected to the time they were made.

М. В.: There are two layers in your works. One is related to the formal – how the separate elements and colours interact, how the foreground relates to the background, and so on. The other layer is conceptual, involving meanings. Catharina Kahane writes that your works are always about relationships regardless of whether the human figure is present or absent. It is no coincidence that she begins and ends her text in your 2013 catalogue with the same sentence: “Adriana Czernin's medium is the ornament”, underlining that the viewer must try to look deep beneath the

Можеш ли да кажеш, че има една обща генерална идея/послание във всичките ти произведения дотук? Каква е тя и как се е развивала през годините?

А. Ч.: Според мен когато анализираме едно произведение на изкуството, ние се опитваме да разберем връзката между форма и съдържание; формата определя съдържанието и обратно, всяка промяна на съдържанието изисква и промяна на формата. Формата, това са всички елементи, които изграждат едно произведение, а съдържанието са идеите, вложени в него и осъществени чрез формата.

Интересните за мен произведения са тези, които са многопластови, в които идеята не е само една и абсолютно ясна, а които носят амбивалентност, а може би и напрежение или конфликт в себе си. Например при „Червения квадрат“ на Малевич: мой приятел, изкуствоведът Волфрам Пихлер, насочи вниманието ми към факта, че горният десен ъгъл забягва леко нагоре и се получава един вид несиметричен трапец, който – ако приемем, че квадратът е фронтална повърхност, е в противоречие със заглавието. Другата възможност е квадратът да не е на една плоскост с платното и с това да не стои фронтално спрямо зрителя, което би означавало, че има някаква перспектива. Във всеки случай това, което виждаме, не е съвсем квадрат и това провокира, обезпокоява, носи несигурност, кара ни да се замислим върху основни проблеми. Това за мен е и пример как една малка промяна във формата може да определи съдържанието и от едно сигурно твърдение в заглавието, че това е червен квадрат, да се окаже, че не е съвсем сигурно какво е това. И може би точно тази двойственост и несигурността, която тя предизвиква, са също части от съдържанието на това произведение, наред с всички останали значения.

surface. Would you say that there is a common, general idea/message in all your works until now? What is it, and how has it developed over the years?

А. С.: I believe that when analysing a work of art, we try to understand the relationship between form and content; the form determines the content and vice versa: any change in the content also requires a change in the form. The form is all elements that make up a work of art, while the content is the ideas vested in it and realised through the form.

Works that are interesting to me are those that are multi-layered, with not just one absolutely clear idea, but carrying ambivalence and maybe also tension and conflict within themselves. For example Malevich's "Red Square": a friend of mine, the art historian Wolfram Pichler, drew my attention to the fact that the top right corner projects slightly, forming a kind of asymmetrical trapezium which, if we assume that the square is depicted frontally, is in contradiction to the title. The other possibility is that the square is not on the same plane as the canvas and therefore does not face the viewer, which would mean that there is some sort of perspective. In any case, what we see is not exactly a square and this provokes, disturbs, conveys uncertainty and makes us ponder essential questions. To my mind, this is also an example of how a small change in form can determine the content, turning a certain proposition in the title – that this is a red square – into something of that we don't know for certain what it is exactly. Perhaps this very ambiguity and the uncertainty it provokes are also part of the content of this work, along with all its other meanings.

In this sense, I wouldn't say that there is a common, general idea in all my works. I could refer to some of the themes I've worked on in the last fifteen or twenty years. The relationships



Verschlungenheit, 2008, акварел, молив, туш върху хартия, 57 x 76.5 см
Verschlungenheit, 2008, watercolour, pencil, ink on paper, 57 x 76.5 cm

>

Woman (Investigation of the Inside), 2010, акварел, молив, туш върху хартия, 250 x 150 см
Woman (Investigation of the Inside), 2010, watercolour, pencil, ink on paper, 250 x 150 cm



В този смисъл ми е трудно да говоря за една обща, генерална идея. Бих могла да назова някои от темите, с които съм работила в последните 15-20 години. Взаимоотношенията, които коментираш, със сигурност са от централно значение. Това, което винаги ме е занимавало, са връзките между индивида и неговото обкръжение или обществото. Това обкръжение може да е задушавашата декорация или клишетата, или строгата геометрична система като решетка, или острите бодли и шипове. Бих казала, че става въпрос за непоносимост, баналност, насилие и красота. В някои от работите ми политическата идея е по-ясно изразена, но в повечето случаи мисля, че тази интерпретация е само една от възможните.

В "Investigation of the Inside", 2008-2013, се опитах да проследя отделни психични състояния, да намеря адекватната им форма. Страх, лабилност, несигурност, безизходица, изолация, агресия или болка са темите на този цикъл. Сянката се превърна в един от основните елементи. Сянката като действаща, активна форма. Сянката като неизменна част от всичко, което ни заобикаля, сянката, която всеки от нас носи в себе си и която може да се обърне срещу самите нас.

В новите ми работи ме интересуват теми като строго определен ред и възможността или невъзможността за противоречие, противопоставяне на този ред, как и дали този ред може да се обърне срещу самия себе си, до каква степен може да се саморазруши. В основата им е раздвоението между атрактивността на геометрично изградения орнамент и безмилостната му закономерност, между неговата безкрайност и в същото време ограниченост, между неговата красота и липсата на каквато и да е свобода.

Това, което може би ми става все по-ясно, е, че всички тези взаимоотношения са противоречи-

you speak of are certainly of central importance. What I've always been interested in are the relationships between individuals and their environment or society. This environment may be the suffocating decoration, or the clichés, or the strict, grid-like geometric system, or the sharp thorns or spikes. I would say that my works are about unbearableness, banality, violence and beauty. In some of them the political idea is expressed more clearly, but I think that in most of them this interpretation is rather only one of several possible interpretations.

In "Investigation of the Inside", 2008-2013, I tried to trace different mental states, to find their adequate form. Fear, vulnerability, insecurity, uncertainty, deadlock, despair, isolation, aggression or pain are the themes of this series. The shadow turned into one of the basic elements in it. The shadow as an effective, active shape. The shadow as an invariable part of everything that surrounds us, the shadow that we all carry within ourselves and which can turn against us.

In my new works I explore themes such as strictly defined order and the possibility or impossibility of opposing this order, how and whether this order could turn against itself and to what extent it can destroy itself. They are based on the ambiguity between the attractiveness of the geometrically structured ornament and its relentless regularity, between its endlessness and, at the same time, its limitation, between its beauty and the total absence of freedom.

What is perhaps becoming increasingly clear to me is that all those relationships are controversial and rife with conflict. This is perhaps one of the main themes I've investigated until now.

M. V.: In principle, ornament is not expected to convey emotion. Yet in your works there is a lot of emotion. There is drama, tension, battles, poetry,

ви и конфликтни. И може би това е една от основните теми, които съм изследвала досега.

