



XLVI ART BIENNALE
OF VENICE

PADIGLIONE

armeno



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՏԱՂԱԻՐ

REPUBLIC of ARMENIA

IL PADIGLIONE ARMENO alla XLVI Biennale d'Arte di Venezia

THE ARMENIAN PAVILION at the XLVI Art Biennale of Venice

con l'alto patronato

DEL MINISTERO DELLA CULTURA DELLA REPUBBLICA ARMENA

under the auspices of:

THE MINISTRY OF CULTURE OF THE REPUBLIC OF ARMENIA

commissario e curatore/commissioner and curator:

SONIA AMIRIAN BALASSANIAN

Il Padiglione Armeno è stato reso possibile dalla donazione della Hasmig and Vahakn Hovnanian Foundation
The Armenian Pavilion has been made possible by a grant provided by Hasmig and Vahakn Hovnanian Foundation

organizzato da:
CENTRO PER L'ARTE CONTEMPORANEA SPERIMENTALE
Erevan ARMENIA
coordinamento organizzativo a Venezia:
CENTRO STUDI E DOCUMENTAZIONE DELLA CULTURA ARMENA

organized by:
CENTER FOR CONTEMPORARY EXPERIMENTAL ART
Yerevan ARMENIA
organizational coordination in Venice:
CENTRO STUDI E DOCUMENTAZIONE DELLA CULTURA ARMENA

LOGGIA DEL TEMANZA
CENTRO STUDI E DOCUMENTAZIONE DELLA CULTURA ARMENA
Corte Zappa - DORSODURO 1602-Venice ITALY

June 12- October 15, 1995

L' Armenia ha i suoi problemi; un problema che certamente non ha è la mancanza di vitalità culturale. Il lavoro di Garen Andreassian e Samuel Baghdassarian ne sono una dimostrazione. Ambedue vivono e lavorano in Armenia, ambedue utilizzano installazioni, seguono quello che succede nel mondo delle arti contemporanee nell'Ovest e ambedue si occupano del "processo" nel proprio lavoro. Per molti altri aspetti non potrebbero essere più diversi. Se dovessi sintetizzare in questa loro differenza, direi che Andreassian è un analitico e Baghdassarian è un istintivo; tuttavia non renderei giustizia alla complessità del loro lavoro. E' meglio, quindi, considerarli separatamente e vedere poi in che cosa coincidono le loro idee e realizzazioni.

Samuel Baghdassarian ha lavorato come ceramista. Il suo lavoro sottolinea le proprietà fisiche e sensoriali del materiale che usa. Il suo lavoro è ricco di metafore e suscita ricordi indefiniti ma molto in là nel tempo. L'opera presenta rugosità e tattilità che sono chiaramente in relazione con le sue preoccupazioni ecologiche e con le asperità della materia. E' attratto dai simboli della fertilità dell'arte armena dell'epoca pre-cristiana, ed egli stesso si definisce un pagano. D'altro canto riconosce i suoi debiti nei confronti di Duchamp e Tatlin.

Ama l'idea del lavoro fisico e dell'uomo al lavoro, dell'intagliatore di pietre e metalli, ama l'uso del fuoco. E' affascinato dalle macchine e dall'atmosfera della "fabbrica". I suoi interessi e ricerche confluiscono nell'ultima sua opera in cui la polvere del metallo (l'umile residuo di un duro lavoro) e i magneti elettronici sono combinati assieme. Il risultato è una serie di forme somiglianti a tumuli funerari che crollano improvvisamente e si ricostruiscono. L'impatto è immediato e molto forte. E' un'opera potente nella sua forma espressiva che non ha bisogno di decodificazioni.

Per quel che riguarda il lavoro di Andreassian si deve usare maggior cautela dal momento che la sua forma finale non è proprio definita. In realtà, in senso stretto, può non esserci una forma finale, solo un interminabile processo che, per mezzo del video, incorporerà l'esperienza nel suo farsi.

Armenia today has its problems, but one it does not have is a lack of cultural vitality. The work of Garen Andreassian and Samuel Baghdassarian proves this. Both live and work in Armenia, both are installation artists who are well-informed about developments in the West, and both incorporate the idea of change in their work, but in most other ways they could not be more different. If I were asked to define briefly what this difference was, I would say that Andreassian is analytical and Baghdassarian instinctive, but this does no justice to the complexity of their work. It is better to consider them separately, and then see in what ways their ideas and their practice might coincide.

Samuel Baghdassarian was trained as a ceramicist. His work stresses the physical and sensuous properties of the materials he uses. It is rich in metaphors, and wakes unspecified but very ancient memories. It has a roughness and tactility that are clearly related to his ecological concerns and to the rugged terrain of his homeland. He is drawn to the rock-carved fertility symbols of pre-Christian, Armenian art and has described himself as a pagan. Additionally he acknowledges a debt to Duchamp and Tatlin.

He loves the idea of work and the worker - the cutting of stone and metal, the use of fire. He is fascinated by machinery and the atmosphere of factories. All of these concerns and interests come together in his latest piece, in which metal dust (the humble residue of hard work) and electronic magnets are combined. The result is a series of forms like burial mounds that alternately collapse and reconstitute themselves. The impact is immediate and haunting. Work that has a presence as powerful as this requires little in the way of explanation.

Concerning Andreassian's new work one must be more circumspect, since its final form is not yet clear. Indeed, in the strict sense, there may be no final form, only an ongoing process which, by means of video, will incorporate the experience as

It happens. It follows from this interest in process that Andreassian does not share with Baghdassarian's concern for the sensuous aspect of materials. The material is only a vehicle or a transmitter for the idea. But that idea is rarely allowed to remain stable and this introduces an element of difficulty even of discomfort, which the artist values.

He also values words, which often appear in his work strangely distorted. He cites among his most important influences Tristan Tzara and André Breton, poets and writers of manifestoes. Among visual artists, he admires Malevich, Duchamp and Beuys. It was his discovery of Malevich's radical suprematist works that enabled him to take the first steps away from traditional painting and drawing towards the uncompromising conceptualism he now practices.

The scaffolding cube that he plans for the Biennale may be his most ambitious vehicle for the processing and controlling of experience. It will set up a dynamic relationship between geometric form and the unpredictable flux of events that will pass through and around it. The idea of control is important to Andreassian, but his attitude to it is ambiguous. It is an essential part of the artistic process, but, in its governmental or official forms, he rejects it completely, and has said: "I cannot imagine any just system". And Armenia, it goes without saying, has had very little experience of justice.

*One thing both artists share is a quality of restless intelligence and an experimental approach. Their intellectual rigor is balanced by a spontaneous desire **to see what will happen**. You will look in vain for specifically national elements in Andreassian's work, and even in Baghdassarian's, such elements are subject to extremes of metaphorical displacement, but their work demonstrates that Armenia is not a remote backwater, but a country with a long and splendid artistic tradition that still has something vital to contribute to our emerging "world culture".*

Sonia Balassanian Curator

Da questo consegue che Andreassian non condivide l'interesse di Baghdassarian per l'aspetto sensoriale dei materiali. La materia è solo un veicolo, un trasmettitore di idee. Ma l'idea può raramente rimanere stabile e questo introduce un elemento di difficoltà, persino di impotenza, cui l'artista dà un valore.

Egli dà anche valore alle parole, che spesso appaiono nel suo lavoro stranamente distorte, e cita i nomi di coloro che lo hanno influenzato maggiormente: Tristan Tzara e André Breton, poeti e scrittori di manifesti poetici. Tra gli artisti visivi predilige Malevič, Duchamp e Beuys. E' stata la scoperta dei lavori radicali di Malevič che gli ha permesso di muovere i primi passi, rompendo con la pittura e il disegno tradizionale, verso la rigorosa arte concettuale cui si è ora dedicato.

L'impalcatura cubica che progetta per la Biennale può essere il tramite più ambizioso per il processo e il controllo dell'esperienza. E' la realizzazione di una relazione dinamica tra forma geometrica e flusso degli avvenimenti che passano attraverso e tutt'intorno. L'idea del controllo è importante per Andreassian, ma il suo atteggiamento a questo proposito è ambiguo. Riconosce che è una parte essenziale del processo artistico, ma ne rifiuta le forme ufficiali e normative in senso stretto. Dice infatti, : "Non riesco a immaginare un sistema giusto". E l'Armenia, non occorre dirlo, ha avuto molta poca esperienza di giustizia.

I due artisti condividono, in conclusione, la qualità di un'intelligenza viva e l'approccio sperimentale. Il loro rigore intellettuale è bilanciato da un desiderio spontaneo **di stare a vedere quel che accade**. Non ci si deve aspettare di trovare riferimenti specifici alla nazionalità nel lavoro di Andreassian e nemmeno in quello di Baghdassarian, tali riferimenti sono soggetti a estremistiche e spaesanti metafore; il loro lavoro tuttavia dimostra che l'Armenia non è una terra stagnante, ma un Paese con una lunga e splendida tradizione che ha ancora delle vitalità e che può essere presente nel panorama culturale mondiale.

Sonia Balassanian Curatore

Garen Andreassian e Samuel Baghdassarian, due artisti armeni.

