

Небојша Вилиќ

# Критичка уметност



Разговори со Бојан **Иванов**, Зоран **Попоски**  
Мира **Гаќина** и Жанета **Вангели**



## **Критичка уметност**

Едиција

**Текстови за уметноста**

7

Небојша Вилиќ

# Критичка уметност

*Разговори со*      *Бојан Иванов*  
*Зоран Појоски*  
*Мира Гаќина*  
*Жанеџа Вангели*

359<sup>0</sup>  
Скопје, 2010

Изданието е подготвено за PoD дистрибуција преку  
[nvilic.blogspot.com](http://nvilic.blogspot.com)

На предната корица:

Реклама за самостојната изложба на Атанас Ботев во Културно  
информативниот центар, Скопје 2008

На задната корица:

Атанас Ботев, *60 години егзодус* 2008, масло на платно

## Содржина

<i>Вовед</i>	<i>i</i>
Небојша Вилиќ Можности за критичка уметност	1
Разговори со Бојан Иванов, Зоран Попоски, Мира Гаќина и Жанета Вангели	37
<i>Референци</i>	<i>101</i>
<i>Илустрации</i>	<i>105</i>





Оваа книга е дел од регионалниот проект „Да зборуваме за критичките уметности“ [Let's Talk Critic Arts] започнат од белградскиот портал за култура „Seecult.org“ (Србија) во соработка со партнерите: „SCCA/Artservis.org“ од Љубљана (Словенија), „Форум Скопје“ од Скопје (Македонија) и порталот „Kulturpunkt.hr“ од Загреб (Хрватска). Проектот низ различни форми на јавни случувања ги преиспитува критичките практики во културата, уметноста и медиумите. Покрај јавните случувања – тркалезни маси и јавни интервјуа кои се одржаа во Белград, Љубљана, Скопје и Загреб, во текот на траењето на проектот се објавуваа и текстови и интервјуа на партнерските портали [[www.seecult.org](http://www.seecult.org); [www.artservis.org](http://www.artservis.org); [www.forumskopje.com](http://www.forumskopje.com) и [www.kulturpunkt.hr](http://www.kulturpunkt.hr)]. Проектот на крајот е заокружен со објавувањето на публикацијата *From Consideration to Commitment: Art in Critical Confrontation to Society (Belgrade, Ljubljana, Skopje, Zagreb: 1990-2010)* која ги испитува критичките практики на современата ликовна уметност – практиките на истражувачкото, прогресивното и експерименталното делување на современите ликовни уметници од деведесетите години на 20 век па сè до денес во четири земји од регионот – Хрватска, Македонија, Словенија и Србија. Во основа, се работи за практиките со кои во фокусот на прашањата, какви што се: аспектите на идентитетот (национален, културен, религиозен, етнички), правата на работниците, интегрирањето на малцинствата во општеството, трендовите на движењата на



Корица на книгата  
„From Consideration to Commitment“

глобалниот пазар и неговите отпечатоци во локалниот контекст, бескрупулозноста на капиталот, положбата на жената, уништувањето на просторот, проблемите на организацијата на институциите на уметноста и многу други.

Публикацијата ги мапира и теориски ги согледува критичките, истражувачките и, кон современиот цивилизациски момент, ориентираните практики на современата уметност која од деведесетите години на 20 век делуваат во контекстот на т.н. независна културна сцена, но се присутни и во институционалната рамка. Низ четирите блока се исцртуваат како политичките, општествените, економските, така и промените на локалните контексти во културата. Секој блок е насочен на практиките и контекстот на една држава, односно на главниот град како примарен фокус, а покрај воведниот текст на авторот на блокот, и ги собира разговорите со четири соговорници (уметници, теоретичари, кустоси, организатори...) кои,

врз темелот на сопственото искуство, работа и знаења можат да придонесат кон расправата на оваа тема, а низ различни перспективи на темата. На тој начин се собрани и покажани поединечните творечки лаборатории кои, низ современата културна пракса, ги граделе фабриките на борбата и отпорот, а кои биле спроведувани од уметници, куратори, теоретичари и дејци во областа на културата од деведесетите години на 20 век до денес. Покрај тоа, публикацијата е опремена со фотографии од уметничките проекти спомнати во разговорите и текстовите. Публикацијата, пак, има намера да придвижи една платформа која ќе биде на располагање на јавноста, па, на тој начин, да го поттикне понатамошното присобирање и вреднување на уметничкото и културното делување во последните дваесет години.

Автори на блоковите во овој проект се: Јасна Јакшиќ (Хрватска), Небојша Вилиќ (Македонија), Ника Грабар и Миха Цолнер (Словенија) и Весна Тасиќ (Србија).<sup>1</sup>

\*\*\*

Во оваа книга е поместен блокот од Македонија. Но, на разговорите со четворицата избрани соговорници им претходеше тркалезната маса „Јавниот простор помеѓу солидарноста и насилството“ (27 мај 2010, Национална галерија на Македонија) одржана во рамките на „Форум Скопје 2010: Градот на солидарноста“. Таа беше дел од серијата на јавни разговори на целиот проект, а именувана како „Протест“ [P]rotest и на неа учествуваа: Ника Грабар (Словенија), Стеван Вуковиќ (Србија), Марко Голуб (Хрватска) и Зоран Попоски и Небојша Вилиќ

---

<sup>1</sup> Публикацијата може да се преземе преку: [http://talkingcriticarts.files.wordpress.com/2011/04/ltca\\_publication\\_art\\_in\\_critical\\_-confrontation\\_to\\_society.pdf](http://talkingcriticarts.files.wordpress.com/2011/04/ltca_publication_art_in_critical_-confrontation_to_society.pdf).



*Пред ѝочешкоѝ на ѝркалезнаѝ маса  
(од лево кон десно: Голуб, Грабар, Пойоски и Вуковиќ)*

(модератор) (Македонија) со посредство на Јасна Шоптрајанова Вртева. Окосницата на тркалезната маса беа трите главни линии на уметноста во јавниот простор, а кои се врзуваат за Скопје како „Град на солидарноста“. Првата линија, секако, се однесува на одредените околности: односот на идеолошкото и политичкото како конституенс на појавноста на фигуративноста (како нарративност) во државните нарачки на скулптурите во централното гратско подрачје на Градот Скопје. Втората линија го допира „политичкиот“ статус во јавната уметност, односно, политичкото како остварување на политиката на уметноста – остварување на јавниот интерес во зоната на јавниот простор. Третата линија, едновременно и поврзувачка и раздвојувачка, е онаа врзана за нејзиниот „етички“ статус.

Своевидно, дел од овие теми се „прелеваат“ и во разговорите, објавени во оваа книга. Тоа е затоа што во последните неколку години, а во рамките на македонската уметничка сцена, се појавуваат сè повеќе уметнички дела, интервенции и акции коишто одговараат или реагираат на тековните општествени состојби и тоа во обем којшто досега не е забележан. Одговорите за причината на овие појави, нивната суштина и можноста да се позиционираат творештвото и ангажманот на македонскиот уметник во ваквите одредени околности беа побарани од уметниците Жанета Вангели и Зоран Попоски и историчарите на уметноста и критичари Мира Гаќина и Бојан Иванов. Ваквиот однос на професионалната определба на соговорниците има за цел кон темата да се пријде од двете сосема различни и спротивставени позиции во однос на подрачјето на уметноста: творечкото и толкувачкото. Изборот се раководеше од нивните досегашни ангажмани во јавниот простор на уметноста: искуството и мислата во творечката пракса на Вангели повеќе од две десетлетија го збогатува корпусот на критичката уметност во Македонија со стожерна доследност, додека нејзиниот постконцептуален пристап е редок уметнички дискурс за политизацијата на естетското и, особено, естетизацијата на политичкото и идеолошкото; Попоски сопствените уметнички истражувања и практики ги надополнува и со теориско мислење во јавниот простор присутно не само преку неговите учества на различни разговори, туку, што е од особена важност за македонската уметничка сцена и со авторско публикување на сопствените теориски промислувања; во критичкиот дискурс на Гаќина, исто така, но „од другата страна на уметноста“, теориското обмислување е поткрепено и со нејзината кураторска пракса, особено со и во изборот на учесниците на 5 Биенале на млади, одржано минатата година во Музејот на современата уметност во Скопје; теориските обмислувања на Иванов, веќе подолго време, претставу-

ваат силна поткрепа на обидите уметничкото творештво во Македонија да се стави во една структурирана системска рамка од којашто произлегуваат понатамошните читања на сè понедофатливите за вреднување разнородни и разновидни уметнички практики.

Авторот на овој блок, ја користи приликата да им се заблагодари на соговорниците за прифаќањето на поканата, за темелниот приод кон одговорите и за безрезервната поддршка оваа тема да го добие ова и вакво издание во поширокиот регионален простор и контекст.

Особена благодарност е упатена до Јасна Шоптрајанова Вртева, за нејзината покана до авторот да земе учество во целиот овој проект, за организацијата на тркалезната маса и за соработката на преводите, како и до Деа Видовиќ од Загреб, Хрватска, со која авторот беше во постојана комуникација од првичните разговори, па сè до завршетокот на подготовките на ова издание.