М. В.: От орнамента по принцип не се очаква емоция. В твоите работи, напротив, има много чувство. Има драма, напрежение, битки, поезия, красота (макар че май драмата преобладава?). Вероятно това идва от съчетанието на орнамент с фигура или на орнамент с абстракция. Свързането им отваря безкрайни възможности. До каква степен личните преживявания или външните събития се отпечатват върху творчеството и къде и как се поставя границата? Ти си човек, който живо и активно се интересува от случващото се наоколо; заемаш се с различни каузи. През 2016 г. беше на гръцкия остров Лерос, където помага на мигранти от Сирия. Змии, тръни, решетки, бодлива тел, въжета, мотиви, напомнящи машинни части или свастики – свързани ли е изборът на тези елементи с конкретни преживявания? Орнаментът също може да бъде индикатор на социални промени. Виждали сме как се превръща в средство за конструиране на граждански и национални идентичности. Неслучайно през 2011 г. беше поканена от кураторката Сабине Фогел да участваш в изложбата “Political Patterns – Changing Ornament” в Берлин.

А. Ч.: Личните преживявания, както и обществените събития играят важна роля, но реакцията ми не е директна. Това е един по-сложен процес.

Не мога да реагирам на едно събитие от какъвто и да е характер веднага, спонтанно. За мен трябва да мине време, първичното и емоционалното да отстъпят място на осмислянето и осъзнаването. Тук може би е важно да кажа, че обществените събития, които ме вълнуват, често са свързани с лични преживявания, правя паралели по емоционален и асоциативен път.

beauty (although drama seems to be prevalent). This probably comes from the combination of ornament and figure, or of ornament and abstraction. Their combination opens up endless possibilities. I've always wanted to know to what extent personal experiences or external events leave an imprint on an artist's work and where and how the boundary is drawn. You are a person who is keenly and actively interested in what is happening around you; you've undertaken to support and promote various causes. In 2016 you went to the Greek island of Leros, where you helped migrants from Syria. Snakes, thorns, grids, barbed wire, ropes, motifs reminiscent of machine parts or swastikas – is your choice of these elements associated with particular experiences? Ornament can also be an indicator of social changes. We've seen it turn into a means of constructing civic and national identities. It is no coincidence that in 2011 you were invited by the curator Sabine B. Vogel to take part in the exhibition “Political Patterns – Changing Ornament” in Berlin.

А. С.: Personal experiences, just like social events, play an important role in my work, but my response to them is not direct. It is a more complex process.

I cannot respond to any event, no matter what it is, straight away, spontaneously. I need time to make sense of things and to respond rationally rather than spontaneously and emotionally. At this point I should perhaps say that the social events I'm interested in are often associated with personal experiences, that I draw parallels in an emotional and associative way. Sometimes I consciously return to the memory of some experience or to a theme I worked on and look for the form that comes close to it. Sometimes I experiment with a given form and try to understand what associations it evokes and what its context is.



Criss-crosser II (Investigation of the Inside), 2012, акварел, молив, туш върху хартия, 50 x 75.5 cm
Criss-crosser II (Investigation of the Inside), 2012, watercolour, pencil, ink on paper, 50 x 75.5 cm

Понякога след време съзнателно се обръщам към спомена за някое преживяване или тема, която ме е вълнувала, и търся формата, която се приближава до него. Понякога експериментирам с дадена форма и се опитвам да разбера какви асоциации носи тя и какъв е нейният контекст. Използвам само вече съществуващи форми (споменах архива с орнаменти, но събирам и други материали), които понякога видоизменям, за да засиля някоя тяхна характеристика и по този начин те да отговарят повече на намерението ми. Опитвам се чрез комбинацията им да предизвикам конфронтация, напрежение. Методът ми е по-скоро „трезвен“, рационален, отколкото емоционален.

Всички мотиви са свързани с моята личност, независимо дали става въпрос за личен или колективен опит. А и мисля, че колективният опит също бива изживян, разбран и осъзнат индивидуално.

Споменавах свастиката. Разбира се, че в историческото си минало това е орнамент, използван като чисто естетическа форма. Но в същото време знаем как той чрез малки, но целенасочени графични изменения е инструментализиран от една от най-зловещите диктатури. В днешно време е абсолютно невъзможно свастиката да бъде мислена без нацизма. Контекстът ѝ е коренно променен. Често съм мислила да работя с нея точно заради това ѝ екстремно развитие, но досега не съм намерила правилния път. В серията "Investigation of the Inside" използвах един стар ислямски орнамент, който на пръв поглед няма нищо общо с пречупения кръст. Принципът, по който този орнамент е изграден, е подобен на класическата свастика, но не се състои от четири, а от шест елемента. В една от рисунките промених ъгъла, по който се пречупват линиите, направих го по-остър, което засили агресивното му въздействие, в други го

I only use already existing forms (I mentioned my archive of ornaments, but I collect other materials, too) which I sometimes modify in order to enhance some of their characteristics and make them better suited to my purpose. By combining them, I try to provoke confrontation and tension. My method is less emotional than "sober" and rational.

All motifs are related to my personality, regardless of whether they are associated with individual or collective experience. But then I think that collective experience is also lived through, understood and made sense of individually.

It is intriguing that you mention the swastika. Of course, in its historical past the swastika was an ornament used as a purely aesthetic form. But at the same time, we know how it was turned into an instrument through small but deliberate graphic changes by one of the most sinister dictatorships ever. Nowadays it is absolutely impossible to think of the swastika without associating it with Nazism. Its context has been radically changed. I've often thought about working with the swastika precisely because of this extreme development, but I haven't found the right way of doing it so far. In my series "Investigation of the Inside" I used an old Islamic ornament which at first sight has nothing to do with the swastika. The principle on which this ornament is structured is similar to the classic swastika, but it consists of six elements, not four. In one of my drawings I changed the angle of the lines, making it sharper, which intensified its aggressive effect; in others I left it in its original form. In this way association works without being explicit, which I hope makes the result more open to different interpretations. You say that I'm keenly and actively interested in what is happening around me. It may be noteworthy that I don't watch television; I listen to the radio. This means that I take in all news

оставих в оригиналния му вид. И така асоциацията функционира без да е изрична, което, надявам се, прави резултата по-отворен за интерпретации.