LUCIANO CAMEL

Due artisti armeni. Non due armeni artisti. Nel rispetto dell'identità culturale nazionale, l'accento è sull'artisticità. Per questo il loro paese li ha scelti a rappresentarlo a Venezia per la Biennale del centenario. L'essere armeni è una particolare, non ininfluyente caratterizzazione, ma quel che conta è che il loro lavoro è degno di una siffatta ribalta. Sia Garen Andreassian, sia Samuel Baghdassarian sono infatti inseriti a pieno diritto, e con originalità di proposte, nel panorama artistico internazionale, di necessità, oggi, osmotico, carico di interferenze, ancorché segnato da differenti radici: dalle quali tuttavia non si deve muovere per comprendere e valutare i risultati che, se valgono, non valgono come documento di qualcos'altro. L'arte non è, e non può essere mera registrazione. L'eventuale rispecchiamento di fattori eteronomi non può andare a scapito della sostanziale autonomia del lavoro: che si nutre sì, o può nutrirsi, d'ogni cosa; ma deve travalicarne l'obbiettivo consistenza, nella metafora, nell'invenzione, nell'intervento individuale. Altrimenti ci si troverebbe di fronte a rispecchiamenti passivi, alla cronaca, in una sostanziale resa all'esistente, anche allorché lo si volesse contraddire e negare.

La premessa è, credo, necessaria, ad evitare che il visitatore accosti gli esiti della ricerca dei due autori in modo improprio, ossia primariamente come documento dell'eccezionalità del popolo armeno nella sua storia tormentata, ancor oggi. Opportunamente Baghdassarian, nel testo relativo all'opera qui presentata, afferma: "Le relazioni tra il mio lavoro e la natura, la cultura nazionale e la storia sono soprattutto inconse. Le allusioni alla cultura nazionale sono assolutamente secondarie, un fatto passeggero, un effetto del mio ambiente. Le mie intenzioni sono diverse". E qualcosa di simile penso potrebbe sottoscrivere Andreassian, nonostante sia più direttamente implicato in problematiche ideologiche e politiche. Nell'installazione preparata per quest'occasione *Realtà, Processo, Controllo*, come in tutte le sue opere, in primo piano è l'interrogatività sulle connessioni: tra quanto è oggettivo e quanto è soggettivo, tra quanto è esterno e quanto è interno (anche nella concreta dislocazione spaziale, come appunto in questo lavoro). Interrogatività critica, priva di pregiudiziali che s'ap-

Garen Andreassian and Samuel Baghdassarian Two Armenian Artists

LUCIANO CAMEL

We should think of them as two artists that happen to be Armenian rather than two Armenian artists. Whilst affirming their cultural and national identity, the emphasis is on their being artists above all. It is for this that their country chose them to represent it in the centenary Venice Biennial Exhibition. The fact of their being Armenian is a peculiar and not uninfluential feature of their work, however what is of importance is that their work merits such lime-light. Due to their originality Andreassian and Baghdassarian quite rightly make up part of the international art scene, which is today, by necessity osmotic, an array of wave lengths full of interference and characterised by different roots. However one should not take these roots as a starting point to understand and evaluate their work, which if of worth, is not so because it serves as a testimony of something else. Art is not and cannot be mere recording. The possible mirroring of heteronomous elements cannot compromise the essential autonomy of the work of art: which without doubt can be nourished by all things but must go beyond their objective soundness through metaphors, through invention, and through individual intervention. Otherwise one would be faced with passive mirroring and chronicling in a substantial representation of existence even when one might wish to contradict or deny it.

Such a stance is necessary in order that the results of the artists' research is approached by the visitor in the correct way; that is to say one should avoid conceiving it solely as the representation of the uniqueness of the Armenian people and its tormented history which continues to this present day. Baghdassarian appropriately affirms in the text accompanying the work: "Above all the relationship between nature and my work, between national culture and history are quite unconscious. Allusions to Armenian national culture are quite secondary, a bi-product resulting from my background. My intentions go beyond this". It is something with which Andreassian would agree, even if he is more directly involved in ideological and political issues. In the installation setup for this occasion Reality, Process, Control as with all of his works the

enquiry into connections is in the foreground: between what is objective and what is subjective, what is external and what is internal (and exactly as with this work, in the existing spatial dislocation.) Critical inquiry, free of preconceptions pivots on processes of communication, through which deductive certainties become unsound. A definite answer is not expected. The reality which we experience is dynamic to the extent of being impregnable. As an object it is a cubical structure consisting of metal tubes: the standard-bearing the symbols of the Cross and the Red Crescent; the other elements are joined together casually and provisionally on or off-screen. However it is also that reality which we are shown electronically through video images that intercommunicate "objective presences" (like Malevich's square and cross with the said emblems of the Cross and Red Crescent) or that transfer the material reality to the "immateriality" of the signals on the photo-electric screen. So an extended and poly-dimensional process (also insofar as its cognitive functioning) comes into being in an inter-relation inextricable from various codes thus effecting the quality of perception. In this installation, as it has been in others, control is brought to light, itself being something to be verified, not to invalidate it but to realise its possibility here and now.

Moreover, Andreassian refers back to ideas clarified by the Dadaists and Surrealists (from Duchamp and Breton) through to Malevich, Beuys and Kosuth which go against an interpretation that relates chiefly to the subject matter. In addition to this all of his work through the years pays attention to the deconstruction and modification of the word and to verb-iconic and multimedia elaborations. This having been said, this does not mean that his undertaking is strictly self-reflective; that everything is developed within the limits of language. The "autonomy" of art mentioned earlier is anything other than impervious since there is the question of peculiarity: its presence in the shaping of the work can be important, however the work of art to be of worth must go beyond this functional aim. All of this is relevant to Andreassian, who is of course sensitive to his belonging to his land, both with heart and mind; however, he has been moved by something greater: the "universal."

Baghdassarian's installation too has great conceptual value, underlining the importance of the material itself and the impact it has on the senses. The fascination of

punta principalmente sui processi di comunicazione, attraverso i quali vengono incrinata le certezze deduttive. Non ci si attende una risposta assertiva. La realtà con cui si viene in contatto è qualcosa di dinamico, fino all'imprendibilità: è oggettualmente la struttura cubica eretta con tubolari di metallo, lo stendardo con i simboli della Croce e della Mezzaluna Rossa, gli altri elementi collocati fuori campo o in esso casualmente e provvisoriamente confluenti; ma è pure quella elettronica delle immagini del video, anche dialoganti presenze "oggettive" (così il quadrato e la croce di Malevič con gli emblemi succitati della Croce e della Mezzaluna Rossa), oppure trasferenti la realtà materiale nell' "immaterialità" dei segnali attivi sullo schermo fotoelettrico. Nell'interrelazione intima, inestricabile tra codici diversi, con effetti sulla qualità della percezione, si realizza in tal modo un processo diramato e polidimensionale, anche proprio nella meccanica cognitiva. Ed il controllo, richiamato a chiare lettere anche in questa installazione, come in vari altri interventi dell'artista, resta anch'esso qualcosa da verificare, non per negarlo, ma per attualizzarne la possibilità, qui e ora.

Del resto, contro un'interpretazione preminentemente contenutistica, sono i riferimenti, denunciati, cui Andreassian si rifà, dai dadaisti e dai surrealisti (come Duchamp e Breton) a Malevič, a Beuys a Kosuth; e più ancora tutto il suo lavoro, lungo gli anni, attento alla decostruzione e modificazione della parola, ad elaborazioni verboiconiche e multimediali. Col che non si vuol poi dire che il suo impegno sia strettamente autoriflessivo, svolto tutto entro i confini del linguaggio. L' "autonomia" dell'arte, di cui s'è detto, è condizione tutt'altro che impermeabile: è un fatto di peculiarità, più che altro, in un contesto di relazioni con quanto è altro, che nella determinazione del lavoro può essere persino determinante, ma che in sede artistica interessa solo se poi si realizza in modi che in qualche misura superino l'immediata destinazione funzionale. Come appunto in Andreassian, che certo non è insensibile alla congiuntura della sua terra, ma che da tale partecipazione, di idee e di cuore, è nutrito nell'impostazione di un qualcosa che è più generale (per non usare il termine, troppo connotato, "universale").

L'installazione di Baghdassarian, ancorché pur essa non priva di spessore concettuale, è più legata alla materia, all'impressione sensoria che questa determina. Di qui anche il fascino da cui lo spettatore non

potrà non essere catturato nell'assistere all'evento flagrante eppur misterioso dell'interno animarsi, e mutare, con ritmi lenti, quasi geologici degli scuri piccoli cumuli di limatura di ferro che egli ha collocato sul terreno. Mossi dal modificarsi programmato dei campi magnetici, offrono nel loro continuo divenire l'esplicarsi di una energia endogena, che suggerisce emozioni primarie, come di fronte ai fenomeni tellurici, vulcanici e sismici. Ma, a differenza degli effetti di solfatore, salse, ribollienti lavici, o anche solo di smottamenti terrosi, nel loro darsi in uno scenario naturale, questi monticelli di polvere metallica si propongono con un'artificialità piena di significazioni metaforiche, con traslati attivi e nell'inconscio e nel conscio.