*Небојша Вилиќ*

*мај-декември 2010  
Сџура - Скопје*





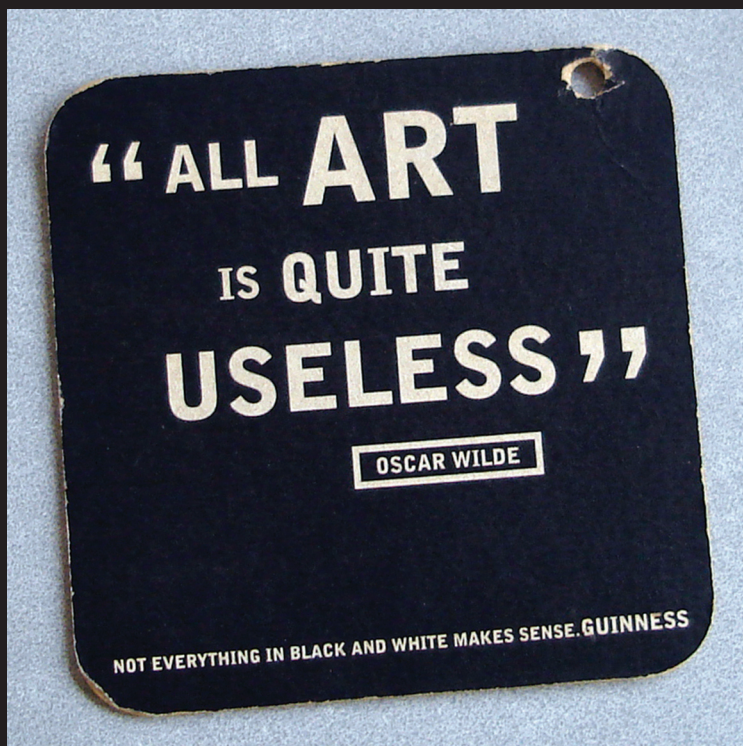


# Критичка уметност



Небојша Вилиќ

## Можности за критичка уметност



**“ ALL ART  
IS QUITE  
USELESS ”**

**OSCAR WILDE**

**NOT EVERYTHING IN BLACK AND WHITE MAKES SENSE. GUINNESS**

„All art is quite useless“  
(Wilde, 2006: 4)

## Парадигматичноста на еден исказ

Веќе неколку години на мојата работна маса се шутка едно црно-бело картонче – подметнувач за чаши, „собрано“ во некој од европските аеродромски пабови (чинам дека тоа беше на франкфуртскиот аеродром, 2007, на враќање од каселската „документа“...) и исто толку време, гледајќи го, не се сложувам со напишаното. [Сл. 1] На него е отпечатен еден цитат на бунтовниот и контроверзен Оскар Вајлд: „All Art is Quite Useless“. Ми требаше некое време, искрено, со ова да го поврзам и додадениот коментар-слоганот на оваа рекламна кампања на компанијата „Гинес“ за своето прочуено црно пиво: „Not everything in black and white makes sense“, една фраза, позната и употребувана и на овие простори како: „ништо не е само црно или само бело“. Постојано се обидував да го преведам ова „useless“ и никако не можев да го одредам најсоодветниот превод – бескорисна или некорисна: дали е таа, уметноста, без-корист или е некорисна. Се прашував дали тоа уметноста не може да го исполни очекуваното или, пак, дека од неа не ни треба да се очекува некакво исполнување на посакуваната намера или резултат: дали не може или дали не треба од неа да се имаат очекувања?, дали таа не може или од неа не треба да се очекува дека може да ја оствари посакуваната намера или резултат?, дали таа, конечно, е само уште еден „неупотреблив“ предмет/производ на човековата духов-



Сл. 2 Ана Стојковиќ, *Баш нè боли едни за други*, 2002

на сфера?, дали таа нема способност или можности да ефектуира во однапред одредена сфера или област?

Во извесна смисла, исказот на Вајлд е точен доколку уметноста се толкува од аспект на формалистичката естетика – во уметничкото дело треба да се бараат само елементите и категориите коишто произлегуваат од формата и начинот на нејзината изведба и композирање. Доколку, пак, таа се анализира од позиција на критички дискурс, тогаш може да се разбере дека таа недоволно ефектуира, односно, не е во состојба да изврши (иако можеби влијае на) порадикални промени, особено по прашањата на општественоста. И двете позиции остваруваат присуство на уметничката сцена; и двете толкувања на уметноста се присутни во теоријата. Но, кога кумулативноста на општествената ситуација завлекува веќе и во егзистентното на самиот уметник и неговиот живот, та, оттаму, и го вовлекува/извлекува во јавниот простор

на заедницата, можна ли е и понатаму аргументацијата за неприкосновеноста на авторовата автономија во осаменоста на неговото ателје како определба на неговиот комодитет? Разгледувајќи ги овие (веќе двестолетни) двоумења, се доаѓа до заклучокот дека двете „страни“ на уметноста: творечката и онаа на нејзината критика, најчесто се дијаметрално спротивни. Оттука и прашањето дали е можно да се дојде до некаков зеднички именител во оваа, иако се чини бесполезна, но секако плодотворна расправа? Во оваа смисла, нека можното разрешување појде од еден радикален став.

## Црно или бело? Или – сиво?

Рансиер [Jacques Rancière], темелејќи го својот став врз Платоновитот за подражавачот (миметичарот), вели дека: „[A]rtistic practice is not the outside of the work but its displaced form of visibility. The democratic distribution of the sensible makes the worker into a double being. It removes the artisan from 'his' place, the domestic space of work, and gives him 'time' to occupy the space of public discussion and take on the identity of a deliberative citizen“.<sup>1</sup> (Rancière, 2006: 43) Иако оваа општа дефиниција за уметникот и неговата (двојна) „работа“ се однесува и на обете поголеми опишани ситуации, сепак, Рансиер точно упатува на тоа дека „[D]iscursive and bodily practices suggest forms

---

<sup>1</sup> „Уметничкото практикување не е надворешноста на делото, туку неговата дислоцирана форма на видливост. Демократската дистрибуција на сензибилното го прави работникот во две битија. Тоа го преместува уметникот од 'неговото' место, домашниот простор на работа, и му дава 'време' да го зафати просторот на јавната расправа и да го преземе идентитетот на ослободувачкиот граѓанин.“

of community [...] in which works of art or performances are 'involved in politics', [through] artists' social modes of integration, or the manner in which artistic forms reflect social structures or movements"<sup>2</sup>. (13) Оттука, аргументирајќи ја оваа позиција, Рансиер, на примерот на читањето на Флоберовата Госпоѓа Бовари (по објавувањето) како „демократија во литературата“, го критикува ваквото читање токму заради одбивањето да ѝ се додели на литературата било каква порака и токму заради тоа, или во тоа, да се препознае доказот за демократската еднаквост. „His [Флоберовото] very refusal to entrust literature with any message whatsoever was considered to be evidence of democratic equality. His adversaries claimed that he was democratic due to his decision to depict and portray instead to instruct. This equality of indifference is the result of a poetic bias: the equality of all subject matter is the negation of any relationship of necessity between a determined form and determined content. [...] This equality destroys all of the hierarchies of representation and also establishes a community of readers as a community without legitimacy, a community formed only by the random circulation of the written word<sup>3</sup>.“ (14) Истото тоа, Рансиер го препознава и низ анализата на супрематизмот на Малевич, поточно на напуштањето на тридимензионалноста на сликата и нејзина замена со површината [surface] на насликаните знаци (во случајов,

---

<sup>2</sup> „Дискурзивните и телесните практики сугерираат форми на заедницата [...] во кои уметничките дела или изведби се 'воведени во политиките' [преку] уметниковите општествени модели на интеграција или начинот на кој уметничките форми ги одразуваат општествените структури или движења.“

<sup>3</sup> „Оваа [Флоберовата] еднаквост на безинтересното, неважното е резултат на поетичката предрасуда: изедначувањето на сите теми е негирање на кој било однос на нужност помеѓу определената форма и определената содржина“, пишува Рансиер, додавајќи при тоа дека „оваа [ваквата] еднаквост [изедначување] ги уништува сите хиерархии на претставувањето и, исто така, воспоставува заедница на читатели како заедница без легитимитет, заедница формирана само од случајно кружење на напишаниот збор.“





Сл. 3 Гордана Вренцоска, *No tittle, no comment*, 2003

сликата *Црниот квадрат* од 1915): токму плошноста на површината на насликаните знаци интервенира, се поставува помеѓу, како принцип зад уметничката „формална“ револуција едновремено и како принцип зад политичката редистрибуција на споделеното искуство.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> „This is how the ‘planarity’ of the surface of depicted signs, the form of egalitarian distribution of the sensible stigmatized by Plato, intervened as the



Сл. 4 Александра Петрушевска, *Арачиново* 2001, 2006

Во таа насока, а разгледувајќи ги состојбите на културните политики на десницата и левицата, Бренан [Timothy Brennan] се обидува да изнајде нови термини и поими за да ја опише ситуацијата во овие два големи идеолошки блока од коишто произлегува и исчитувањето на состојбите во уметничката продукција врзани за критичкиот однос на уметникот кон стварноста. Поинаку кажано, дали може уметничката продукција да се подведе под категориите на една „црно-бела“ идеолошка поделба на конзервативна десница и прогресивна левица или, пак, доколку е тоа можно, како доаѓа до оваа поларизација врз основа на идеолошкиот идентитет преку