Казваш, че живо и активно се вълнувам от това, което става наоколо. Може би е интересно, че в ежедневието си нямам телевизия, слушам радио. Това означава, че аз възприемам новините само откъм вербалната им страна, нямам наготово взета от медиите визуална представа за тях. Използвам обекти или форми като например бодливата тел, която е взета от реалността, но изолирана от псевдореалистичния контекст, с който боравят медиите, тя носи сама по себе си вече метафоричен характер. Разбира се, че когато искам да знам как изглежда нещо, намирам снимки или филми в интернет, но това го правя съзнателно, не автоматично. Понякога съм използвала документален материал, в повечето случаи са останали безуспешни опити. Истински се възхищавам на художниците, които така могат да работят с подобен материал, че наистина да има смисъл. В много от случаите резултатът като че ли не излиза от рамките на цитата или на една не толкова добра документация. Мисля, че трансформацията на изходния материал е от решаващо значение.

М. В.: Може би е време да поговорим за метода ти на създаване. Процесът е едновременно високотехнологичен, но и класически. Разработваш проектите си на компютър, но след това мъчително и стоически изпълняваш всичко на ръка, като използваш молив, акварел, акрил. Това отнема много време, което не е само физическо, но преди всичко е емоционално. Този момент на „отдаване“ на листа е изключително важен при теб. Важна е и ролята на графита. Той омагьосва и теб, и зрителя с едновременната си острота и мекота, с равната си, но и

stories in their verbal form only. I don't have a ready-made visual notion of them taken from the media. I use objects or forms such as barbed wire, for example, which is taken from reality, but when isolated from its pseudo-realistic context used by the media, it carries in itself a metaphorical character. Of course, when I want to know what something looks like I find photos or films on the internet, but I do this consciously, not automatically. I've used documentary material sometimes, but in most cases my attempts to do so have been unsuccessful. I truly admire artists who can work with documentary material in a way that really makes sense. In most cases the result seems to be nothing more than pure quotation or not particularly good documentation. I think that transformation of the source material is of crucial importance.

М. V.: Maybe it's time we speak about your method of work. It is both high-tech and classical. You design your works on a computer, but then you painstakingly and stoically produce them by hand, using a pencil, watercolours or acrylics. This takes a lot of time, not only physical effort but above all emotional. With you, the moment of "yielding yourself" to the drawing is extremely important. Graphite also plays an important role. It enchants both you and the viewer with its simultaneous sharpness and softness, with its smooth but varied texture that reflects light in different ways, leaving us uncertain about what we are seeing. I won't ask you why you do things this way and why pencil is your essential tool. But it would be fascinating to hear about your experiences during the process itself, which remain hidden from the viewer and which could give us a deeper insight into your works.

A. C.: Yes, I develop the design of every drawing on a computer. The computer is my sketchbook,

разнообразна повърхност, която пречупва светлината по различен начин и ни оставя несигурни в това, което виждаме. Едва ли очаквам да чуя защо правиш нещата по този начин и защо моливът е главното действащо лице в твоя художнически инструментариум. Но може би ще е полезно да споделиш част от преживяванията си по време на самия процес, които остават скрити от зрителя и които биха ни помогнали да се доближим максимално до самите образи.

А. Ч.: Да, развивам проекта за всяка рисунка на компютъра. Той е моят скицник, на него развивам идеите, взимам решения – от това какви форми да участват в рисунката до конкретната и прецизна композиция. Всички форми, с които работя, са дигитализирани и така много бързо мога да изграждам, да правя промени и корекции. В повечето ми рисунки няма обем, пластичност, използвам форми, определени от контур, които биват попълнени по възможност равномерно, плоско. Така мога като цяло да имитирам резултата при рисунката на монитора.

Плоскостта е важна за мен във връзка с идеята за рисунка. В сравнение с живописца, която често не само илюзорно, но и фактически съдържа триизмерност в себе си (рамката, на която е опънато платното или слоевете от боя и други материали, които придават на живописца релефен характер, често са били тематизирани през XX век), то рисунката върху хартия, която е най-много 1-2 милиметра дебела, наистина е плоска. И няма съмнение, че всяко впечатление за пространство е чиста илюзия. При моята работа пространството е организирано като плоски фронтални слоеве с представата, че единият слой е пред другия, или че се преплитат, но понякога и това не е сигурно. Ако крайният резултат създава илюзия за триизмерност в класическия смисъл, то това се дължи на съ-

where I develop my ideas and make decisions on everything: from what forms to use in the drawing to the specific, precise composition.

All forms I work with are digitised and this allows me to construct and make changes and corrections very quickly. In most of my drawings there is no volume or plasticity; I use forms defined by contours that I can fill evenly, flatly. By drawing on the computer screen, I can see what the final result will look like.

Flatness is important to me in connection with the idea of drawing. Compared with painting, which often doesn't just create the illusion of three-dimensionality but also actually contains three-dimensional elements (the frame on which the canvas is stretched and the layers of paint and other materials that put paintings in relief were frequent themes in the twentieth century), drawings on paper, which is one or two millimetres thick at most, are indeed truly flat. And there's no doubt that any impression of three-dimensional space is a pure illusion. In my work, the space is organized as flat frontal layers, the idea being that one layer is in front of the other, or that they are intertwined, but sometimes that isn't certain either. If the end result creates the illusion of three-dimensionality in the classic sense, this is due to the proportion between the separate flat forms, but the forms themselves remain flat.

You once asked me why I'm still drawing by hand when nowadays a digital drawing can be printed in high quality. On the one hand, because of my idea of drawing as such. On the other hand, because I'm interested in surface, its material nature and effect, and in the ways and means by which they can enhance or change the main idea.

In my drawings done in coloured pencil only (2000–2007), I focused on the layering of pencil strokes and in the changes in colour and its intensity (these drawings are done in two colours

отношението между отделните плоски форми, но те като такива остават плоски.

Защо все пак рисувам, ме беше попитала веднъж, в днешно време дигиталният проект може да се отпечата с високо качество. От една страна, е идеята ми за рисунката като такава. От друга, е интересът ми към повърхността, нейната материалност и въздействие и с какво и как те могат да засилят или променят основната идея. В рисунките, направени само с цветни моливи (2000-2007), ме занимаваше наслагването на слоеве шрихи и как цветът и неговата интензивност се променят (те са изградени само от два цвята). Вълнуваше ме също маниакалното запълване на листа с малки шрихи, което е свързано и с идеята за *Horror vacui* (страх от празното пространство). Бях вдъхновена и от гоблените, изтъкани в Брюксел по проекти на Рафаел, днес изложени във ватиканските музеи. Изненада ме комбинацията от дребната структура, от която са изградени и широко скроената композиция и големия формат.

В рисунките с акварел и молив любопитен за мен е контрастът между течния, прозрачен и органичен акварел или когато чрез наслагвания той добие по-скоро кадифен характер, и твърдия, отчасти блестящ като метал или дълбоко черен графит. Тук мисля, че техниката играе решаваща роля не само за въздействието, но и за съдържанието.

В последните си рисунки използвам оцветен с акрилна боя лист, на който рисувам отново с цветни моливи, които мисля, че придават нещо меко на иначе острите форми.