Tale ripercussione a livello emotivo e mentale s'è verificata nello stesso autore, che ne dà diretta testimonianza, dopo aver ribadito che anche "quest'opera è il risultato di un interesse duraturo nei confronti delle proprietà dei metalli" e dopo aver sottolineato la preferenza per il ferro "per la sua adattabilità, " in questo caso", dichiara, "la mia attenzione è stata attirata dagli aspetti meno promettenti e più enigmatici" di quel materiale: "la sua polvere o 'forma polvere', gli umili resti del lavoro in metallo", che "ha risvegliato in me una serie di ricordi che mi hanno aiutato a distrarmi dall'istanza principale, creando così un arricchimento del mio lavoro". Tra questi anche "le forme rocciose dell'Armenia, le 'Rocce dell'ombelico', le 'Rocce del Drago' e le 'Macine', siano esse levigate e scolpite dall'uomo o dalla forza della natura".

L' "istanza principale" resta però su di un piano differente: quello della manipolazione delle materie (non a caso Baghdassarian ha frequentato la pratica della ceramica, con le connesse implicazioni febbrili, di manualità); non però fine a se stessa, e invece diretta "a riconoscere e spiegare le cose, tenendo in considerazione l'importanza del presente". Ecco il continuo trasformarsi dei protagonisti delle sue installazioni: sempre diversi pur restando gli stessi, come in precedenti lavori quali un assemblaggio di vecchi strumenti musicali in disuso o un altro di apparecchi telefonici pubblici dismessi, tuttavia, in essi, con ostensione statica, di intonazione "metafisica"-archeologica, mentre in questa nuova proposta scorre una vita sotterranea, che impedisce un guardare solo esterno, coinvolgendoti nell'esperienza in atto, ad un grado preformato, pre-oggettuale, d'una metamorfosi elementarmente - e quindi latamente - energetica.

the work is in its slow nearly geological rhythms; in what is clear and what is mysterious; in the movement and mutation at the very interior of the small, dark mounds of iron filings placed on the ground. Moved along programmed routes by magnetic fields, they represent an endogenous energy through their continual metamorphoses, that suggest primordial emotions. It is as if we are experiencing telluric, volcanic and seismic phenomena at the same time. Rather different from the effects of solfatara, mud volcanoes, bubbling lava or even land-slips, the effects of these little mountains of metallic dust are of an artificiality filled with metaphors suggestive to both the conscious and the sub-conscious in this recreation of a natural scene.

On a mental and emotive level such images are reflected in the artist who gives testimony to them, underlining that "this work is the result of a lasting interest in the properties of metal." with a preference for iron "for its adaptability" and "in this case" he confirms that he was "drawn by the less obvious and more enigmatic aspects" of this material: it was "its dust or its 'dust form', the humble remains of work in metal that awakened in me a series of memories that helped to distance me from the principal needs, thus enriching my work." Also amongst these "the rock-forms of Armenia, the 'Navel Rock' the 'Dragon Rocks' and the 'Mill-Stones', whether sculpted and polished by man or by nature".

The "principal needs" remain on another level: that of the manipulation of the materials (Baghdassarian used to work with ceramics and is familiar with manual dexterity). The manual element however does not serve as an end in itself but rather leads to the "recognition and explanation of things, taking into account the importance of the present." Here the continual transformation of the subjects of his installations becomes apparent: they are different everytime yet maintain their integrity as in preceding works such as the assembly of old disused musical instruments or another consisting of old public telephones. Nevertheless, if these works are ostensibly static in themselves (connoting the metaphysical and the archeological), this new work has undertones that would deny a solely external appreciation, that take the spectator to a profound level, to that of the pre-object, to that of an elementarily and therefore broadly energetic metamorphosis.

Samuel Baghdassarian and Garen Andreassian

DONALD KUSPIT

How strange it must be to be Armenian and to want to make high art! How is it possible to address the Armenian condition and to be internationally credible at the same time? Here is this little pocket of the world, struggling to survive against great economic and social odds, trapped in the barbaric absurdity of a war that seems interminable and unresolvable, with a long history of oppression and tragedy - even an attempted holocaust thrown in - and here are two artists trying to make sense of it for themselves and for the world at large. How is it possible to do this? How can their installations, bespeaking the suffering of Armenia, make sense beyond its borders?

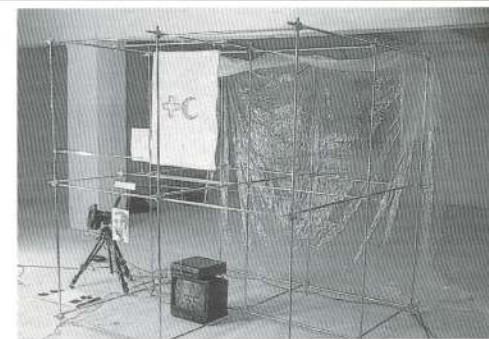
G. ANDREASSIAN (*Reality Process Control*) 1995

But suffering is widespread and contagious, and their installations speak an empathic international language. When Baghdassarian shows us empty containers that once held telephones, he conveys the failure of communication and understanding that have become a disastrous local and international commonplace. When Andreassian sets up a closed circuit television installation, in which the insignia of the international Red Cross organization repeats itself endlessly, until it seems meaningless and futile - all the more so because it is played off against Malevich's Suprematist image of a triumphant red cross, a spiritual abstraction - he not only states the ironical difference between life and art, between contemporary despair and an ancient tradition of hope, but suggests the tautology of (ethnic) identity Armenia is trapped in. The failure of the international help and the failure of Armenia to help itself become one. Andreassian is playing identity politics, as it has been called - the viewer can "test" his own identity in the closed circuit system,

Samuel Baghdassarian e Garen Andreassian

DONALD KUSPIT

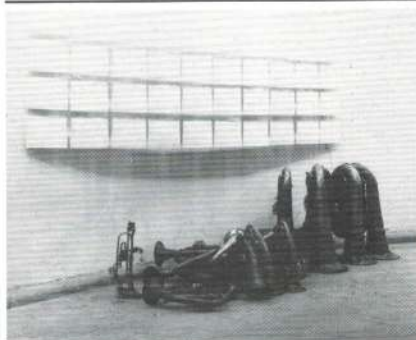
Come deve essere strano per un armeno fare Arte! Come è possibile riferirsi alla condizione armena e risultare credibili a livello internazionale? Qui c'è un pezzettino di mondo che lotta per sopravvivere contro le grandi disuguaglianze economiche e sociali intrappolati nelle barbare assurdità di una guerra che sembra interminabile e senza soluzione, con una lunga storia di oppressioni e tragedie con persino un tentativo di olocausto ed ecco che due artisti cercano di dare un senso a tutto questo per sé stessi e per il mondo intero. Come è possibile? Come possono le loro installazioni dare una spiegazione alle sofferenze dell'Armenia; un senso tangibile al di là dei confini?



Ma la sofferenza si diffonde facilmente ed è contagiosa. Le installazioni degli autori parlano un linguaggio internazionale. Quando Baghdassarian ci mostra cabine vuote che una volta portavano i telefoni, ci dà l'idea del fallimento della comunicazione e della comprensione che sono diventati disastrosi luoghi comuni, in patria e nel mondo intero. Quando Andreassian ricrea una televisione a circuito chiuso, in cui le insegne della Croce Rossa Internazionale si ripetono senza fine, fino a diventare senza senso e inutile - e ancor di più perché utilizzata contro l'immagine di supremazia di Malevič in cui la trionfante croce rossa, un'astrazione spirituale egli si limita a sottolineare l'ironica differenza tra vita e morte, tra la contemporanea disperazione e l'antica tradizione della speranza, ma suggerisce anche la tautologica identità etnica in cui è intrappolata l'Armenia. Il fallimento degli aiuti a livello internazionale e l'impossibilità dell'Armenia ad aiutarsi da se stessa si è sintetizzato in un fallimento unico. Andreassian rappresenta l'identità poli-

tica, come è stato detto, lo spettatore (il telespettatore) può verificare la sua propria identità nel sistema a circuito chiuso, cioè, vedere se stesso, come presumibilmente è, narcisistico specchio di se stesso nella sua prosaicità, suggerisce fortemente le sue limitazioni, cioè, le limitazioni di un'identità ricevuta invece che adempiuta. La macchina televisiva riceve identità, ma non può creare nuove identità, solo confermare il fatto che uno è intrappolato nella vecchia identità, che è diventata antistorica perché specchia se stessa senza senso.

C'è un'aria simile, di fallimento annunciato e futilità, nella sorprendente esposizione di strumenti musicali anneriti, allo stesso tempo grandiosi e patetici magnifici e muti. I corni inglesi e le gigantesche trombe sono strumenti militari tanto quanto i fucili e i cannoni, e i soldati che li hanno portati sono morti. Essi stessi sono cadaveri, reliquie della volontà di potere, carcasse di eroi. Non possono ingannarci con la loro grandezza, non avremo



più trombe di gloria, non ci incoraggeranno più all'incendere impettito come se noi non soffrissimo più, non ci intossicheranno più con il loro suono marziale tanto da farci credere di essere immuni dalla morte, non ci chiameranno più a raccolta per portare le armi che fanno morire, dimenticati su qualche sconosciuto campo di battaglia. Il silenzio è calato su di loro per sempre; non possono più dar fiato con entusiasmo alla bugia colossale: la guerra. Ciascuna contiene dentro di sé un abisso, un'apocalisse: queste sono le trombe di cui parla la Bibbia nell'apocalisse, le trombe del giudizio universale e la punizione per peccati che non sapevamo di avere commesso. Sono ora senza suono e abbandonate, assurde e inutili. Morte, sono diventate particolarmente intense, e piene della compassione di cui erano prive da vive, quando producevano rumore assordante. L'opera di Baghdassarian è un tour de force: un ingegnoso Trionfo della Morte, di brillante concezione, di economica esecuzione, essenziale nella sua tragedia, sommerso nella sua melanconia.

that is, see himself as he presumably is, narcissistically mirror himself in all his matter-of-factness-but he strongly suggests its limitations, that is, the limitations of a received in contrast to an achieved identity. The television machine receives identities, but it can create no new identity, only confirm that one is trapped in an old identity, which has become peculiarly ahistorical because it mindlessly mirrors itself.