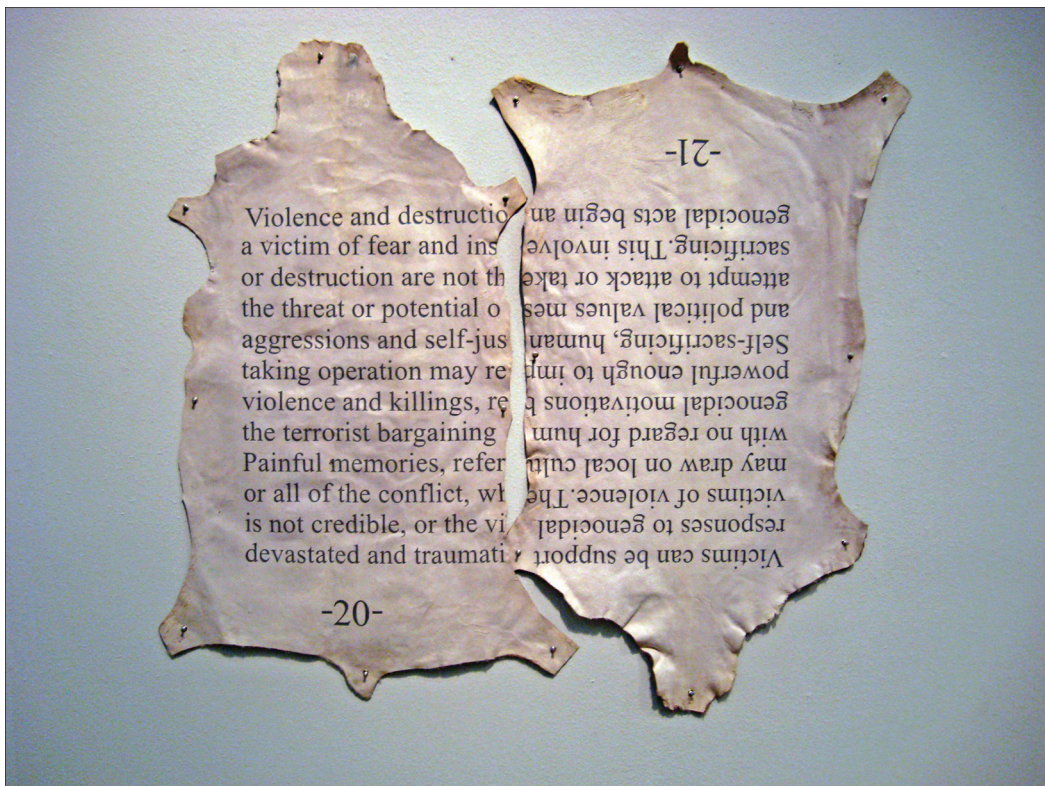
---

principle behind an art's 'formal' revolution at the same time as the principle behind the political redistribution of shared exeprience.“ (17)

категиријата на идеолошкото убедување/верување [belief, или како што тој го именува „cultures of belief“]? (Brenan, 2006: x) Тој децидно пишува дека критиката очајно има потреба од речник за објаснување на тоа како се случил „амбивалентниот лев/десен импулс“, произлезен од теориското наследство на шеесетите години на 20 век. Уште повеќе, тој тврди дека овој речник, овие нови поими и толкувања мора да одговорат на прашањата како се случило можноста да се разлачат конформитетот на десницата со отпорот на левицата да се престори во нешто неостварливо, тешко за дофат или за остварување? Таквата неостварливост (или не-продложувањето на остварливоста) на радикалната поделба ја определува, смета тој, тековната клима во самата културна теорија денес. (173)

Оттука, едно од сериозните прашања во истражувањето на критичката уметност денес е секако оноа врзано за влијанието на теорискиот дискурс врз уметничката продукција и тоа во обата правца: кога тој дискурс ја предопределува уметничката пракса (априорен момент) или, пак, кога тој дискурс ја толкува уметничката пракса (апостериорен момент).

Во оваа смисла, а како вовед во разговорите, следува една анализа на уметнички остварувања на неколку водечки светски уметници од периодот на втората половина на деведесетите години на 20 век. Овој временски период е издвоен токму заради фактот што во него се пројавуваат неколку различни критички односи на уметникот кон општествената стварност и тоа неколку години по клучниот историски настан од 1989 изразен преку метафората: „паѓањето на берлинскиот ѕид“. Важноста на овој настан е уште поголема заради тоа што, од една страна, теорискиот дискурс пред 1989 се соочува со губењето на клучниот опозит во дијалогот, со што дискурзивноста на теорискиот модел врзан за дијалектичкото промислување, останува без сопствената против-тежа.



Сл. 5 Тихомир Топузовски, *Фрагменти*, 2007

Од друга страна, се чини дека израмнувањето на разликите/опозитите, како настојување на пост-68 теорија, во овој период го доживува (или барем така го прикажува) своето потполно остварување. Но, временоста или менливоста на идеолошките и теориските парадигми се потврдува со тековната и повторната радикализација во доменот на уметниковата одговорност кон стварноста од којашто (повторно) станува неразделлив елемент. Радикализациите, произлезени од чувството и доживувањето на глобалистичкото изедначување/претопување, сосема неочекувано произведуваат повторна поларизација во којашто се бара децидно заземање на страна со јасно формулиран и искажан став. И тоа не е само локална состојба. Напротив.

## Ангажираност или „ангажираност“?

Дискурсот за уметничкото дело во однос на сите вонуметнички случувања уште од првата половина на деведесеттите години на 20 век го проблематизира уметниковото делување во доменот на присуството на референтности спрема стварноста. Новонастанатите општествени и политички состојби, како на Истокот, така и на Западот, водат кон тоа уметникот да се определи за некој правец. На една страна се уметниците заинтересирани со феномените од ликовна провениенција (сè уште определена во рамките на формализмот и занимавањето со аспектите на техниката/технологијата), а на другата уметници чии дела ги зафаќаат подрачјата на вонликовните феномени (без разлика во кој медиум и со која техника го изразуваат сопственото мислење). Да се зборува за ангажираноста во овој период значи да се прифати согласноста за разгледување на говорот на присуствата на таа и таква форма на уметничко делување. Конечноста на нивното одредување е во зависност, или произлегува од, концептните заднини во делата. Меѓутоа, овие концептни заднини немаат ништо заедничко со пристапите на ангажираниот модернизам (како на пример пристапите на концептуалната уметност во седумдесеттите). Со самото тоа, пројавените форми на ангажираноста на уметноста од деведесеттите наваму (како сегмент на уметноста на постмодернизмот) се разликува од ангажираноста на модернизмот во следните присуства протолкувани врз основа на неколку примери.

### *Псевдо-ангажирана уметност*

Иља Кабаков, *Изложба на една книга* [Иља Кабаков, *Ausstellung eines Buches*], 1989/90, инсталација во DAAD Галеријата во Берлин, Германија [DAAD-Galerie, Berlin]. (Сл. 6) Изложба на една книга или „изложба на советската состојба во уметноста и културата“. Кабаков испишува безбројни страници или текстови поставени на ѕидовите и во витрините; тие текстови се потпишани со имиња на лажни, дури и непостоечки автори, а во нив се говори за уметноста и културата од ракурс на советските теоретичари и програматори на уметноста и културата. Сè тоа е проследено со други елементи на „класичната“ советска иконографија (црвени витрини, цокле од 1,40 м, ситни предмети, фотографии, документи, паролни картици, итн.). Во моментот кога ќе се помисли дека во оваа „просторна слика“<sup>5</sup> се работи за критика на советскиот концепт, односно Програмата за уметноста и културата, текстот во картичката над една од витрините создава забуна: „Запад – это Рай“ [Запад – тоа е Рај].

Дисбалансот помеѓу сериозноста на една ваква Програма (примарна структура) и текстуалната игра на значења која ја води уметникот (секундарна структура) во корист на втората, доведува до заклучокот за изменетиот однос на уметникот спрема стварноста. Уметникот влегува во подрачјето на критичното, меѓутоа неговиот однос не е во подрачјето на критичкото. Таквото влегување го остава уметничкото дело отворено, бидејќи одговорот секогаш е, според Кабаков, кај реципиентот (гледачот, критичарот, кураторот) на уметничкото дело. Заради тоа што уметникот „hat nicht die letzte Wort“, тој е

<sup>5</sup> Кабаков во својата работа воопшто, самото сликарство го третира како тридимензионална слика. Тој само настојува да создаде илустрација на тоа што би сакал да го каже. Тоа подразбира дека таков „говор во второ лице“ настојува да ги постави прашањата кои авторот ги остава без одговор. (Kabakov, 1990: 240-1)



Сл. 6 Илья Кабаков, *Изложба на една книга*, 1989/90

само „einfacher Mensch, ganz normal, ganz alltäglich. Er ist kein Prophet, kein Genius“, заради тоа што тој „stellt nur die Fragen, er hat keine Antworten“, следува дека не е негово да даде одговор: „Die Frage natürlich ist der Text. Kunst ist nur der Katalysator für diesen Diskussionprozess“.<sup>6</sup> Таквата позиција, која го поставува уметничкото дело отворено за толкување, од своја страна претставува еден од главните аргументи за псевдо-ангажираноста на делото: уметникот денес, иако поставува прашања од подрачјето на критичното, тој не се чувствува, ниту, пак, смета дека е повикан да одговори, или решава, со самото поставување на тоа критично подрачје во подрачјето на критичкото. Своеовидно, тоа како да е во согласност со тазата на Слотердијк според која „не се работи за тоа загатката да се реши, туку да се зачува пред оние кои сакаат да ја разгатнат“. (Sloterdijk, 1988: 80) Уметникот е тука само за да ја раскаже „приказната“, (Kabakov, 1994: 91-2, 142) како би можел реципиентот сам да го состави крајот.

Со тоа, кога товарот на ангажираноста во критичното подрачје од уметникот се префрла на слободното критичко подрачје на реципиентот, тогаш се појавува присуство на псевдо-ангажирана уметност.