Интересът ми към рисунката като медия и към различните техники, опитите да изследвам възможностите им, да намеря по-екстремните им форми са основната ми мотивация.

Процесът се състои от различни фази. Когато развивам нещо ново, трябва да съм абсолютно

only). I was also interested in compulsively filling the drawing with tiny strokes, which is related to the idea of *Horror vacui* (fear of empty space). In addition, I was inspired by the tapestries designed by Raphael and woven in Brussels, now on view in the Vatican Museums. I was surprised by the combination of the small structures they are composed of and the wide, sweeping composition and large format.

In the watercolour-and-pencil drawings, I'm curious about the contrast between the fluid, transparent and organic watercolours or the way they blend into a velvety whole, and the hard, partly metallic or deeply black graphite. Here I think technique plays a decisive role not just for the overall effect but also for the content.

In my latest drawings I use paper coloured with acrylic paints and drawn over with coloured pencils, which I think lend a softer quality to the otherwise sharp forms.

My main motivation is my interest in drawing as a medium, in the different techniques (as parts of the form, which therefore determine the content) and in attempts to explore their possibilities and to find their more extreme forms.

The process consists of different phases. When developing something new, I have to concentrate hard; this is often a very intensive period. The long period of execution of the drawing can sometimes be tedious or boring, but when I become impatient I listen to audio books. There were years in which I listened through a large part of world literature. I often listen to the radio or think about something: at least I have enough time for that. Sometimes the lines and forms have a magnetic effect on me and I can't tear myself away from them.

M. V.: It's nice that you mentioned books because I've long been meaning to ask you about the

концентрирана, това винаги е много интензивен период. Дългата реализация понякога може да е досадна или скучна, но когато забележа, че ставам нетърпелива, слушам четени книги; имаше години, в които изслушах голяма част от световната литература. Често слушам радио или си мисля нещо, за това поне имам достатъчно време. Понякога линиите и формите имат прилагателно въздействие върху мен, не мога да се откъсна от тях.

М. В.: Хубаво е, че спомена книгите, защото отдавна се каня да те попитам какво е мястото на литературата в твоя живот? Омъжена си за писател. Има ли конкретна книга, текст, изречение, които директно са повлияли върху твоята работа или по някакъв начин са променили нагласите ти на художник?

А. Ч.: Както казваш, в личния си живот съм тясно свързана с литературата. Разговорите за изкуство и литература, които водим с моя съпруг Франц Йозеф, са на по-принципно ниво – тъй като поради различните медии, в които работим. Често се налага да излизаме от конкретното и до формулираме основните проблеми, които ни вълнуват, което прави разговора автоматично по-теоретичен.

Също мисля, че съм развила някаква чувствителност към езика, към това как и какво се казва и пише, което се отнася и към политическите теми. Често се ужасявам, когато в обществено пространство се говори безотговорно. Когато говорещите като че ли не знаят или не искат да знаят значението на думите. В немскоговорящите страни връзката между езика, както пропагандния, така и бюрократичния, и нацизма е добре изследвана и оттам се знае каква сила може да има езикът, как той може да е едно от условията за това идеологията да премине в практика.

place of literature in your life. You are married to a writer. Is there a particular book, text or sentence that has directly influenced your work or has somehow changed your attitudes as an artist?

A. C.: As you said, I'm closely connected to literature in my personal life. Our conversations about art and literature with my husband Franz Josef are more general, precisely because of the different media we work in. We often have to go beyond particulars and formulate the main problems that are important to us, which automatically makes our conversations more theoretical.

I also think that I've become more sensitive to language, to what is said and written and how it is said and written. This also applies to political issues. I'm often horrified when I hear people speaking irresponsibly in public. When the speakers seem not to know, or don't want to know, the meaning of words. In German-speaking countries the connection between language – both propaganda and bureaucratic language – and Nazism has been well-researched, and it is well-known how powerful language can be and how it can become one of the factors for turning ideology into practice.

Thanks to Franz Josef, I also learned about the literary avant-gardes, for example, those in Austria after 1945, which also had a lot of points of intersection with the Viennese Actionists.

The book that influenced me the most in recent years is Marcel Proust's "In Search of Lost Time". I found fascinating reflections and theories about art in it, things I had felt or known but which are formulated in Proust's novel in a peculiar way and woven into the self-reflections and recollections of the narrator, Marcel, and are thus an invariable part of the protagonist's journey in time in search of the self. It is perhaps precisely this search, this



Self-Portrait (Investigation of the Inside), 2009, акварел, молив, туш върху хартия, 230 x 150 cm
Self-Portrait (Investigation of the Inside), 2009, watercolour, pencil, ink on paper, 230 x 150 cm

Чрез Франц Йозеф се запознах и с литературните авангарди, например в Австрия след 1945 г., които имат и много пресечни точки с виенските акционисти.

Книгата, която през последните години най-много ми е повлияла е „По следите на изгубеното време“ от Марсел Пруст. В нея открих размисли и теории за изкуството, неща, които съм усещала или знаела, но при Пруст те са формулирани по особен начин и са вплетени в самонаблюденията и спомените на разказвача Марсел и с това са неизменна част от пътуването на героя във времето, търсейки самия себе си. И може би точно това търсене, този път, който героят и авторът изминават, са ми повлияли най-много.

М. В.: Като говориш за самонаблюдение, е удобно да те попитам за твоя „Автопортрет“ от 2009 г. В него вместо глава и лице има нещо като взрив от меки форми, които напомнят на козина или някакво подводно растение. Те са в пълен контраст с конкретиката на тялото и раираната риза, която е твоя запазена марка. Който те познава, може да те разпознае по торса, но лицето е скрито. От една страна, самото то „избухва“, но от друга – може да се възприеме като насилствено наложена маска, която напомня на кукерска, може би и заради сянката отзад, приличаща на ямурлук. Какво искаш да кажеш с това? Проблемът е в нас самите или в света около нас? Ние ли си налагаме ограничения, или не можем да преодолеем стереотипите?

А. Ч.: Трудно ми е да говоря за този „Автопортрет“, защото и досега не знам какво в крайна сметка съм направила. Ти много точно назоваваш дилемата. От една страна, е опитът за намиране на израз на едно вътрешно състояние. Погледът отвътре, както Мария Ласниг казва „... със затворени очи“, чувството за самия себе

path travelled by the protagonist and the author, which have influenced me the most.