There is a similar air of failure and futility in Baghdassarian's startling display of tarnished, indeed, blackened musical instruments, equally grand and pathetic, magnificent and muted. These French horns and gigantic tubas are as much military instruments as any rifle and cannon, and the soldiers who carried them are dead. They themselves are corpses - relics of the will to power, carcasses of heroes. They can no longer delude us with their grandeur, no longer trumpet a fame we will never have, no longer encourage us to strut and

S. BAGHDASSARIAN 1993

swagger as though we would never suffer, no longer intoxicate us with their marching sound so that we imagine we are immune to death, no longer call us to bear arms so that we can die forgotten on some obscure field of battle. They have fallen silent forever: they can no longer enthusiastically proclaim the big lie of war. Each contains an abyss, an apocalypse: These are the horns that the Bible spoke of in the final revelation, the horns announcing the doom that is our punishment for sins we did not know we had committed. They are now soundless and abandoned, absurd and pointless. Dead, they have become peculiarly poignant, and full of the compassion they lacked in their noisy life. Baghdassarian's piece is a tour de force: an ingenious Triumph of Death, brilliant in its concept, economical in its execution, tight lipped in its tragedy, understated in its melancholy.

His machines that do not work are even more like sullen three-dimensional graffiti on the social landscape. Their

dilapidation - they not only have all seen better days, but will never be used of any constructive purpose again is the objective correlative of the despair they convey: the unworkability of the Soviet Union to which Armenia once belonged. Again and again one sees this unworkability in artistic action, so to speak. Abandoned machines litter streets, stuck in obscure corners by Baghdassarian. Similarly, Andreassian's is a street art, as his photographs of graffiti suggest. There is life in this **Raw Material**, as he calls it, and where there is life there is no doubt hope. But the bleak sites of the graffiti indicate the death and hopelessness that have become a casual part of everyday life in Armenia. When Andreassian photographs the classical statues - a perfectly poised god and goddess - in the park in front of the Polytechnical Institute in Yerevan we are startled, because of the contrast with the street sites. Similarly, his photographs of reliefs of children playing are at odds with reality: children are unlikely to have much joy and spontaneity in Armenia.

Le sue macchine che non funzionano sono molto più simili a graffiti tridimensionali sul panorama sociale. La loro rovina - non soltanto hanno visto giorni migliori, ma non saranno mai usate con proposito costruttivo- è l'obiettivo correlativo della disperazione che testimoniano l'inefficienza dell'Unione Sovietica alla quale l'Armenia una volta apparteneva. Sempre di più si vede questa impotenza nell'azione d'arte, per così dire. Macchine abbandonate strade sporche, sistemate in angoli oscuri da Baghdassarian. Anche Andreassian è un artista della strada, come suggeriscono le sue foto di graffiti. C'è vita nella sua opera **Materiali Grezzi**, come egli la intitola; e dove c'è vita, non c'è dubbio, c'è speranza. Ma i tetri luoghi dei graffiti, indicano che la morte e la disperazione sono diventate parte della vita quotidiana in Armenia. Siamo spaventati quando Andreassian fotografa le statue classiche -un perfetto dio e dea in equilibrio- nel parco di fronte al Politecnico di Erevan, a causa del contrasto con i luoghi della stra-

S. BAGHDASSARIAN (Installation) 1993



There is a starkness - a brutal upfrontness - to the work of both Baghdassarian and Andreassian that conveys the hardship of daily life in Armenia. Perhaps above all, their installations convey disillusionment: they live in a world in which the harmony and transcendence of the ancient figures in the park seem like sheer fantasy, indeed, stupid myth. Their art can only show a down-to-earth reality. Their conceptual realism, as it might be called, is true to the life and spirit of Armenia. It also shows us the human reality behind the facade of the "new world order" that ex-President Bush proclaimed when the Soviet Union disintegrated. Armenia was of course born from this disintegration, but it has yet to find its own integrity, as the work of Baghdassarian and Andreassian suggest. As it shows, Armenia is as disintegrated - dilapidated, peculiarly discredited and self-deprecating - as the Soviet Union was.

Down-to-earthness is in fact an ironically literal feature

da. Similmente, le sue foto di conforto di bambini che giocano sono strane rispetto alla realtà: è inverosimile che i bambini siano così gioiosi e spontanei in Armenia.

C'è una nudità, una brutale esposizione, sia nel lavoro di Baghdassarian che in quello di Andreassian, che si riconduce alla povertà della vita di tutti i giorni in Armenia. Forse le loro installazioni, in ultima analisi, portano disillusione: vivono in un mondo in cui l'armonia e la trascendentalità delle antiche figure nel parco sembrano mere fantasie, stupidi miti. La loro arte può soltanto mostrare una realtà molto terrena. Il loro realismo concettuale, come potrebbe essere definito, rappresenta il vero spirito e la vita dell'Armenia oggi. Ci mostra anche la realtà umana dietro alla facciata del "nuovo ordine mondiale" che l'ex presidente Bush proclamò quando l'Unione Sovietica si disintegrò. L'Armenia nacque da questa disintegrazione, ma deve ancora trovare la sua integrità, come suggeriscono i lavori di Baghdassarian e

di Andreassian: l'Armenia è un'entità disintegrata, dilapidata, discredita come era l'Unione Sovietica.

Osservatorio "dal centro della terra" è una caratteristica della loro arte. Andreassian suggerisce un ingresso nel mondo sotterraneo. Incide un segno filosofico "realtà, processo, controllo" con la ghiaia come per ironizzare su quel che il segno dichiara. Lo porta letteralmente per terra. In **Vs. Versus**, una complessa installazione che ha a che fare con la guerra, più particolarmente la chimerica morte di suo padre in battaglia, Andreassian chiaramente si identifica con lui, e così riconosce la possibilità della sua propria morte nell'attuale guerra, mette oggetti sul pavimento e sulle pareti. (Il tradizionale tappeto sulle pareti indica che il luogo è la sua casa). Non sanno solo di sudore e sofferenze, uso e abusi, ma rappresenta una morbosa immersione nel mondo della memoria. Questi sono oggetti scavati nel passato come fosse terra. In verità, essi sono veramente un memento mori, come la sua macchina da cucire,

of much of their art. Andreassian displays manhole covers, suggesting entry to an underworld. He embeds a philosophical sign - "reality, process, control" - in gravel, as though mocking the very ideas the sign proclaims. He brings it, literally, down to earth. In **Vs. Versus**, a complicated installation which deals with war, more particularly the fantasized death of his father in battle - Andreassian clearly identifies with him, and thus recognizes the possibility of his own death in the current war - he displays objects on the floor as well as the wall. (The traditional carpet on the wall signals that the site is implicitly his home). Not only do they reek of sweat and suffering, use and abuse, but signal morbid immersion in a world of memory. These are objects that have been excavated from the past as well as the earth. Indeed, they are all memento mori, as his sewing machine, partly covered as though in a winding cloth - it seems emblematic of a dead, discarded body - makes clear. Presumably a reference to his mother, it also belongs in the earth, and seem to await reburial.



G. ANDREASSIAN (Vs. Versus) 1992

parzialmente avvolta come in un sudario, sembra l'emblema di un corpo morto abbandonato. Forse è un riferimento alla madre, appartiene ugualmente alla terra, e sembra attendere un nuovo funerale.

L'opera più legata alla terra di Baghdassarian consiste in una installazione di poli magnetici e polvere di ferro. Il magnete inserito in ogni polo è elettrico e, a tempi alterni, acceso, cosicché la polvere si alza e compone una forma, come capelli. L'opera è ingegnosamente sensuale, si potrebbe dire, e ricorda una sensazione di terrore allo stesso tempo. Infatti i nostri capelli si alzano ritti sulla testa, la pelle formicola quando siamo spaventati, traumatizzati. Di tutte le installazioni di Baghdassarian, questa è quella che ha una maggiore espressione di paura, una paura da cui non si guarisce, una paura che è diventata così naturale che non ci si può liberare. La paura è implicita nell'opera di Andreassian, paura della morte, paura della brutalità di ogni giorno, la paura nata dal fallimento della comunicazione, paura dell'isola-

Baghdassarian's most down-to-earth piece consists in an installation of piles of magnetized iron dust. The magnet within each pile is electrified, and at times turned on, so that the dust stands on end, like hair. The piece is ingeniously erotic - skin sensitive, one might say - and at the same time horrific. Indeed, one's hair stand on end - one's skin tingles - when one is terrified, traumatized. Of all of Baghdassarian's installations, this one has the most insidious subtext of fear - of fear from which there seems no recovery, fear which has become so innate it cannot be purged. Fear is implicit in Andreassian's installation as well - fear of death, fear of everyday brutality, fear aroused by the failure of communication, fear of isolation. In Baghdassarian's iron dust installation, fear has become literally electric, and so much a part of being as to seem latently libidinous. But the death wish, finally, is reflected in these works, and those of Andreassian, more than any life force. The life force which electric power represents functions ironically in Baghdassarian's installation. It animates a disintegrated

material - the dust to which our bodies will return - creating a kind of St. Vitus dance of death. Indeed one can regard each heap of dust as a cremated body. Baghdassarian seems to be asking what the prophet Ezekial did: can these ashes live? And he seems to answer: no, except ironically, as a kind of joke or paradox. Dread, rather than a genuine miracle, is the end result of Baghdassarian's installation, indeed, of all his installations. It will indeed be a miracle if the horns can come alive with music again, if the machines can be reconstructed to function for human welfare again, but Baghdassarian does not believe in miracles, however much he may toy with the idea of them.