### *Транс-ангажирана уметност*

Барбара Кругер, *Секое насилство е илустрација на патетичен стереотип* [Barbara Kruger, *All violence is the illustration of a pathetic stereotype*], 1991, амбиент во галеријата Мери Бун во Њујорк, САД [Mary Boone Gallery, New York]. (Сл. 7) Текстографијата во делото на Кругер

<sup>6</sup> „Го нема последниот збор.“; „Едноставен човек, сосема нормален, сосема секојдневен. Тој не е пророк, нит, пак, гениј.“; „Само ги поставува прашањата“; „Прашањето е, се разбира, текстот. Уметноста е само катализатор за овие процеси.“ (240)





Сл. 7 Барбара Кругер, *Секое насилство е илустрација на најтежок стереотип*, 1995

јукстапонирана со безбојни фотографии и времена или поставена во галерискиот простор, го одредува подрачјето на критичното како референциелност за уметничкото. Критичноста на маркетиншката логика во уметноста пренесена со текстографска и фотографска постапка, заради третирањето на текстографијата и фотографијата како ликовни компоненти, преоѓа во естетизација. „Пораката“ на текстот не е априорна „програма за промена на светот“, туку само апостериорна синтагма (исто како и на примерот на делата: *We don't need another hero, Endangered species, In space no one can hear your scream*). Оптимизмот на ангажираната проективност кој смета дека „der Weltraum nur zum Paradies führen kann“, кај Кругер преоѓа во песимизмот на беспроективноста по констатацијата дека „uns der Weltraum auf direktestem Weg die Katastrophe bringt“.<sup>7</sup> (Owens, 1987: 134) Во состојбата во која таквата беспроективност (или отсуството на критичкото) постои, критичкото подрачје се сведува на едноставна опсервација. Оваа преобразба е не-критичка уште повеќе што таа настојува да стане предмет на уметничкото дело само по себе, за после тоа да оствари однос спрема стварноста: „These were objects. I wasn't going to stick them on the wall with pushpins. I wanted them to enter the marketplace because I begun to understand that outside the market there is nothing“ или „That's what the frames [of the works] were about: how to commodify them. It was the most effective packaging device. Signed, sealed and delivered“<sup>8</sup>. (Müller-Pohle, 1995: 87) Преобразбата е корелациона со стварноста само откако ќе стане уметничко дело.

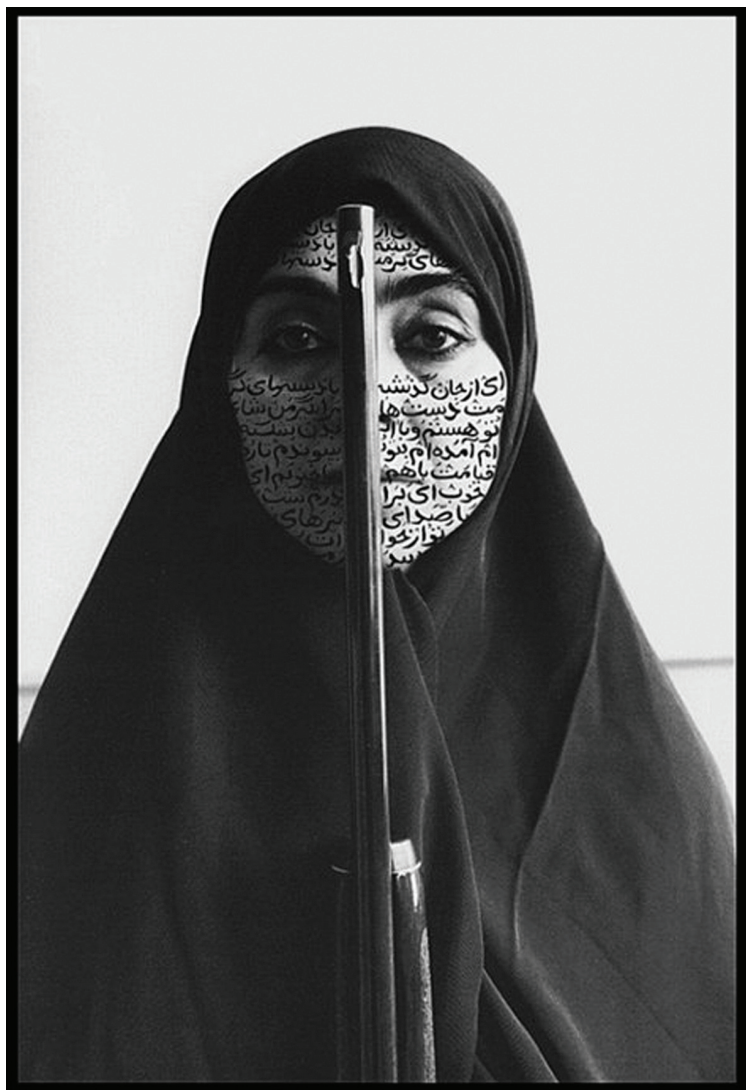
<sup>7</sup> „Светот може да води само кон рајот.“; „Светот, по најнепосредниот пат, ни ја носи пропаста.“

<sup>8</sup> „Ова беа предмети. Не ги закачував на ѕидот со патенти. Сакав тие да навлезат во пазарот, бидејќи почнав да разбираам дека вон од пазарот нема ништо.“ „Заради тоа се рамките на делата: како тие да се комодифицираат. Тоа беше најефективното средство за пакување: потпишано, запечатено, доставено.“

Со тоа, кога во таквиот транзиционен однос (секундарна структура) критичкоста на уметникот ја губи референтноста кон критичното подрачје (примарна структура), тогаш се појавува присуство на транс-ангажирана уметност.

### *Нео-ангажирана уметност*

Ширин Нешат, од циклусот *Иранска жена* [Shirin Neshat, *Iranian woman*], 1995. (Сл. 8) Фотографските дела на Нешат се анализи на присуството на неколкуте аспекти на иранската жена во исламската култура и, особено, општество. Нејзините посети на Иран по Исламската револуција имаат за цел таа самата да се соочи со една стварност која можела да биде и нејзина стварност, а од која исчезнала уште пред таа стварност и да се случи. (Nanjo and Friis-Hansen, 1995: 2) Жената, како единствен мотив во делата на Нешат, не е жена во општа смисла, туку жена од едно специфично културно милје, соочена со исламската фундаменталистичка култура во која таа има предодредено значење. Меѓутоа, работењето со тоа значење не е нагласување на загроеноста на жената во тоа општество, туку би~, три~ или поливалентност на нејзината состојба: иранската жена не е само непостоечки предмет исклучен од општеството, обвиткана со црн плашт, често со вел преку лицето (најчеста иконографска структура на претставувањето) – таа е, контрадикторно, и поетеса, и писател, и извор на чувства, но едновременно и борец на исламската револуција. (Budney and Pultz, 1995: 74) Овие аспекти се остваруваат со додавање на разни атрибути какви што се: калиграфски (персиски) отпосле испишани текстови (било тоа да се литературни и философски текстови од опусот на современата иранска жена или религиозни текстови) поставени на самата фотографија на сосема неочекувани места (по лицето, на



Сл. 8 Ширин Нешат, од циклусот *Иранска жена*, 1995

дланките, на стопалата, преку марамата), сокриеноста на женската убавина зад црниот плашт, а најчесто со пушка крај неа. Конфликтната состојба во композицијата на фотографијата на Нешат го достигнува врвот со констатацијата дека во неа се работи за автопортрет. Со тоа двојноста на состојбата се поставува во однос помеѓу еманципираната жена на/во западната култура и специфично одредената улога на жената во оваа (иранска, што не значи и секоја) исламска култура: спротивставување на два општествени контекста. Неоизмот на оваа ангажираност се состои токму во поставувањето на едноставната нелогичност на двата света, двете култури, двете општества; нелогичност која не критикува, туку која глорификува: и покрај сите наведени контрадикторни аспекти на исламската жена таа и понатаму плени со својата грациозност, таа и понатаму е – жена.

Со тоа, кога критичното подрачје за ангажиран пристап на уметникот станува некритичко подрачје на естетизираното творење, тогаш се појавува присуство на нео-ангажирана уметност.

### *Посѝ-ангажирана уметносѝ*

Ханс Хаке, *Германиа* [Hans Haacke, *Germania*], 1993. (Сл. 9) Една од неколкуте причини зошто Клаус Бусман [Klaus Buisman] го избира Ханс Хаке за претставник во германскиот павилјон на 45 Венециско биенале е коментарот кој Хаке би го дал за новонастанатата состојба по обединувањето на Сојузната и Демократската Република Германија. (Buisman, 1993: 172) Потврдениот уметник во доменот на критиката на политичкото и општественото во однос на културното, уметник кој вели дека „the art world is a site of symbolic and, as a consequence, also a

political power“<sup>9</sup>, (173) изложува на една од најпрестижните манифестации на уметноста во светот. Неговиот проект за павилјонот има за уводник репродукција на кованицата со апоен 1. „EINE DEUTSCHE MARK“ [„една германска марка“] со две дволисни гранчиња, во неговиот контекст станува „EINZIGE DEUTSCHE MARK“ [„единечна (единствена) германска марка“], а оттука, последователно, „EINZIG DEUTSCHLAND“ [„единечна Германија“]. Овој контекст ја содржи новонастанатата состојба на повторната експанзија на Германија, но сега не само внатре во Европа, туку и пошироко. (172) Аргумент повеќе за оваа теза е фактот што тој веќе подолго време живее и работи во друга земја, а дека Германија ја покажува заинтересираноста за светот (преку нејзината отвореност да прифати и не-германски автори) докажува и присуството на Нам Џун Пајк [Nam June Paik] во истиот павилјон: таа е заинтересирана за тој свет отворајќи се кон него. Хаке, како Германец, го критикува овој државен проект. Повторно (како и досега во неговите дела кои се занимаваат со формите на манипулацијата со масите) е присутно неговото сомневање во исправноста на еден таков проект. (Fry, 1987: 92) Контрадикторноста која се јавува во целиот овој проект и неговата носечка нарација, е таа што Хаке во оваа прилика не ги претставува само своите ставови, односно коментари за државниот проект на Германија на Венециското биенале, туку дека самиот Хаке станува државен проект на Германија на Венециското биенале. Несакајќи, остријата и луцидноста на Хакеовата критика станува истапена, бидејќи неговата критика на државниот проект станува државен проект сам по себе. Коментирајќи го институционализирањето на уметноста и културата како/преку државни проекти тој и самиот станува институционализиран.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> „Светот на уметноста е место на симболичка и, како последица, исто така, и на политичка моќ.“

<sup>10</sup> Исто се случува и со најзакоравените концептуалци од шеесеттите и седумдесеттите години на 20 век кои се спротивставуваа на каква



Сл. 9 Ханс Хаке, Германия, 1993

Со тоа, кога појавата во која критичното подрачје станува некритичко со анулирање на сопствената критичност, тогаш се појавува присуство на пост-ангажирана уметност.