М. В.: Speaking of self-observation, I would like to ask you about your *Self-Portrait* of 2009. In it, instead of a head and face there's something like an explosion of soft forms reminiscent of fur or of an underwater plant. They are in stark contrast to the specifics of the body and the striped shirt, which is your trademark. Those who know you can recognise you by the body, but the face is hidden. On the one hand, the face “explodes”, but on the other it can be seen as a forcefully imposed mask reminiscent of the Bulgarian *Kukeri* (mummers), perhaps also because of the shadow behind the figure that looks like the traditional shepherd's cloak often worn by *Kukeri* performing rituals intended to scare away evil spirits. What do you mean to say by that? That the problem lies within ourselves, or in the world around us? Is it we that impose restrictions on ourselves, or is it that we cannot overcome the stereotypes?

А. Ч.: I find it difficult to talk about this “Self-Portrait” because I still don't know what I've actually done in it. You formulated the dilemma very precisely. On the one hand, there's an attempt to express an internal state. The gaze from inside “with closed eyes”, as Maria Lassnig puts it, the feeling of oneself. Being unable to understand yourself leads to a formless, amorphous, indeterminate fluid mass; you become aware of this impossibility and hence the feeling of explosion. On the other hand, there's the gaze from outside. This is also interesting to me in connection with self-portrait as a genre. The dual role of an author who conducts a psychological analysis of herself or himself, but who must also find the visual, external form to express it. The gaze from outside in my “Self-Portrait” probably reveals a mask, an impressive

си. Невъзможността да разбереш себе си води до една безформена, аморфна, неопределена флуидна маса, съзнанието за тази невъзможност надделява и оттук може би произтича чувството за експлозия. От другата страна е погледът отвън. Това за мен е важно и във връзка с автопортрета като жанр. Двойната роля на автора, който прави психологически анализ на самия себе си, но и трябва да намери визуалната, външната форма, с която да го изрази. Погледът отвън в моя „Автопортрет“ показва може би една маска, внушителна и драматична. Дали тя е част от някаква игра или ритуал, както при кукерите и с това има определена функция, или е сложена насила, за да не позволи на носещата я да покаже лицето си на зрителя, или напротив, тази маска е истинският ѝ образ. Възможно е, разбира се, това да не е маска, а просто главата да е такава. Конкретната индивидуалност като че ли отсъства точно там, където очакваме да я намерим. Всички тези противоречиви интерпретации са може би израз на отчаяния ми опит да намеря еднозначни отговори на въпросите, които задава всеки автопортрет.

Както казваш, в пълен контраст на тази невъзможност или отказа от индивидуалност е тялото с риза на райета. Графична структура от черни и бели линии е градивният елемент. За разлика от флуидната маса на мястото на главата или върху нея, изградена от преливащи се едно в друго сивосинкави петна, тук става въпрос за два взаимно отричащи се и в същото време взаимно определящи се елемента. Или черно, или бяло, тук няма никакво съмнение. Може би е странно, но техният контраст и преди всичко тяхната решителна яснота води до реалистичното и индивидуалното въздействие на тялото.

Сянката, която е зад фигурата, събира в едно цяло двете ѝ части. Тя е огледална, което, от една страна, ѝ придава самостоятелност, отне-

and dramatic mask. Is it part of a play or a ritual, as in the case of the “Kukeri”, and thus has a specific function, or is it imposed by force so as to prevent the wearer from showing her face? Or is it an expression of the wearer’s refusal to show the viewer her face, or, conversely, is this mask her true face? It is possible, of course, that this isn’t a mask, it’s simply that this is what her head is like. Particular individuality seems to be absent precisely where we expect to find it. All those controversial interpretations are perhaps an expression of my desperate attempt to find unambiguous answers to the questions raised by every self-portrait.

As you say, the body in a striped shirt is in stark contrast to this impossibility or rejection of individuality. Its constructive element is a graphic structure of black and white lines. Unlike the fluid, amorphous greyish-blue mass in place of or over the head, here there are two mutually negating and at the same time mutually determining elements. Either black or white, there’s no room for uncertainty here. Strange as it may seem, their contrast and above all their unquestionable clarity creates the realistic and individual effect of the body.

The shadow behind the figure unites its two parts into one. It is a mirror image and this, on the one hand, makes it autonomous, stripping it of the realistic role of being dependent on the figure. Perhaps this is a new figure, a complete figure even though it is defined only by its silhouette. You cannot see any specific content in it, you can only see the blending of the graphite that fills it between the silver-grey reflex of the light and the deep black. On the other hand, it plays the role of a metaphor of the mirror in the self-portrait, in which classical painters study their features in an attempt to find the external aspect of their own selves.

ма ѝ реалистичната роля да бъде зависима от фигурата. Може би тя е една нова фигура, цялостна, но определена само от силуета си. В нея не се вижда конкретно съдържание, само преливането на запълващия я графит между сребристосивия рефлекс на светлината и дълбоко черното. От друга страна, тя играе ролята на метафора на огледалото в автопортрета, в което класическият художник изследва чертите си в опит да намери външната страна на себе си. В силуетното очертане на сянката се изразява и косматият характер на формата върху главата. Сега ми се струва интересно, че тази форма има един отвор, през който като през ресни се вижда част от лицето – малко от брадичката и от врата. Косматата форма продължава надолу и се спуска над ризата върху гърдата. Ако се опитам да видя рисунката реалистично, прилича ми на разчорлена брада. Винаги съм имала чувството, че този автопортрет с големия си формат (230 x 150 cm), въпреки своята монументалност или може би точно заради нея, съдържа и доза самоирония. И може би и тази космата „брада“ да допринесе за това усещане, ако то е вярно, разбира се.

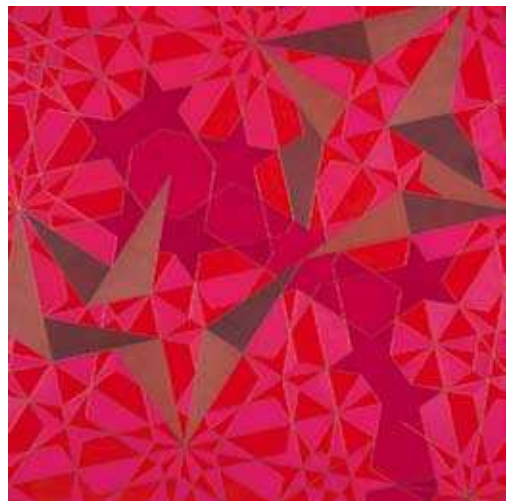
Но не знам дали отговорих на последните ти два въпроса. Едно от най-трудните неща, които ни придружават през целия ни живот, струва ми се, е търсенето и намирането на границите между личния избор и стереотипите на обществото, в което живеем. Често мисля, че е невъзможно да се отдели едното от другото, ние сме тези индивиди, които сме и затова защото сме изградени и социализирани в това общество. Но когато усещаме конфликт между вътрешното и външното, мисля, че е важно да търсим тази граница.