Thus, Baghdassarian and Andreassian have created environments of death - relentlessly shown us its ecology, so to speak - rather than of life. But then their art is no more morbid than their particular lifeworld, and for that matter the world in general. There is a good deal of violence hidden within their barren, bleak installations -

mento. Nell'installazione con la polvere di ferro, di Baghdassarian, la paura è diventata letteralmente elettrica, e anche una parte dell'essere libidinoso latente in noi. Ma il desiderio della morte, infine, è presente in queste opere e in quelle di Andreassian più della forza vitale stessa. L'energia vitale che l'elettricità rappresenta è ironicamente intesa nell'opera di Baghdassarian. Anima un materiale disintegrato, la polvere, cui ritorneranno i nostri corpi dopo la morte, creando una sorta di ballo di S.Vito mortale. In realtà i mucchi di polvere possono essere intesi come polvere di corpi cremati. Baghdassarian sembra domandare quello che chiese il profeta Ezechiele: rivivranno queste polveri? E sembra rispondere: no, se non sotto forma di gioco o paradosso. Paura piuttosto che miracolo è il risultato dell'installazione di Baghdassarian. Sarà un miracolo se le trombe potranno tornare a suonare, se le macchine potranno essere nuovamente costruite per far funzionare nuovamente per il bene dell'umanità, ma Baghdassarian non crede nei miracoli, comunque ci fantastica su.

S. BAGHDASSARIAN (Accident /Experience) 1993

indeed, they are in a sense the raw products of violence - but they are no more violent than the world itself. Their installations are like an aftermath that has just begun - a postscript to the disintegration of the Soviet Union that is a prelude to the disintegration of the world. The Armenia they show is, whether we like it or not, the model for the future horror show which the world can become at any apocalyptic moment.



Così Baghdassarian e Andreassian hanno creato degli ambienti di morte, mostrati inesorabilmente nella loro ecologia, per così dire, piuttosto che nella loro vita. Ma allora la loro arte non è più morbosa della loro particolare vita e quindi del mondo in generale. C'è molta violenza latente nelle loro nude e spoglie installazioni., in realtà essi sono in un certo senso il materiale di scarto della violenza ma non sono più violenti del mondo stesso. Le loro installazioni sono come una conseguenza che è appena incominciata, un postscriptum alla disintegrazione dell'Unione Sovietica e un preludio alla disintegrazione del mondo. L'Armenia che ci mostrano è, che ci piaccia o no, il modello di orrori futuri a cui può arrivare il mondo in qualsiasi momento apocalittico.



GAREN ANDREASSIAN

NATO nel 1957, Erevan, Armenia

STUDI

1974-1979 M.F.A. Istituto d'Arte di Erevan, Erevan, Armenia.

MOSTRE COLLETTIVE:

1988 Accademia d'Arte di Nissa, Nissa, Polonia.
Tokyo, Giappone. "Mostra di artisti sovietici".
1989 Madrid, Spagna. "Arte moderna d'Armenia".
1990 Casa Centrale degli Artisti, Erevan, Armenia. "Oggetto".
1991 Casa Centrale degli Artisti, Erevan, Armenia.
1992 Accademia d'Arte di Kassel, Kassel, Germania.
Museo d'Arte Moderna, Erevan, Armenia. "9".
Casa Centrale degli Artisti, Mosca, Russia.
"Post-modernismo armeno".
Galleria Goyak, Erevan, Armenia.
1993 Galleria TAAK, Kiev, Ucraina.
Museo d'Arte Moderna, Erevan, Armenia "Identificazione".
Casa Centrale degli Artisti, Erevan, Armenia. "Ex".
Università Americana d'Armenia, Erevan, Armenia.
"Oltre gli idiomi".
1994 Visita privata a New York, U.S.A.
Galleria Abramian, Erevan, Armenia. "Paesaggio di Erevan".
Museo Toumanian, Erevan, Armenia. "Terza Mostra".
1995 Museo Bochum, Bochum Germania. "Armenia: la riscoperta di una terra di antica cultura", Una mostra dell'arte armena dalla preistoria ai giorni nostri.

COLLEZIONI PUBBLICHE

Museo di Belle Arti Puskin, Mosca, Russia.
Galleria Nazionale Armenia, Erevan, Armenia.
Museo d'Arte Moderna, Erevan, Armenia.

CATALOGHI

1992 N.Karoyan, catalogo della mostra organizzata dall'Associazione "Goyak", Mosca, Russia.

BORN 1957, Yerevan, Armenia

EDUCATION

1974-1979 M.F.A. Yerevan Institute of Arts, Yerevan, Armenia

GROUP EXHIBITIONS

1995 Bochum Museum, Bochum Germany. "Armenia: The Rediscovery of a Land of Ancient Culture". An Exhibition of Armenian Art from Prehistoric Times to the Present
1994 Private Viewing, New York, U.S.A.
Abramian Gallery, Yerevan, Armenia. "Yerevan Landscape".
Toumanian Museum, Yerevan, Armenia. "Third Exhibition".
1993 TAAK Gallery, Kiev, Ukraine.
Museum of Modern Art, Yerevan, Armenia. "Identification".
Central House of Artists, Yerevan, Armenia. "Ex".
American University of Armenia, Yerevan, Armenia.
"Beyond Idiom".
1992 Art Academy of Kassel, Kassel, Germany.
Museum of Modern Art, Yerevan, Armenia. "9".
Central House of Artists, Moscow, Russia.
"Armenian Post-Modernism".
Goyak Gallery, Yerevan, Armenia.
1991 Central House of Artists, Yerevan, Armenia.
1990 Central House of Artists, Yerevan, Armenia. "Object".
1989 Madrid, Spain. "Modern Art of Armenia".
1988 Art Academy of Nissa, Nissa, Poland.
Tokyo, Japan. "Exhibition of Soviet Artists".

PUBLIC COLLECTIONS

Puskin Museum of Fine Arts, Moscow, Russia.
Armenian National Gallery, Yerevan, Armenia.
Museum of Modern Art, Yerevan, Armenia.

CATALOGUES

1992 N. Karoyan, catalogue of exhibition organized by "Goyak" Association, Moscow, Russia.



GAREN ANDREASSIAN
Reality, Process, Control (Detail) 1995

Garen Andreassian:

REALTA', PROCESSO, CONTROLLO

L'installazione consiste in un modulo mobile che assorbe le informazioni esterne in aggiunta alle informazioni interne che io ho già inserito. Il risultato è una trasformazione; il modulo, infatti, è completo di per se stesso ma è costantemente influenzato da contraddizioni.

Realtà: la realtà confronta se stessa. Un fatto è la costruzione di impressioni sensoriali, scoperte attraverso l'esperienza, e di verità storiche che sono accettate come conoscenza comune.

Processo: pura esperienza e processo di ricognizione.

Controllo: controllo della coscienza.

Il lavoro è una struttura in cui sono proiettate esperienze e impressioni soggettive. Ho scelto una forma geometrica, il cubo, per la sua purezza, ma questo cubo viene trasformato dalle sue interferenze con la realtà esterna; riflette (incorpora) qualsiasi cosa riceva. Sono attratto dal processo artistico per la sua spontaneità e istantaneità, che non è mai soggetto alla razionalità.

Parti dell'installazione sono al di fuori dello spazio espositivo. L'opera tende a eliminare la distinzione "interno-esterno".

L'opera è creata nello spazio di un istante; quello che rimane dopo quell'istante ne è soltanto la traccia.

Garen Andreassian:

REALITY, PROCESS, CONTROL

The installation consists of a moveable module which absorbs external information in addition to the information I have put into it. As a result a transformation takes place. The module is complete in itself, but is constantly influenced by contradiction.

Reality: Reality confronts itself. A fact is a construction of sense impressions that are discovered through experience, and of historical truths that are accepted as common knowledge.

Process: Pure experience and the process of recognition.

Control: Control of consciousness.