## Промена на значењето на суфиксот

Сите четири посочени примери укажуваат на изменетата улога на уметникот во овој период. Поточно, уметникот од деведесеттите ја поседува свеста за неможност од радикални промени кои би настанале со неговото сопствено делување. Таквата свест е производ на прифаќањето на состојбата во која уметноста се одредува како апостериорна категорија во општествените случувања. Делата на Кабаков би имале сосема поинаква смисла кога би биле создавани во периодот на програматизацијата на уметноста и културата во Советскиот Сојуз – тие би биле критика која би настојувала да менува. Како припадник на генерацијата на уметници која доаѓа отпосле и која, всушност, и не е толку засегната од таквата состојба, тој може истата само да ја коментира преку една игра на значења.<sup>11</sup> Амбиентот на Кругер е за-



било институционализација на уметноста. Парадоксално, сите тие сега се во музејските поставки, за нив се пишуваат монографии, се организираат нивни ретроспективи. И сè тоа на нивно настојување!

<sup>11</sup> Во ова се состои суштинската разлика меѓу поимите *социјалистички реализам* и *соц-арти* („социјалистичка“ верзија на поп-артот). Тупицина нотира: „Slikari su prvi počeli da posmatraju socijalistički realizam [prv пат званично воводен 1934] ne samo kao kič, sredstvo birokratske manipulacije i državne propagande, već kao tekst prožet stereotipima i mitovima, koji su oni mogli da pretvore u novi savremeni jezik, kadar da dekonstruiše zvanične mitove kroz termine samih tih mitova. Oni su u sovjetskoj ideološkoj strukturi otkrili konvencionalni sistem sa detaljno



интересиран за совладувањето на просторноста на галеријата, односно локациите на нејзините текстографии, многу повеќе отколку што таа би сакала да протезира едно свое критичко убедување. „Социјалната естетика“ во нејзините дела оди во корист на естетичкото, а на сметка на социјалното.<sup>12</sup> Фотографиите на Нешат се зафаќање на критичното подрачје од извесна територијална дистанца, коешто уште повеќе ја проблематизира „ангажираноста“ задирајќи повеќе во сеќавањето (и тоа во делот на помнењата и впечатоците) отколку во проживувањето. Таквото непроживеано искуство води само кон можност за естетизација.<sup>13</sup> Прифаќањето на институци-

---

razrađenim ikonostasom likovnih i verbalnih kanonskih predstava. ... Ovak specifični način proricanja sakralnih vrednosti totalitarne kulture jako se razlikuje od ranijih 'nezvaničnih' stvaralačkih pojava.“ (Tupicina, 1989: 13)

<sup>12</sup> За анализата на новата естетичка рефлексija на уметничкото дело во рамките на теоријата на културата во која се проблематизираат и аспектите на „социјалната естетика“. Cf. Barck, 1994: 129-33.

<sup>13</sup> Аспектите на текстуалното и сликовното во нејзините фотографии се изедначуваат во онаа смисла во која двете се поставуваат во однос на ликовното (со оглед на фактот дека нејзините дела се насочени кон реципиенти кои не го познаваат персиското писмо): дали е тоа само испис или и цртеж?, која порака може да се восприеме во состојба на неможност за нејзино исчитување? Графемите и сликовното се естетизирани, бидејќи единствениот разбирлив код за реципиентот би бил естетичкиот. Во прилог на ова оди радикалната неспојливост на овие два медиума, односно нивната „читливост“: „Den Medien Schrift und Bild entsprechen zwei unterschiedliche Rezeptionsformen: Schriften werden gelesen, Bilder werden erkannt. Während der Kode, der Schrift lesbar macht, erst förmlich erlernt werden muß, kann das, was auf Bildern dargestellt ist, in der Regel spontan identifiziert werden. Der entscheidende Unterschied zwischen beiden Medien und ihren Rezeptionsformen liegt darin, daß Schrift eine Einzelsprache abbildet, während Bilder außereinzelsprachliche Gegenstände und Sachverhalte repräsentieren.“ [Писмовните и сликовните медиуми одговараат на две различни восприемачки форми: писмата се читаат, сликите се спознаваат. Додека кодот, којшто напишаното го прави читливо, прво мора формално да се научи, тоа што сликата го претставува, по правило, спонтано се препознава. Пресудната разлика помеѓу овие два медиуми и нивните восприемачки форми лежи во тоа што писмото одсликува посебен јазик, додека сликата го ре-презентира надворешниот јазик на предметите и нивните состојби.“] cf. Assmann, 1994: 135.



Сл. 10 Игор Тошевски, *Процес, сѝоред П. Пикасо "Глава на жена"*  
(1963), 2004

онализацијата на Хаке повторно укажува на изменетиот однос на уметникот со констатацијата за прифаќањето да се биде дел од еден државен проект.<sup>14</sup>

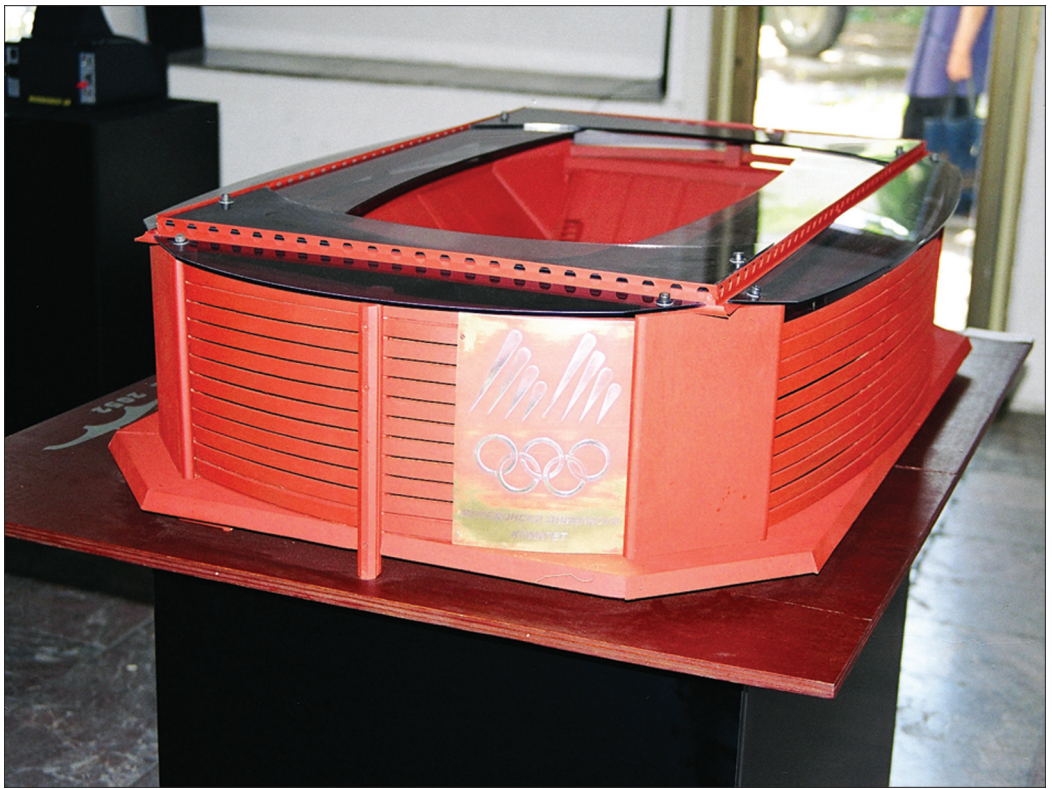
<sup>14</sup> Основната теза за институционализацијата на Хаке поаѓа од различното значење кое неговите коментари ги имаат на други изложби. Таму тие се обид „mit den Mitteln der Werbung den Blick hinter die Fassaden prosperierender Wirtschaftsunternehmen zu lenken“ [„Со средствата на рекламата да се управува погледот зад фасадите на напредувачкото стопанско претприемништво.“]. (cf. Hübl, 1987: 84) Ако се прифати тезата дека успешноста на уметничкото остварување (во овој случај

Оттука, термините псевдо~, транс~, нео~ и пост-ангажираност се однесуваат на описот на состојбата во којашто, всушност, не постои ангажираност во модернистичката смисла на поимот. Суфиксот во овие термини единствено е потребен за да се направи дистинкција од појавностите во уметноста кои не задираат во дискурсот со/на вонуметничките феномени, а да се одреди присуството на социјалните, општествените, политичките или идеолошките провениенции на концептуалната заднина на делото.

Заради тоа и се поставени дури четири типа на ангажираност. Плуралноста на појавноста на „ангажирана“ уметност во постмодернизмот само го дообјаснува поинаквиот однос на уметникот спрема стварноста. Ниедно од наведените настојувања нема за цел проективна критика. Затоа под „ангажираност“ во уметноста од деведесеттите па наваму единствено се подразбира констатирање на состојбата и односите во општественоста. Констативната критика на безинтересниот (или идеолошки обезинтересираниот) постмодернизам ја одредува улогата на уметникот во општеството како апостериорна, односно таа е изменето разбирање на априорната улога на уметникот во проективната критика на милитантниот модернизам: разбирањето на уметникот како агенс на општествените промени. Постмодернистичкиот „ангажиран“ уметник, како што произлегува од делата на погоре анализираниите водечки уметници на светската сцена, ја нема повеќе таа илузија.

---

уметниковото делување) зависи од доследноста во применувањето и искористувањето на избраниот медиум, тогаш парадоксалната позиција која Хаке ја има во германскиот павилјон не ја потврдува оваа доследност, бидејќи разликата, помеѓу таквото придржување кон доследоста и неговото прифаќање да учествува во националниот павилјон, произлегува од прелокацијата на уметниковото делување.