М. В.: В най-новите ти работи няма и следа от човешко присъствие. Или по-скоро то се усеща като някакво историческо натрупване и емпи-

The hairy nature of the form over the head is also reflected in the silhouette outline of the shadow. Now it seems intriguing to me that this indeterminate form has an opening through which you can see part of the face through tassels – part of the chin and of the neck. The hairy form reaches down to the chest. If I try to view the drawing realistically, it will look like a hairy beard to me. I've always felt that with its large format (230 x 150 cm), this work contains a dose of self-irony despite – or maybe precisely because of – its monumentality. And maybe this hairy “beard” contributes to this feeling – if this feeling is correct, of course.

But I don't know if I've answered your last two questions. It seems to me that one of the most difficult things that accompany us throughout our lives is seeking and finding the boundaries between personal choice and the stereotypes of the society we live in. I often think that it is impossible to separate the two, that we are the individuals we are partly because we've been formed and socialised within this particular society. But when we feel that there is a conflict between the internal and the external, I think it is important that we look for this boundary.

М. V.: In your latest works there is no trace of human presence. Or, rather, it is sensed as some historical accumulation and empirical experience. These works have almost a magical effect. Like in a kaleidoscope, whose name is derived from the Greek and literally means “instrument for viewing beautiful forms”. In addition to an aesthetic effect, though, your works seem to tell stories. They contain tensions, harmonious relationships, conflict and love. Life is reduced to a mathematical formula. Have you achieved your “golden section”? And what is the role of numbers and mathematics in what you do?



Без название, 2015, акрил, цветен молив, молив върху хартия, всяка 60 x 60 см
Untitled, 2015, acrylic, coloured pencil, pencil on paper, each 60 x 60 cm

ричен опит. Въздействието започва да става почти магическо. Като в калейдоскоп, чието име в превод от гръцки означава „уред за наблюдаване на красиви форми“. Освен естетически ефект обаче произведенията като че ли разказват истории. Има напрежения, има хармонични взаимоотношения, има конфликт, има любов. Животът е сведен до математическа формула. Постигна ли своето „златно сечение“? И каква е ролята на числата и на математиката в това, което правиш?

A. Ч.: Не знаех значението на думата калейдоскоп. Много е хубаво! В него като че ли са вложени основните елементи на последните ми работи. Уред, защото използвам конструкция, която позволява само определени функции. Винаги ме е впечатлявало това, че при калейдоскопа всяка комбинация изглежда на пръв поглед много различна от другата, но всички те имат подобна структура. *Наблюдаването* е важно, защото за мен от първостепенно значение е изборът кои форми да реализирам, да предоставя за наблюдение и кои не. *Красивите форми* – да, красиви са, както и да дефинираме тази красота!

Казваш, че изображенията разказват истории. Не знам дали бях споменала, но когато започнах да изследвам оригиналните елементи от орнамента в МАК, наред с геометричната реконструкция на оригинала направих и една конструктивна рисунка на цялостната система, в която се опитах да намеря различните връзки и зависимости на този орнамент. За мен тя беше много важна, защото чрез нея открих много от новите форми, които се образуват чрез свързването на отделните елементи. Тази рисунка е направена с тънки линии с молив, така че всичко се вижда наведнъж, всички форми са показани и може да се каже „изброени“. Рисунката създава впечатление за гъста мрежа, в

A. С.: I didn't know the meaning of the word kaleidoscope. It's lovely! It seems to convey the main elements of my latest works. An *instrument* because I use a construction that only allows particular functions. I've always found it remarkable that in kaleidoscopes each combination seems very different from the others at first sight, but all have a similar structure. *Viewing* is important because I have to choose which forms to depict and offer for viewing and which not to, and this choice is essential for my work. *Beautiful forms* – yes, they are beautiful, however we may define this beauty!

You say that the drawings tell stories. I don't know if I've mentioned it, but when I began to study the original elements of the ornament at MAK, along with a geometric reconstruction of the original I also did a constructive drawing of the overall system, in which I tried to find the different connections and dependencies of this ornament. This drawing was very important to me because through it I discovered many of the new forms produced by connecting the separate elements. It was done with thin pencil lines so that everything can be seen at once: all forms are shown and, you could say, "enumerated". The drawing creates the impression of a dense mesh in which nothing is missing. It is delicate but stable like the whole structure. After I had discovered the magic of this ornament, this seemed insufficient to me. I felt I had to look for a new way, a new form of interacting with it. I mentioned the deconstruction, dynamics and subversion in my works at the beginning of our conversation. As regards the stories, I use two forms that are basically part of a single whole but are very different in character. One is ornamental and static, while the other has edges like spikes and is dynamic. I place them in interaction with one another, where the conflicting-dynamic form

която не липсва нищо, нежна, но стабилна като цялата конструкция. След като вече бях открила магията на този орнамент, това ми се стори недостатъчно. Имах чувството, че трябва да търся нов път, нова форма за взаимодействие с него. За деконструкцията, динамиката и подривната дейност бях казала в началото на разговора ни. За историите – използвам две форми, които в основата си са части от едно цяло, но имат много различен характер. Едната е орнаментална, спокойна, другата – с ръбове като остриета и динамична. Поставям ги във взаимоотношение една с друга; често конфликтно-динамичната форма пресича орнамента, остриетата се връзват в него. И понеже са части от едно цяло, остриетата уцелват точно центъра на орнаменталния елемент, например осмоъгълника или звездата.

Досега числата не са били от особено значение за мен, да си призная дори при работата с този орнамент не се е налагало да изследвам пропорциите на отделните елементи и математическите им отношения един към друг, но съм сигурна, че и там има различни закономерности. Цифрите, които са ме интересували, бяха преди всичко градусите, под които се пресичат линиите. Това, което най-интензивно ме е занимавало, що се отнася до математическата част при оригинала, е ширината на гредите, основната конструкция, държаща отделните елементи. Но всичко това съм го търсила и намирала по директен логичен път, без сложни изчисления.

М. В.: Стигнахме до десетия въпрос. Според българския философ Петър Дънов 10 е числото на положителните творчески енергии. Въобще вярваш ли в подобни теории и учения? Има ли според теб движещи сили „отвъд“, или всичко е в собствените ни ръце? Логично е да попитам: какво виждаш, като се обърнеш назад, и какво

intersects the ornament and the spikes pierce it. And because they are part of a single whole, the spikes hit the “mark” at the very centre of the ornamental element: for example the octagon or the star.

So far numbers haven't been particularly important to me. I must admit that even when working on this ornament I didn't have to study the proportions of the separate elements and their mathematical relations to each other, but I'm sure that there are interesting regularities there, too. The figures I worked on were above all the angles at which the lines intersect. What I worked on most intensively as regards the mathematical aspects of the original was the width of the bars, the main structure supporting the separate elements. But I looked for and found all this by direct logical means, without using complex calculations.