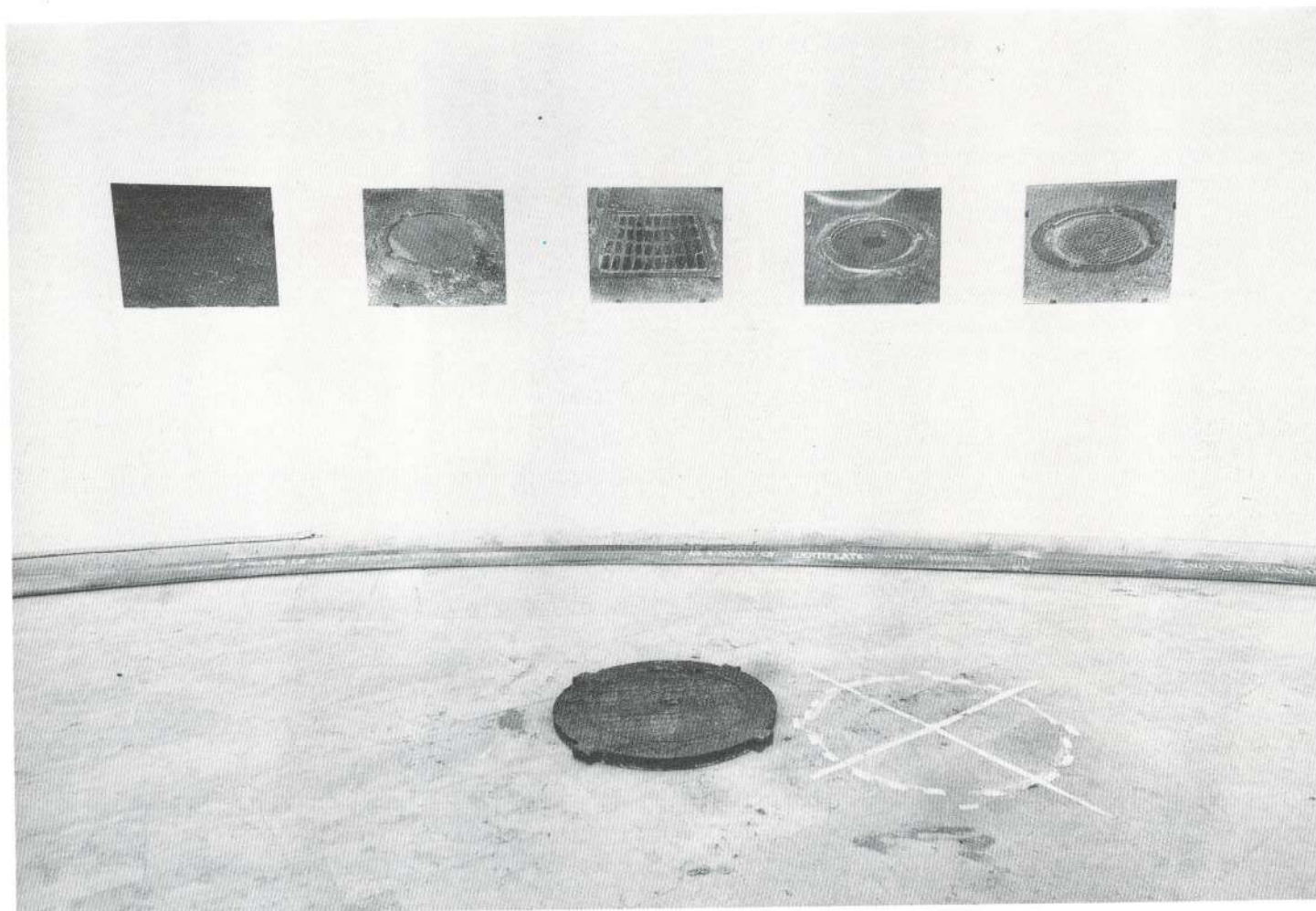
The work is a structure onto which experiences and subjective impressions are projected. I have chosen geometric form (a cube) because of its purity, but this cube is transformed by its interaction with external reality: it reflects (incorporates) whatever it receives. I am attracted to the artistic process because of its spontaneity and instantaneity, which never the less are subject to conscious operations.

Parts of the installation are outside the exhibition space. The piece tends to dissolve distinctions like "interior" and "exterior".

The work is created in an instant and what remains after that instant is only its trace.



GAREN ANDREASSIAN
Reality, Process, Control 1995
mixed media, work in progress



GAREN ANDREASSIAN
Art as a means of identification
with reality 1993



GAREN ANDREASSIAN
Art as a means of identification
with reality 1993 (DETAIL)



SAMUEL BAGHDASSARIAN

NATO nel 1956, Erevan, Armenia

STUDI

1971-1975 Collegio d'Arte di Erevan

1975-1980 M.F.A. Istituto d'Arte di Erevan, Erevan, Armenia.

MOSTRE COLLETTIVE

1989 **Adriana Gallery**, Expocenter, Leningrado (San Pietroburgo) Russia.

1990 **Casa Centrale degli Artisti**, Erevan, Armenia. "Oggetto".

1991 **Casa della Cultura**, Lublino, Polonia.

1992 **Museo d'Arte Moderna**, Erevan, Armenia. "9".

Casa Centrale degli Artisti, Mosca, Russia.

"Post-modernismo armeno"

Galleria New Academy, London, U.K.

1993 **Museo d'Arte Moderna**, Erevan, Armenia "Identificazione".

Mostra al Salone Europart, Ginevra, Svizzera.

International Gallery, Detroit, MI., U.S.A.

1994 **Galleria Abramian**, Erevan, Armenia.

"Paesaggio di Erevan".

Museo Toumanian, Erevan, Armenia "Terza Mostra".

1995 **Museo Bochum**, Bochum, Germania. "Armenia: la riscoperta di una terra di antica cultura", una mostra dell'arte armena dalla preistoria ai giorni nostri.

SCENOGRAFIE

"Da scoprire: Questo è quello che il problema richiede",
Televisione di Stato armena, regia: V. Martirosian.

COLLEZIONI PUBBLICHE

Museo Orientale, Mosca, Russia.

Museo d'Arte Moderna, Erevan, Armenia.

Museo Etnologico Sardarapat, Sardarapat, Armenia.

CATALOGHI

1992 "Arte contemporanea in Armenia"

New Academy and Business Art Galleries, Londra, U.K.

N. Karoyan, catalogo della mostra organizzata dall'associazione "Goyak", Mosca, Russia.

BORN 1956, Yerevan, Armenia

EDUCATION

1975-1980 M.F.A. Yerevan Institute of Arts, Yerevan, Armenia

1971-1975 Yerevan College of Arts

GROUP EXHIBITIONS

1995 **Bochum Museum**, Bochum Germany.

"Armenia: The Rediscovery of a Land of Ancient Culture". An Exhibition of Armenian Art from Prehistoric Times to the Present

1994 **Abramian Gallery**, Yerevan, Armenia.

"Yerevan Landscape".

Toumanian Museum, Yerevan, Armenia. "Third Exhibition".

1993 **Museum of Modern Art**, Yerevan, Armenia. "Identification".

Europart Salon-Exhibition, Geneva, Switzerland.

International Gallery, Detroit, MI., U.S.A.

1992 **Museum of Modern Art**, Yerevan, Armenia. "9".

Central House of Artists, Moscow, Russia.

"Armenian Post-Modernism"

New Academy Gallery, London, U.K.

1991 **House of Culture**, Lublin, Poland.

1990 **Central House of Artists**, Yerevan, Armenia. "Object".

1989 **Adriana Gallery**, Expocenter, Leningrad (St. Petersburg), Russia.

SET DESIGN

"To Find Out: This is What the Problem requires", Armenian State
Television, Director: V. Martirosian

PUBLIC COLLECTIONS

Oriental Museum, Moscow, Russia

Museum of Modern Art, Yerevan, Armenia.

Sardarapat Museum of Ethnology, Sardarapat, Armenia.

CATALOGUES

1992 "Contemporary Art of Armenia",

New Academy and Business Art Galleries, London, U.K.

N. Karoyan, catalogue of exhibition organized by

"Goyak" Association, Moscow, Russia.

SAMUEL BAGHDASSARIAN
Accident / Experience 1995
mixed media (Detail)



Samuel Baghdassarian:

INCIDENTE/ ESPERIENZA

Quest'opera è il risultato di un interesse duraturo nei confronti delle proprietà dei metalli. Ho scelto il ferro per la sua adattabilità.

In questo caso la mia attenzione è stata attirata dai suoi aspetti meno promettenti e più enigmatici- la sua polvere o "forma polvere" (gli umili resti del lavoro in metallo) ha risvegliato in me una serie di ricordi che mi hanno aiutato a distrarmi dall'istanza principale, creando, così, un arricchimento del mio lavoro.

L'istanza principale potrebbe essere definita come il bisogno di riconoscere e spiegare le cose, tenendo in considerazione l'importanza del presente, per mezzo di un campo magnetico che cambia la forma del metallo. Le relazioni tra il mio lavoro e la natura, la cultura nazionale e la storia sono soprattutto inconse.

Le forme rocciose dell'Armenia, le "Rocce dell'ombelico" e le "Rocce del Drago" e "le Macine" siano esse levigate e scolpite dall'uomo o dalla forza della natura sono poco più che piacevoli ricordi per me. Le allusioni alla cultura nazionale sono assolutamente secondarie, un fatto passeggero, un effetto del mio ambiente.

Le mie intenzioni sono diverse: incorporare nel mio lavoro i miei problemi, le mie tendenze, sfoghi, lussuria, attrazioni e il mio amore per la tecnologia.

Samuel Baghdassarian

ACCIDENT/ EXPERIENCE

The piece is the result of a long-standing interest in the properties of metal. I have chosen iron because of its adaptability.