Сл. 11 Јован Шумковски, *Para Olympic Games Skopje 2012*, 2004

## Можноста за излез

Носечката идеја, пак, во овој избор на соговорници и групата на прашања поставени до нив и понатаму се темели врз ангажираниот став за улогата на уметникот и уметноста во денешницата. Низ него се проследува ставот на двајца уметници (Жанета Вангели и Зоран Попоски) и двајца историчари на уметноста и критичари (Мира Гакина и Бојан Иванов) кои, сосема очиглено, различно ги позиционираат своите мислења и ставови. Тие прават напор зададената тема за критичката уметност да ја постават во сооднос со: споредбената анали-

за со поимот „ангажирана“ уметност, општиот однос на уметноста и општеството и самиот однос на уметникот со сопственото творештво. При тоа се води сметка сè тоа да се изведе од тековните состојби во општеството, културата, политиката и идеологиите, како можно претпоставени категории на/во уметничкото творештво. Заради тоа, потребно е лоцирање и дефинирање на промените во самото уметничко творештво, што овој корпус на размислувања (своевидно надоврзувајќи се на еден претходен, cf. Вилиќ, 2002) го прави со особена широчина и длабоко зафаќање на феномените и на самото творештво, но и на неговата нераскинлива врска со секојдневието како влијателно опкружување на самиот уметник. Кусиов вовед во овој обемен разговорник има за цел да го даде контекстот на размислувањата.

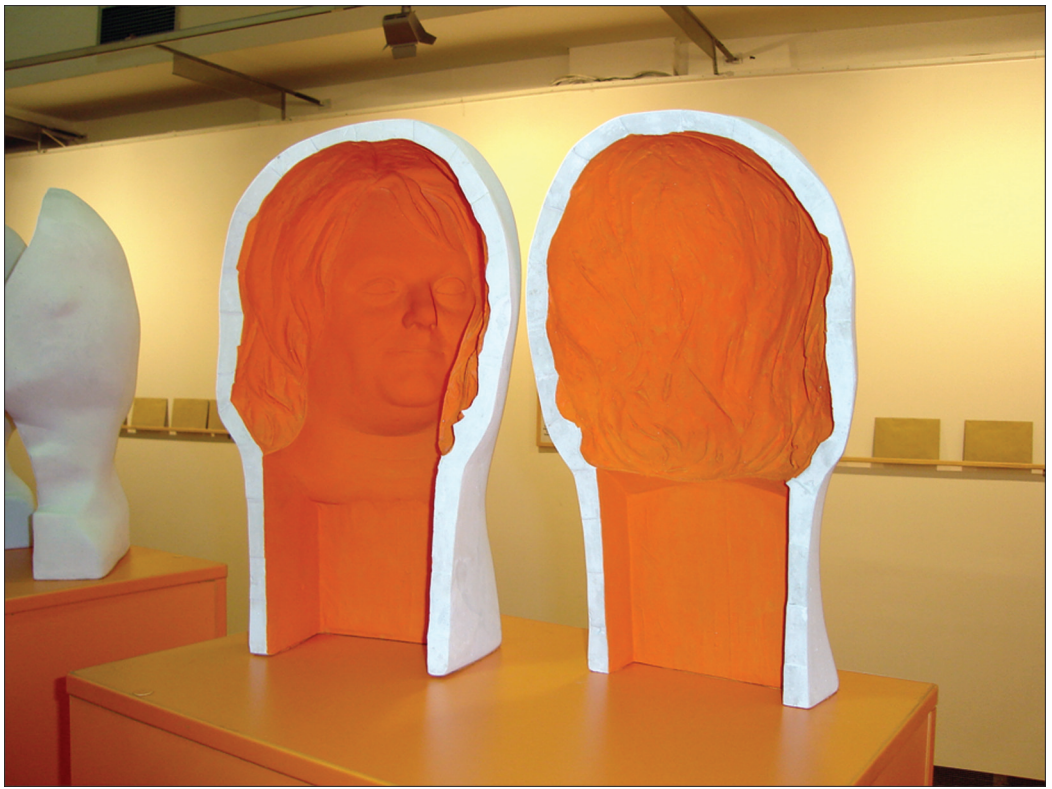
Македонското општество, соочувајќи се со периодот и карактерот на транзицијата во изминатите дваесетина години, несомнено поминува низ специфично ре-дефинирање и на културолошките системи. Промените, настанати како последица на напуштањето на еден културолошки модел и започнувањето на еден друг, сè уште стратешки не дефиниран, своевидно ја менуваат и основната задача и функција на уметноста во општеството. Од друга страна, севкупните општествени настани и нивниот карактер наметнуваат нужност од поинакви погледи, а со тоа и уметнички транспозиции на таквата стварност. Низата на отворени прашања за карактерот на општественото уредување, економската стратегија, (дез)идеологизирањето и преземањето на индивидуалната одговорност (како почетна и неопходна позиција на преземањето или создавањето на колективната одговорност), обединети во суштината на поимот – демократија, се наоѓаат од едната страна на општествената вистинитост. Од другата, пак, се наоѓа низата на прашања која што се однесува на самиот субјект и којашто запрашува

за идентитетот, засегнатоста од моќта, личното доживување на стварноста и нејзината вистинитост и проживување на новонастанатите услови, третманот на ваквиот субјект, итн.

Уметничката продукција, настаната во периодот на средината на деведесетите години на 20 век, во Македонија релативно своевремено почнува да реагира на овие промени или, поточно, почнува да ги употребува како податен уметнички „материјал“ за обработка. Но, веќе кон крајот на деведесеттите македонската уметничка сцена профилира три главни струења во рамките на ваквиот вид уметнички ангажман. Првото би се однесувало на ангажираниот однос кон неа, при што ангажираноста се карактеризира со нејзината констативност, но и критичност (Томе Аџиевски, Атанас Ботев, Жанета Вангели, Гордана Вренцоска, Роберт Јанкулоски, Јасминка Новковска, Александар Станковски, Игор Тошевски) (Сл. 16, 18, 3, 29, 30, 20,10), второто се однесува на зафаќањето на и во стварноста преку „малите наративи“ (Христина Иваноска, Славица Јанешлиева, Оливер Мусовиќ), при што тие се карактеризираат со појавувањето на искази врзани за авторовата приватност, и третото кое што се однесува на безинтересното зафаќање на и со стварноста, но длабоко зафаќајќи ја нејзината суштина (Весна Дунимагловска, Групата ОПА, Ана Стојковиќ) (Сл. 19, 32, 2). Во последните неколку години овој интерес се проширува и кај една поголема група уметници од различна генерациона припадност, со што се формира и едно струење со порадикален критички однос кон стварноста (Методи Ангелов, Станко Павлески, Борис Петровски, Зоран Попоски, Тихомир Топузовски, Јован Шумковски) (Сл. 13, 12, 5, 11).

Во определувањето на овој однос, соодветна е една анализа на Иванов кој пишува: „Желбата е порив обликуван од зборот, а совпаѓањето, судирот или размину-

вањето на желбите ја прават рамката во којашто се пројавуваат најразлични и најразновидни интереси. Тука, се разбира, треба да ги прибројам и творечките интереси – еден од двигателите на политиката на ликовните дисциплини. Ќе се обидам да појаснам: за да се омеѓи полето на јавниот интерес (политика), потребно е да се изнајде нешто (тема), што понудено на некаков начин (израз), ќе го обнови јазикот со којшто заедницата (на човекот, воопшто) се мисли самата себе (вредност). Уметниците на денешницата, во најголем дел ја чувствуваат или, барем, ја насетуваат тежината на ова творечко барање“. (Иванов, 2009: 29) Оваа исклучително точна, јасна и систематизирана определба на уметникот и неговата, како што би рекол Рансиер, „работа“ [work] своето функционално рамниште го поставува дури и како прескриптивно за било кој уметник. Од една друга страна, пак, новата форма на радикалниот уметнички пристап, наоѓа дефинирање и од страна на еден уметник. Попоски, исто така, јасно ја определува задачата, но и функцијата (или, барем, една од можните) на уметникот: „новите економски практики на реапроприрање и реструктурирање на јавниот простор, заедно со отсуството на вистински јавна сфера дефинирано преку критичкиот дијалог, ја зголемува нужноста и итноста за алтернативни дискурси на официјалниот во кој што доминира рекламирањето. А токму тука може јавната уметност, од активистичкиот или политички ангажирањето тип, да понуди силен отпор кон структурите на моќта, како преку својата критика на комерцијалната злоупотреба на јавните простори, така и преку преобликувањето [рекомпозицијата на Рансиер, на пример, Н.В.] на урбаниот пејзаж со истовремено надминување на старите просторни хиерархии и сегрегации. Правејќи го тоа, политички ангажираната јавна уметност доаѓа блиску до остварувањето на идеалот на јавниот простор – како арена каде што граѓаните се среќаваат за да соочат спротивни вредности и очекувања преку јавно про-



Сл. 12 Станко Павлески, *Трилогија Провинција 3: Знаци на айрофична култура - Заморениџе од уметноста - ЛКМЧ001*, 2005, (детал)

мислување и дискурс“. (Попоски, 2009: 117-8) Така, дури и теориски, определен, бројот на зафати во критичкиот или ангажираниот однос кон стварноста веќе создава не-заобиколен елемент во проценувањето на македонското тековно уметничко творештво. (Vilić, 2010)

Оттука, овие струења упатуваат на помислата дека на македонската уметничка сцена се создава пристап кон уметноста искажан преку потребата од преомислување и преиспитување на нејзините досегашни функции и улоги. Конечно, ваквиот вид на уметничко творештво, своевидно, ѝ ја враќаат на уметноста нејзината подзаборавена или напуштена улога во општествениот живот. Изборот на посочените дела на авторите за оваа прилика, на тој



начин, настојува да го истакне значењето на појавата на ваквиот вид уметничко делување, сметајќи го како најодговарачки за времето во коешто се настанати. Тоа, своевидно, подразбира дека на македонската уметничка сцена постојат и поинакви разбирања за улогата и функцијата на уметноста и уметничкото делување во Македонија, но тие не влегуваат во рамките на оваа тема.