М. В.: We've come to my tenth question. According to the Bulgarian philosopher Peter Dunov, 10 is the figure representing positive creative energies. Do you believe in such theories and teachings? Do you believe that there are motive forces “beyond us”, or is everything in our own hands? It is logical to ask you: What do you see when you look back, and what do you plan for the future? Your works seem rational, but do you look at what is yet to come in an emotional or in a purely rational way?

А. С.: I don't really believe in such teachings. This “beyond us” is too complicated and personal and I'd rather not discuss it now.

What do I see when I look back?

I see different phases with their forms, images and motifs, dynamically linked in a way that can be sought at different levels. But this is still the most difficult question for me. I think that up to this point in our conversation I attempted, with your help, to

планираш занапред? Работите ти изглеждат рационални, но емоционално или напълно трезво подхождаш към това, което предстои?

А. Ч.: По-скоро не вярвам на подобни учения. Това с „отвъдното“ е вече много сложно и лично и предпочитам да не го обсъждаме сега.

Какво виждам, като се обърна назад? Виждам различни фази с техните форми, образи и мотиви, чиято връзка е динамична и може да бъде търсена на различни нива. Но това остава най-трудният за мен въпрос. Мисля, че в разговора досега с твоя помощ се опитах да се приближа до отговора му и напълно осъзнавам, че това са само частични опити. Може би неслучайно в края на „По следите на изгубеното време“ героят разбира как да намери това, което търси, и започва да пише романа.

Какви са плановете ми? Още не съм мислила за това. Опитът ми досега показва, че първо трябва да завърша една тема, да намеря момента, в който тя започва да се изчерпва и аз започвам да се повтарям. Понякога това са външни фактори, като изложба или каталог, които й придават завършен за момента характер така, че ми е трудно да продължа след това.

Когато започвам нещо ново, се опитвам да разбера какво искам да правя и да намеря пътя, по който да развия работата си занапред. Това са много динамични процеси, емоционални и рационални, интуитивни, несъзнателни и осъзнати. Те са тясно свързани един с друг и протичат в едно и също време.

come close to answering it, but I'm fully aware that these are just partial attempts. It is perhaps no coincidence that at the end of "In Search of Lost Time" the protagonist realises how to find what he is looking for and begins to write the novel.

What are my plans? I still haven't thought about that. My experience so far shows that I must first complete a particular theme, I must find the moment when I've exhausted it and begin to repeat myself. Sometimes this is due to external factors, such as an exhibition or a catalogue, that lend it a completed nature for the moment, making it difficult for me to continue working on it afterwards.

When I start working on something new, I try to understand what I want to do and to find the way to develop my work further. These processes are very dynamic, emotional and rational, intuitive, unconscious or conscious. They are closely interconnected and run simultaneously.



Без название, 2016, акварел, цветен молив, молив върху хартия, 140 x 140 см
Untitled, 2016, watercolour, coloured pencil, pencil on paper, 140 x 140 cm

>

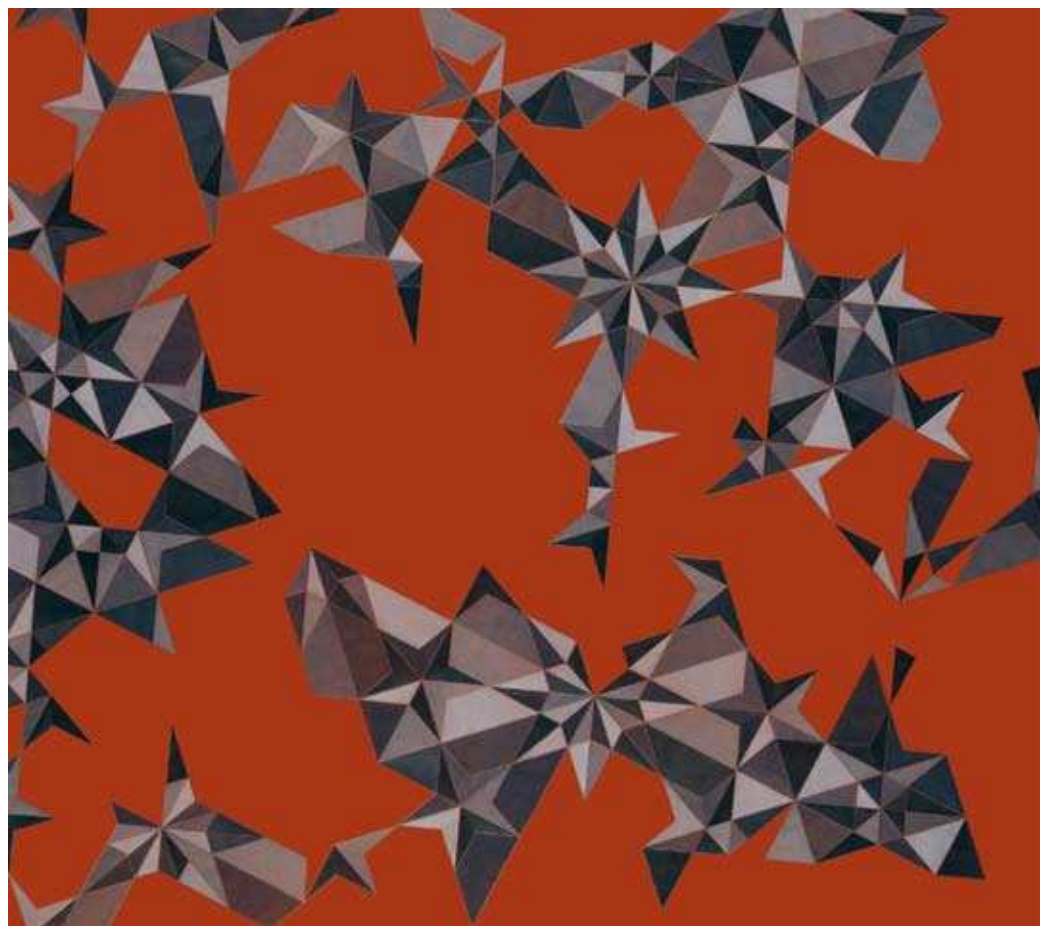
Без название, 2016, акрил, цветен молив, молив върху хартия, 140 x 230.5 см
Untitled, 2016, acrylic, coloured pencil, pencil on paper, 140 x 230.5 cm







Без название, 2014, акрил, цветен молив, молив върху хартия, 90 x 100 см
Untitled, 2014, acrylic, coloured pencil, pencil on paper, 90 x 100 cm



Без название, 2014, акрил, цветен молив, молив, върху хартия, 90 x 100 cm
Untitled, 2014, acrylic, coloured pencil, pencil on paper, 90 x 100 cm