In this case my attention was drawn to its least promising, yet most enigmatic aspect - its dust or powder form (the humble residue of metal working). This awoke a series of memories in me that helped to distract me from the principal issue, thus enriching the work.

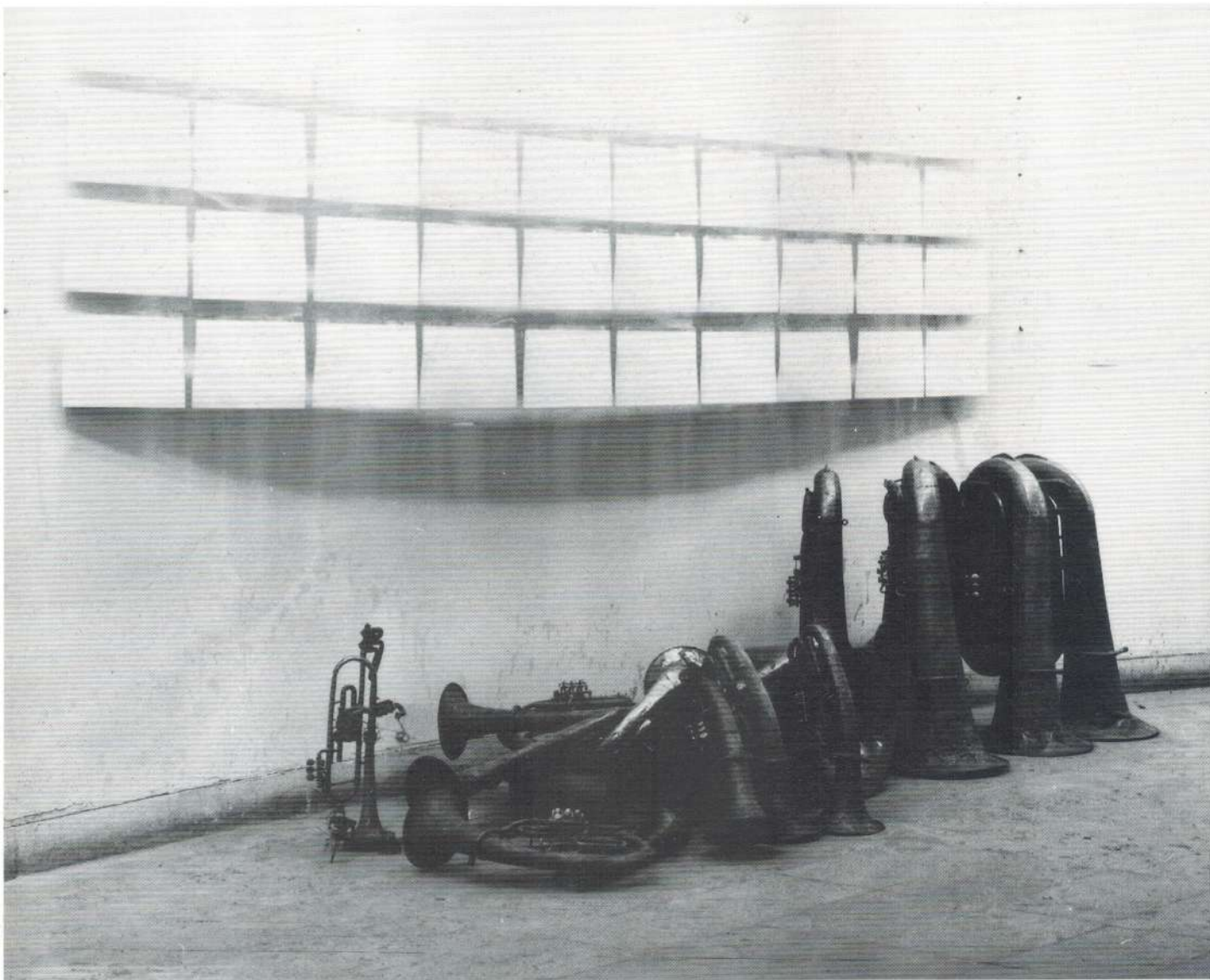
This principal issue might be defined as the need to recognize and explain things, taking into account the importance of the present moment; to see and feel the moment by means of a magnetic field that changes the form of the metal.

My work's relationship to nature, national culture and history is largely unconscious. The rock-forms of Armenia - the 'Navel Rocks', 'Dragon Rocks' and 'Mill Stones' - be they polished and carved by man or created by natural forces are hardly more than pleasant memories to me. Allusions to national culture are largely accidental, a matter of the passing moment, an effect of my environment.

My desires are different: to incorporate in my work my problems and my tendencies - outbursts, lusts, attractions and my love of technology.



SAMUEL BAGHDASSARIAN
Accident / Experience 1995
mixed media



SAMUEL BAGHDASSARIAN
installation 1993
mixed media



SAMUEL BAGHDASSARIAN
installation 1993
mixed media

E' impresa ardua tracciare in poche battute un profilo storico di un popolo che, dagli albori delle civiltà più antiche, è stato testimone e spesso protagonista di vicende che hanno profondamente inciso sul suo destino.

Naturalmente questo non è neanche il luogo per trattare tale argomento che lasciamo alla viva curiosità ed interesse del lettore. Da sempre l'Armenia è stata terra di conquiste e di invasioni, crocevia di mercanti, di uomini di cultura e di scienza; ha vissuto dei tempi tristi ma nei periodi di pace e di indipendenza è entrata in contatto con i popoli confinanti, sviluppando un fiorente scambio culturale.

L'Armenia ha conosciuto lunghi secoli di dominazione ottomana, che l'hanno portata alla totale disgregazione a rischio della perdita della propria identità, culminata poi in un genocidio (1915) che ancora la Storia Umana stenta a riconoscere.

La peculiarità del carattere armeno è probabilmente dato dal fatto che, sotto la spinta di eventi storici, ha conosciuto e assorbito nel proprio spirito l'esilio. Ma il legame degli esiliati con gli armeni della Terra Madre ha rappresentato e continua a rappresentare quella linfa vitale da cui essi attingono per rinnovarsi e ricomporsi reciprocamente. Nel corso del nostro secolo è stata,

per un brevissimo periodo di tempo, Repubblica indipendente costretta però a piegarsi di fronte all'Impero Sovietico, con la sua annessione. Le repentine trasformazioni socio-politiche di quest'ultimo decennio, con il crollo dell'Unione delle Repubbliche Sovietiche, hanno riportato alla luce questioni che sembravano definitivamente sopite e che oggi irrompono veementemente nell'attuale compagine politica. Uno degli esempi palesi è la questione della piccola Repubblica Autonoma del Nagorno-Garabagh.

Oggi l'Armenia vive ed affronta una quotidianità assai complessa, non priva di forti interrogativi circa la composizione della sua nuova identità.

Partecipando per la prima volta come Repubblica indipendente alla Biennale di Venezia, questa riflessione su se stessa diventa anche espressione di quel dialogo, mai interrotto, con le realtà armene della Diaspora, apportatrici di nuove idee e linguaggi per la crescita nel processo di individualizzazione della propria cultura.

Tutto questo avviene, forse non casualmente, anche in un luogo che, secoli prima, era stato simbolicamente generatore di una rinascita culturale armena.

M. LOURIAN

ARMENIA

It would be a laborious undertaking to outline in a few words the historical profile of a people that from the dawn of civilisation has witnessed and often been the protagonist of events that profoundly marked its destiny. Needless to say, this is not the place to delve into such a subject which is left to the readers own curiosity and interest.

Armenia has always been a land that sustains invasions, a cross-roads for merchants, for men of culture and of science. It has lived through times of suffering but in times of peace it cultivated relationships with neighbouring nations, developing a flowering cultural exchange.

Armenia was subjected to many centuries of Ottoman domination which brought it to the verge of disintegration, risking the loss of its very identity that culminated in the genocide of 1915 which human history still fails to recognize.

The idiosyncrasy of the Armenian character is probably due to the fact that under the weight of history it has known and taken into its soul a profound feeling of exile. However, the links that those exiled have with those of the mother-land has represented and continues to represent that vital life -blood which they both



draw on as a source of re-invigoration and renewal. In the course of this century it has been an independent republic for a brief period and then it had to submit to Soviet power and its policy of annexation. The sudden and unexpected socio-political changes of this last decade, with the collapse of the Soviet Union, have brought back to light issues that previously had seemed forgotten but are now bursting onto the present political scene. One obvious example is the question of the tiny Autonomous Republic of Nagorno-Karabagh.

At present Armenia is experiencing a very complex daily existence which includes difficult questions about its new identity.

Armenia is participating in the Venice Biennial for the first time as an independent republic. This entry in to the international art scene coupled with its uninterrupted relationship with its exiled Diasporic reality, brings back to the homeland new ideas and languages for the growth and gradual individualization of its culture.

All this is happening, perhaps not accidentally, in a place which, some centuries ago, was the generator for an Armenian Renaissance.

M. LOURIAN

ORGANIZZAZIONE
ORGANIZATION

THE ARMENIAN PAVILLION COUNCIL 1995

AT THE XLVI INTERNATIONAL ART BIENNALE OF VENICE

Il Comitato per il Padiglione Armeno '95 è un gruppo di sostegno internazionale creato per sponsorizzare la prima (e le eventuali successive) partecipazione della Repubblica Armena alla prestigiosa Biennale d'Arte di Venezia.