## Заклучок или Почеток

Заради ваквата опишана ситуација, една од суштинските појдовни позиции во разговорите водени во оваа прилика е: дали, на почетокот посочениот маркетиншки исказ-слоган на компанијата Гинес – „Not everything in black and white makes sense“, не е само уште еден неолиберален обид или формула за затапувањето на острицата на критичкиот дискурс во уметничкото творештво во Македонија денес?

Конечно, навраќајќи се повторно на Вајлд:

„Diversity of opinion about a work of art shows that the work is new, complex, and vital.“ (Wilde, 2006: 3)

Или, уште повеќе, навраќајќи се повторно на Рансиер:

„The cult of art presupposes a revalorisation of the abilities attached to the very idea of work. However, this idea is less the discovery of the essence of human activity than a recomposition of the landscape of the visible, a recomposition of

the relationship between doing, making, being, seeing, and saying. Whatever might be the specific type of economic circuit they lie within, artistic practices are not ‘exceptions’ to other practices. They represent and reconfigure the distribution of these activities.“ (Rancière, 2006: 45)

*SOME*  
~~“ALL~~ ART

IS QUITE

USELESS”

OSCAR WILDE

*FULL*

NOT EVERYTHING IN BLACK AND WHITE MAKES SENSE. GUINNESS



**Разговори со**

**Бојан Иванов**

**Зоран Попоски**

**Мира Гаќина**

**Жанета Вангели**

---

---

Се чини дека веќе од поодамна теориски децен-  
трираниот субјект замени една важна општествена  
и културолошка парадигма – онаа за ангажираната  
умејност. Доколку ангажираната умејност се под-  
веде под толкувањето дека тоа е оној вид на умејност  
преку којшто уметниците го искажува својот крити-  
чки став во којшто се содржи и проектниот предлог за  
измена на состојбата, заклучниот (констатирачки)  
став на умејноста во последните дваесетина години  
како да зборува за сировиното – дека уметниците, на-  
место како менувач на светот, се појавува како негов  
бележник. Наспроти ваквото разбирање на ангажи-  
раната умејност, таа денес се именува како критичка.  
Што мислите за оваа термиолошка замена?

---

---

## ***Бојан Иванов***

Недоразбирања има и тие треба да бидат надминати, поточно, да станат неважни заради новата непроѕирност на јазикот и нејаснотиите во употребата на зборовите. За теориски децентрираниот субјект што поставува прашања тоа значи соочување со формите на историското знаење. Поинаку кажано, предизвикот е самото прифаќање на формата како соговорник, како носител на уверливост или, пак, како услов на веродостојната, вистинита нарација за стварноста.

Мислењето на уметноста во рамките на некаква форма претполага разговор за почетокот и крајот на околностите во коишто зборовите се употребуваат во одредена смисла и поседуваат одредено значење. Во тој поглед, ангажираната уметност е нова рожба – нешто што од неодамна постои во очекувањата на современото општество. Тековните процеси на разградување или, дури, и разнебитување на дисциплинарното знаење – вклучително и на историското знаење – се во коренот на недоразбирањата околу различната природа на ангажираната уметност и ангажираниот уметник.

Приказната за почетокот и крајот на она што постојано се менува го препознава ангажираниот уметник како појава на повоената генерациска мобилизација којашто се затскрива зад наметката на идеолошките конфронтации на студената војна и општеството на материјалната благосостојба. Ангажираната уметност, пак,

во истата приказна наликува на одговор даден на денешните општествени барања или налози за тематизација на една мошне сложена стварност којашто е сè уште недопирлива за знаењето во транзиција.

*Во смислаџа на последното кажано, дали е (не)можно или (не)остварливо во оваа тукашна и денешна ситуација да се случи појава на „генерациска мобилизација којашто се зајскрива зад наметкаџа на идеолошкиџе конфронџации“, но овој џаџи, на „знаењето во џтранзиција“ и џиџшестивоџо на материјална девастација?*

**Иванов:** Демографските и технолошките чинители коишто ја градат подлогата на единствената видлива стварност – тукашна и денешна – го попречуваат обидот да се предвидат појавите на структурни аналогии со туѓата, тамошна и некогашна состојба на нештата. Се разбира, во барањето на одговори, прифатено е ползувањето со обратната постапка: се предвидува појавата на едно ново минато ... на некаква недовршена историја ... на самодоволната теорија за сè.

Следејќи ги импликациите на таквото изместување, односот кон историскиот настан на општата и целосна мобилизација на првото повоено поколение, може (или, ќе треба) да се претолкува како однос кон само еден попатен настан од средиштето на доминантниот идеолошки дискурс во изумирање – оддалечен во времето и просторот од тековните општествени преокупации.

Што е можно? ... сèнешто – во сечија тукашна и денешна состојба. Што е остварливо? ... остварливо е, главно, она што ќе помине низ крупното сито на рамнодушната недоверба кон политиката како отворена дебата за просторот (на делотворни тематизации на секојдне-





Сл. 13 Методи Ангелов, *Лефџери*, 2007,

вието) во којшто се остварува јавниот интерес на современото општество. Наедно, остварлива е тукашна и сегашна мобилизација (односно, единство на поединечните желби) на одделни социјални подслоеви во групи со заеднички, непосреден и практичен интерес: екологија, урбанизам, агрикултурни политики, здравствена заштита ... ликовна уметност.

## *Зоран Појоски*

Таквиот развој првенствено се должи на теоријата врз која се потпира/ше критичката уметност, т.е. постструктурализмот. Длабоко обележан од неуспехот на револуционерната 1968 година, целосно сомничав кон идејата за колективна акција, постструктурализмот имплицитно се противи на каква било масовна/голема политичка активност, ограничувајќи го делувањето само на битка помеѓу дискурси. Со сите опасности кои тоа ги носи од комодифицирање на теоријата и преместување на тежиштето на револуционерното делување од улиците во безбедната буржоаска средина на универзитетите и издаваштвото. Тери Иглтон во голема мерка е во право кога вели: „постструктурализмот кој на посреден начин се појави од политичкиот вриеж на доцните 1960-ти и раните 1970-ти, а кој постепено стана деполитизиран како некој покајнички милитант... меѓу другото претставуваше начин да се подгрева на ниво на дискурсот една политичка култура која беше испрана од улиците“. (Eagleton, 1996: 25) И покрај сета заводливост на Жижековата аргументација во прилог на тврдењето дека денес најрадикалниот чекор што може да се преземе е да се теоретизира и дека по секоја цена мора да се избегне стапицата на итноо дејствување, лично чувствувам сомнеж кон теориските конструкции кои во повластена позиција го ставаат токму субјектот кој нив ги произведува. Истото го гледам како проблематична точка и кај инаку исклучително оперативната теорија на нематеријален труд, во која токму нематеријалната уметничка пракса станува повластено место за револуционерно делување во срцето на системот.

Од друга страна, треба да се препознае придонесот на оваа парадигма како алатка и инспирација за бројни активистички уметници, првично во доменот на так-



Сл. 14 Зоран Попоски,  
*Портрети на уметничкој како културен работник, 9 јули 2010*

тичките медиуми како водечки концепт за користење на медиумите како извор и средство на отпор, за подоцна тежиштето да се премести кон биополитичките режими опфаќајќи теми како што се: политика на телото, здравствени реформи, технологии на безбедноста, несигурниот труд, па сè до генетскиот инжињеринг и биокибернетичките истражувања. (Сл. 14)

*Проблемиите на ваквата теорија за тековната децентрираност на субјектите (кој наместо да деловори, треба само да теоретизира), сметам, се веќе разрешени и децентрирани со ирејознавањето на идеолошкиот упад во теориите на децентрирачкиот субјект кој, за разлика од децентрираниот субјект, и ионајтаму ја задржува позицијата на моќ со узурпација на иројшувачките иравила за кое било дејствување. Дали во тоа се крие неможноста да се материјализира, како што велиите, „нематеријалниот ируд“?*