Адриана Чернин / **Adriana Czernin**

1969 родена в София / born in Sofia

Живее и работи във Виена и Ретенег, Австрия / Lives and works in Vienna and Rettenegg (AT)

1983-1988 Художествена гимназия „Илия Петров“, София / National School of Fine Arts “Iliya Petrov”

1992-1997 Университет за приложни изкуства, Виена, майсторски клас по свободна графика,
проф. Марио Терцич / University of Applied Arts, Vienna, Master Class in Free Graphics, Prof. Mario Terzic

Избрани самостоятелни изложби / **Solo Exhibitions (selection):**

2017

Отклонения / Deviations, Structura Gallery, curated by Maria Vassileva, Sofia; catalogue
Najm, Galerie Martin Janda, Vienna

2013

Investigation of the Inside, Galerie Martin Janda, Vienna; catalogue

2009

Galerie Martin Janda, Vienna

2006

Galerie Martin Janda, Vienna

2005

4Viertel Kunst bei Wittmann, 1/4 Adriana Czernin, Wittmann Schauraum, Vienna

2003

Institute of Contemporary Art-Sofia / ATA-Center for Contemporary Art, Sofia

Избрани групови изложби / **Group Exhibitions (selection):**

2017

Sterne, Lentos, curated by Sabine Fellner, Elisabeth Nowak-Thaller, Linz (AT); catalogue

Tractatus Locus, curated by Kristina Schrei, Wittgenstein Haus, Vienna; catalogue

Spiegelnde Fenster, curated by Severin Dünser and Luisa Ziaja, 21er Haus, Belvedere, Vienna; catalogue

2014

Sigmund Freud und das Spiel mit der Bürde der Repräsentation, an installation by Joseph Kosuth, curated by Luisa Ziaja, Mario Codognato und Joseph Kosuth, 21er Haus, Belvedere, Vienna

Die Tätigkeit des Zeichnens / The Practice of Drawing, curated by Hildegard Fraueneder and Beate Terfloth, Galerie 5020, Salzburg (AT)

MAK Design Labor, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, curated by Johannes Wieninger, Vienna

2013

Sammlung #4, 21er Haus, Belvedere, Vienna

Desiring the Real. Austria Contemporary in Istanbul, curated by Karin Zimmer, 13. Istanbul Biennale, Istanbul (TR)

Die Sammlung #3, 21er Haus, Belvedere, Vienna

Bulgarian Artists in Vienna, curated by Maria Vassileva and HR-Stamenov, Sofia City Art Gallery, Sofia; catalogue

2012

Albertina Contemporary: from Gerhard Richter to Maria Lassnig, curated by Antonia Hoerschelmann, Albertina, Vienna

2011

Political Patterns – Das Ornament im Wandel, curated by Sabine B. Vogel, ifa-Galerie Berlin, Berlin; ifa-Galerie Stuttgart, Stuttgart (DE)

Albertina Contemporary: from Gerhard Richter to Kiki Smith, Albertina, Vienna

2009

The Seen and the Hidden: (Dis)covering the Veil, curated by David Harper, Martha Kirszenbaum and Karin Meisel, Austrian Cultural Forum New York, New York (US); catalogue

Die Macht des Ornaments, curated by Sabine B. Vogel, Belvedere, Vienna; catalogue

2008

Nach 1970. Österreichische Kunst aus der Albertina, Albertina, Vienna; catalogue

2004

Strategies of Desire, curated by Sabine Schaschl, Kunsthaus Baselland, Basel (CH); catalogue

Sieben Frauen, Albertina, Vienna

Adriana Czernin, Werner Feiersinger, Gregor Zivic c/o Galerie Martin Janda, Österreichisches Kulturforum Prag, Praha

2003

tanzbar, curated by Annelie Pohlen, Bonner Kunstverein, Bonn (DE)

2002

Uncommon Denominator / New Art from Vienna, curated by Laura Steward Heon, Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams, Massachusetts (US); catalogue

Public Collections / Публични колекции:

Albertina, Vienna

Artothek des Bundes, Vienna

Deutsche Bank Collection, Frankfurt am Main (DE)

Graphic Collection of the Academy of Fine Arts Vienna, Vienna

Landesgalerie Linz – Museum for Modern and Contemporary Art, Linz (AT)

MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art, Vienna

MUSA, City of Vienna Contemporary Art Collection, Vienna

Österreichische Galerie Belvedere, Vienna

Österreichische Nationalbank Collection, Vienna

The Collection of the University of Applied Arts Vienna, Vienna

Kunstsammlung des Landes Steiermark, Graz (AT)

Мария Василева е историк на изкуството, критик и куратор.

Доктор на науките. Президент на фондация „Едмонд Демирджиян“

и основател на галерия „Структура“.

Maria Vassileva is an art historian, art critic and curator. Doctor of Arts.

President of Edmond Demirdjian Foundation and owner of Structura Gallery.

Изложбата и каталогът са подкрепени от:
The exhibition and the catalogue have been supported by:

BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH

 AUSTRIAN
EMBASSY
SOFIA



GALERIE MARTIN JANDA

 STRUCTURA

Съставител: Мария Василева
Идея: Адриана Чернин, Мария Василева
Автори: Адриана Чернин, Мария Василева
Коректор: Лора Султанова
Превод: Катерина Попова
Редактор на превода: Марк Босануи
Репродукция: Маркус Вьоргьотер, Pixelstorm Litho & Digital Imaging
Дизайнер: Надежда Олег Ляхова
Editor: Maria Vassileva
Concept: Adriana Czernin, Maria Vassileva
Authors: Adriana Czernin, Maria Vassileva
Proofreading: Lora Sultanova
Translation: Katerina Popova
Proofreading translation: Mark Bossanyi
Reproductions: Markus Wörgötter, Pixelstorm Litho & Digital Imaging
Design: Nadezhda Oleg Lyahova

Фотокредити: Адриана Чернин: Корица
Галерия Мартин Янда: стр. 15, 16, 19, 20-21, 25, 29, 30, 39
Лена Дайнхардщайн: стр. 33
Анна Конрат: стр. 8, 9
Маркус Вьоргьотер: стр. 7, 10-11, 43, 47, 48-49, 50, 51
Photo credits: Adriana Czernin: Cover
Galerie Martin Janda: p. 15, 16, 19, 20-21, 25, 29, 30, 39
Lena Deinhardstein: p. 33
Anna Konrath: p. 8, 9
Markus Wörgötter: p. 7, 10-11, 43, 47, 48-49, 50, 51

Печат: **illusion&neoprint**
Print: **illusion&neoprint**

Предпечат: ИНК-111
Preprint: INK-111

Всички права запазени
All rights reserved
all works Courtesy Galerie Martin Janda, Vienna

София / Sofia 2017

галерия Структура / Structura Gallery

ISBN 978-619-7004-07-6



9 786199 094907