I fondi raccolti dal Comitato saranno devoluti a due enti senza fini di lucro: "The Center for Contemporary Experimental Art" e "GANDZ", entrambi impegnati a promuovere e diffondere su piano internazionale l'arte contemporanea Armena.

The Armenian Pavilion Council - 1995 is an international support group created to sponsor the first pavillion of Armenia at the prestigious Art Biennale of Venice, and beyond.

Funds raised by the council will be allocated to two non-profit entities in Armenia: "The Center for Contemporary Experimental Art", and "Gandz", both engaged in promotion and international propagation of Armenian contemporary art.

HONORARY CHAIRPERSONS

Mr. & Mrs Vahagn Hovnanian

HONORARY BOARD

Mekhitarist Congregation of Venice

Ara Arslanian

Alfred Aysseh

Jean Carzou

Atom Egoyan

Larry Gagosian

Vartan Gregorian

Anelka Grigorian

Vahé Jazmadarian

Agop Manoukian

Benon Sevan

Tony Shafrazi

UNDER THE AUSPICES OF

The Ministry of Culture of the Republic of Armenia

CHAIRPERSONS

George Garo M. Beylerian

Nina Hovnanian

Alice Kirikian

EXECUTIVE BOARD

• *Commissioner- Curator*
Sonia Balassanian

• *Coordinator- Yerevan*
Edward Balassanian

• *Coordinator- Venice*
Minas Lourian

• *Public Relations- Venice*
Michael Carapetian

• *Consultant*
Pinin Manoukian

• *Treasurer*
Louise Beylerian

• *Fund Raising*
Corinne Arslanian
Melvi Arslanian- Milhaud

• *Events Coordinator*
Vicky Hovannessian

• *Design Consultant*
Armen Garabedian

CENTER FOR CONTEMPORARY EXPERIMENTAL ART

Il Centro per l'Arte Contemporanea Sperimentale è un'organizzazione culturale senza fini di lucro, fondata a Erevan da Sonia Balassanian con il patrocinio del Ministero della Cultura della Repubblica Armena.

Il Centro si propone di diffondere e dare più ampio respiro alla creatività e alla libera espressione di artisti armeni contemporanei e d'avanguardia, di finanziare il processo di ricerca, scoperta e conquista di "nuove frontiere" nell'arte rifiutandone la commercializzazione.

Il Centro promuove la diffusione di opere d'arte di artisti armeni in un contesto internazionale attraverso seminari, conferenze, performances multi-mediali. Offre inoltre un servizio di consultazione libraria e assistenza finanziaria.

The Center for Contemporary Experimental Art is a non-profit cultural institution, founded in Yerevan by Sonia Balassanian, under the auspices of the Ministry of Culture of the Republic of Armenia.

The Objectives of the Center are to encourage and facilitate uninhibited expression and creativity of Armenian contemporary and avant-garde artists, support of the process of search, discovery and conquest of "new frontiers" in the arts, and to counteract commercialization of art.

The Center will provide a suitable environment for the presentation of avant-garde and experimental art. It will facilitate the international interaction and exposure of Armenian artists through seminars and conferences, multi-media art and reference libraries and the provision of financial assistance.

GANDZ

GANDZ è un fondo creato da un gruppo armeno di importanti artisti, scrittori e musicisti di Erevan per finanziare e promuovere la letteratura, le belle arti e tutte le forme di spettacolo. Aiuta la crescita e lo sviluppo di talenti sia nell'arte che nella letteratura in Armenia o provenienti dalla Diaspora.

Lo scopo fondamentale della fondazione è quello di portare l'arte e la letteratura armena al massimo livello valorizzando e sostenendo le immense potenzialità in un panorama internazionale. Attraverso questi obiettivi GANDZ si propone di far conoscere i talenti armeni a livello internazionale.

I coniugi Vahakn Hovnanian sono i presidenti onorari di questa nuova associazione; attraverso il contributo economico della loro fondazione hanno promosso una campagna che assicuri un sostentamento economico per poter portare a termine un tale compito.

Gandz is a fund created by a group of prominent artists, writers, and musicians from Armenia. The paramount goals of the foundation are to support and promote the fine performing and literary arts and artists; to discover new creative potentials, and to assist in , and later maintain, the development and growth of new artistic talents in Armenia and the Armenian Diaspora. Through these endeavors, Gandz aims to facilitate exposure of Armenian creative talent in the international arena.

Mr. and Mrs. Vahakn Hovnanian are honorary chairmen of this new organization. Through their foundation's support, they have initiated a campaign to secure a financial base for perpetuity of this endeavor.

CENTRO STUDI E DOCUMENTAZIONE DELLA CULTURA ARMENA

Costituite intorno agli anni '60 a Milano da un gruppo di intellettuali, il Centro Studi e Documentazione della Cultura Armena e la OEMME Edizioni si propongono di promuovere, studiare e diffondere quelle culture non dominanti (prevalentemente della regione caucasica e medio-orientale) che difficilmente trovano spazio per una loro legittima affermazione. Molteplici le attività di tipo scientifico-culturale promosse in questi anni: di particolare importanza la collaborazione con la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano e l'Accademia delle Scienze della Repubblica Armena, che ha reso possibile un'attenta indagine scientifica su diverse tematiche. Il frutto di questo lungo lavoro è stato raccolto nella collana Documenti di Architettura Armena; sono stati inoltre pubblicati testi su problematiche storico-politiche, musica, critica letteraria e libri di immagini. Nell'attuale sede della Loggia del Temanza, la biblioteca offre la possibilità di consultare un vasto materiale non solo librario ma anche fotografico e cartografico.

Established during the 1960's by a group of intellectuals in Milan, the Centre for the Study and Documentation of Armenian Culture and the OEMME Edizioni propose to promote and to further those non-dominating cultures (mostly of the Caucasus and the Middle-East) that strive with difficulty to find room for their legitimate claims.

There have been many scientific and cultural activities fostered in these years: of particular importance has been that of the collaboration with the Faculty of Architecture of Milan Polytechnic and the National Academy of the Sciences of the Armenian Republic, making possible detailed scientific enquiries with various themes. The fruit of this long work has been published in the series "Documents of Armenian Architecture". In addition, texts have also been published on politico-historic issues, music, literary criticism and illustrated books. At the Temanza Loggia itself, the library offers the possibility of consulting a vast collection of not only literary but photographic and cartographic material.



as of May 25, 1995

BENEFACTOR:

Mr. & Mrs. Vahakn Hovnanian

PATRON:

Mr. & Mrs. Hirair Hovnanian
Mrs. Pearl Markarian

SPONSOR:

Anonymous donor
Mr. & Mrs. Ara Arslanian
Demirdjian brothers
Dr. & Mrs. Raffi Hovanessian
Mr. & Mrs. Kevork Karagozlu
Mr. & Mrs. Garbis Kirikian
Mr. & Mrs. Harry Tufayan

FRIEND:

Mr. Kevo-Jean Ayvazian
Drs. Diran & Seta Apelian
Mr. & Mrs. Hagop Ateshian
Mr. & Mrs. Alex Dadourian
Mr. & Mrs. Nishan Deveciyan
Mr. & Mrs. Haig Didizian
Mr. & Mrs. Bob Gaida
Mrs. Suzanne Hagopian
Mr. & Mrs. Kevork Hovnanian
Mr. & Mrs. Berdg Kevorkian
Mr. & Mrs. Nubar Khenamirian
Mr. & Mrs. Alex Markarian
Dr. & Mrs. Harut Mekhjian
Mr. & Mrs. Levon Nazarian
Petrosian Paris
Mr. & Mrs. Carlos Potikian
Mr. & Mrs. Andreas Rubian
Mr. & Mrs. Edy Sarian
Mr. & Mrs. Joseph Stein, jr.
Mr. & Mrs. Garbis Tutundjian
Utrecht Manufacturing Art Supplies
Vartali Salon of New York
Mrs. Arpi Vartian
Mr. & Mrs. Jorge Vartparonian
Mr. & Mrs. Peter Vosbikian
Mr. & Mrs. Daniel Zaroukian

CREDITS

CATALOGUE DESIGN AND GRAPHICS:

STUDIO TAM venice

PRINTER:

LA TIPOGRAFICA srl - Venice

WRITERS/EDITORS:

John Ash

Aleramo Hermet

Arsiné Nazarian

ASSISTANT:

Ed Grant

TRANSLATORS:

Cristiana Moldi Ravenna (english/italian)

Carla Bonollo & Ralph Duke (italian/english)

MUSIC:

Joy Collins

PRINCIPAL OF H.A.S. OUR BANKER:

Artun Hamalian

DELEGATE FROM ARGENTINA:

Vera Karagozlu

TRAVEL & ACCOMMODATIONS:

Pearl Markarian

Delilah Mesrobian

Irene Vosbikian

GIFT BASKETS IN HOTEL ROOMS:

Petrosian Paris

DELEGATE FROM BEIRUT:

Lucy Tutundjian



INCISIONE RUPESTRE DI OUGHTASAR
(MONTAGNE DEL CAMMELLO) ARMENIA (V-II secolo a.C.)
ROCK -ENGRAVING OF OUGHTASAR
(THE CAMEL MOUNTAINS) ARMENIA (V-II centuries b.C.)

june 12 - october 15, 1995

garen andreassian
samuel baghdassarian