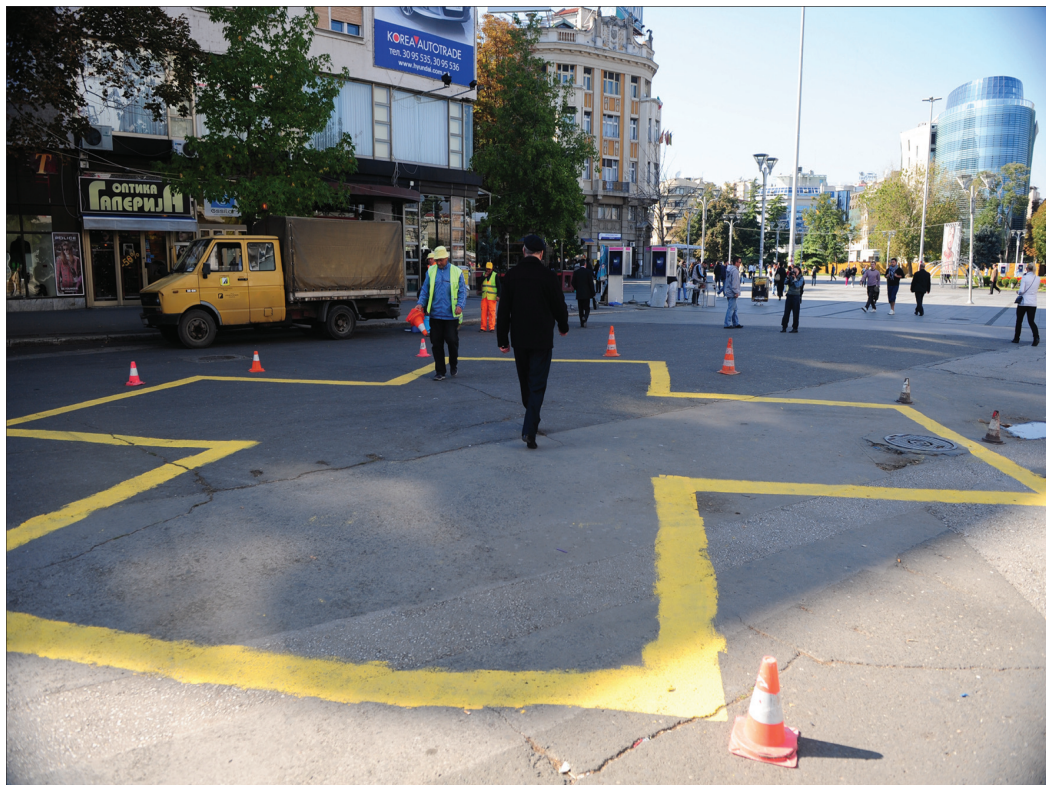
**Попоски:** Идеолошката позиција дека секое делување на крајот ќе биде искористено од системот за негово сопствено јакнење, е токму тоа – идеолошка позиција. Опоравувањето на системот преку инкорпорирањето на секако опозициско делување никогаш не е конечно и никогаш не е стопроцентно. Тоа е сложен и конфликтен процес, процес на континуирана борба помеѓу моќта и ослободувањето. Теоријата не смее да прогласи пораз уште при првиот удар предизвикан од инкорпорирањето на нејзиниот еманципаторски дискурс во системот. Затоа уште Рејмонд Вилијамс укажуваше на потребата теоријата на револуцијата како пуч да се замени со „долгата револуција“ на културата. (Best and Kellner, 1991: 298)

## **Мира Гаќина**

Радикалните геополитички промени, поразот на источно-европскиот систем, новиот директен конфликт на Западот со исламот и неочекувано брзиот развој на комуникациската технологија создадоа амбиент кој води кон повнимателен уметнички коментар на промените чиј правец е тешко да се предвиди. Се чини дека има премногу простор, а во исто време како тој да е веќе зафатен. Гројс [Boris Groys], коментирајќи ги мислењата дека

наместо да го смени светот, уметноста само го прави да изгледа подобар, се согласува дека фрустрацијата во уметничкиот систем навистина доаѓа од надежта дека во светот може да се интервенира од онаа страна на уметноста и од очајот од немоќноста да се постигне таква цел. (Сл. 15) Проблемот, според него, не е недостатокот на капацитет на уметноста таа да стане вистински политичка, проблемот е што денешната политичка сфера е веќе станата естетизирана; кога уметноста станува политичка, присилена е да направи непријатно откритие дека политиката е веќе станата уметност – дека политиката е веќе самата поставена во естетското поле. Машината на медиумско покривање нема потреба од индивидуални уметнички интервенции, уметниците се присилени и

Сл.15 Игор Тошевски, *Теријорија*, 15 октомври 2009



самите да функционираат како спортистите, терористите, филмските ѕвезди и политичарите – преку медиуми.

Од друга страна, не може да се негира дека уметникот денес има специфична и голема одговорност заради статусот за кој уметноста се избира. Затоа неговиот блед коментар може да биде препознаен и како конформизам. Во таа смисла, во недостаток на соодветни терминологи, поимот критичка, се чини, може да покрие смисловно дел од овие состојби.

*Наведувајте дека „политиката е веќе ситаната уметност – дека политиката е веќе самата поставена во естетската поле“, но, тоа се две сосема различни работи: естетизацијата на политичката јавност во полето на јавното, во јавниот отворен простор (ако мислите на тоа), не значи дека и самата политика ситанала уметност. Може ли малку пошироко да го објасните овој навод?*

**Гаќина:** Се разбира дека не. Кога Гројс вели, без знаци на наводи, дека политиката станала уметност тој само ја илустрира тежината со која уметникот се соочува во комуникацијата со јавното. Една од причините која можеби не доведе во ваква состојба е она на што укажува Бонито Олива [Achille Bonito Oliva] во неговите размислувања за *географијата на уметноста*, правејќи разлика во развојот на современата уметност во Европа и Америка. Денес, со понатамошното продирање на глобализацијата, се чини, уметниците, и тоа не само американските, опседнати со успехот, го признаваат пазарот за меродавен во однос на квалитетот на делата и со самото тоа се оддалечуваат од нивното место во општествениот контекст. Се создава дури своевидна мрежа на музеи на современа уметност и ним придружени институции кои



Сл. 16 Томе Ациевски, *Портрети на некој од 1975 и Портрети на некоја од 2004, 2004*

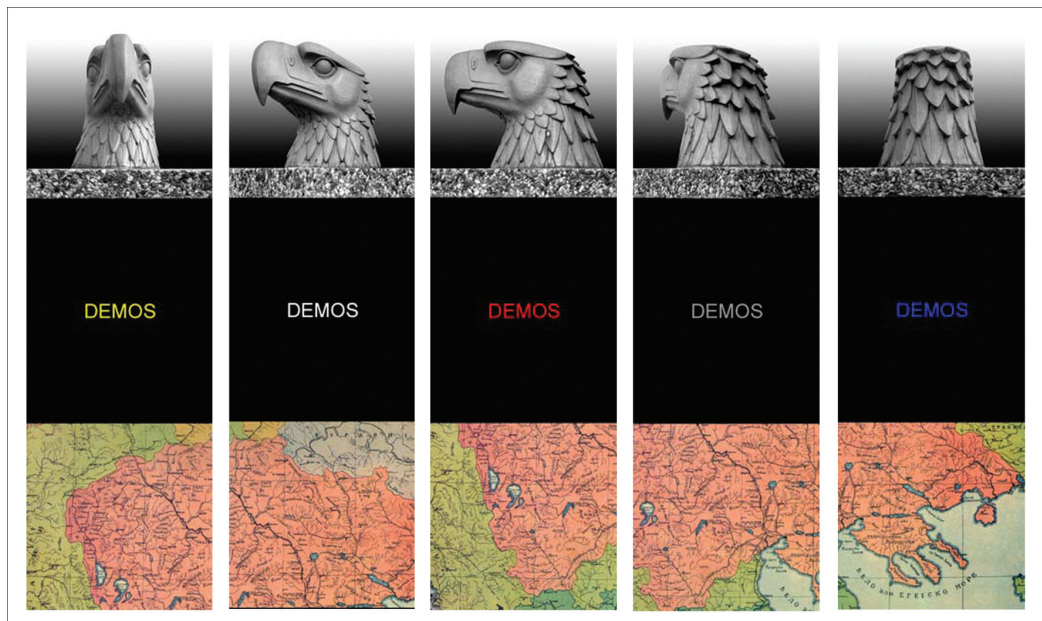
на глобално ниво формираат „свој“ колектив на уметници со што ја потиснуваат улогата на списанијата, галериите, па дури и колекционерите. Овие мегаструктури, и покрај нивната позитивна улога во „омасовувањето“ на потрошувачката на современата уметност, донекаде делуваат приспивно на револуционерното во уметноста, создавајќи впечаток дека јавната функција за уметноста е исцрпена со нивниот широк спектар на активности. Со сето ова се стеснува просторот за конфронтација, јавна дебата, ставање под прашање на признаените вредности.

## *Жанеџа Вангели*

Поради сукцесивното етаблирање на нула-димензионалноста на нашата реалност, пост-гутенберговска, пост-меклуанска, а можеби флусеровска, во која текстот, сликата и аудиото, а наскоро и допирот ќе произведуваат масовни сензации вон телото, времето и просторот, јазикот (или пикселите на сликата-текст) станува *non plus ultra* алатка на денешниот човек, тоа мало кормило на големиот кораб, наречен цивилизација. Од тие причини, воопшто не зачудува огромната хиперкреација на поими и неологизми. Воедно, не смее да се занемари и фактот дека ентрописките процеси дополнително се компримираат и умножуваат со зголемувањето на квантитетот на елементите, кои учествуваат во сета вселенска игра. Имено, самото демографско мултиплицирање на носителите на духот, умот и телото воведува сосема нови состојби, потреби и правила на игра. Теоријата и философијата денес не се само привилегија на мудреците и философите, напротив, денес уметникот е философ, поточно – мора да биде; научникот, исто така, а на еден скурилен начин тоа се обидува да биде дури и трговецот, репрезентиран преку своите агенти, кои немаат скрупули да го утилизираат ниту Шекспир, за да го издигнат својот сем на едно далеку повисоко рамниште, сакајќи да ја воведат размената на материјални добра во височините на возвишеното. Контекстот наметнува потреба од нови поими, тие се создаваат по потреба, но и заради онаа нескротлива, неодолива страст непрестајно да се варира истото.

Критичката уметност како поим, исто како и поимот на ангажираната уметност, се иманентни на уметноста по себе, но не ми пречи спецификацијата и понатамошното развивање на таа спецификација. Сосема е точна Вашата забелешка дека постои поместување на уметничката практика од еден нагласен уметнички активизам, особено изразен преку перформанс-уметноста од





Сл. 17 Јован Балов, *Demos*, 2004

60-те и 70-те години (Бојс, Акончи, Марина Абрамовиќ, Штек [Joseph Beuys, Vito Acconci, Klaus Staek]...), кој денес сè повеќе морфира во констатирачки став на уметникот. Мојот личен однос кон овие две опции е многу јасен: тендира кон констатацијата, а мојата евидентна определба кон уметноста е субјективна рефлексија на внатрешната, надворешната и непознатливата стварност, со нагласена дистанца и фобија [Berührungsangst = герм. страв од допир] од сè што би можело да биде дидактичко, алтруистичко, активистичко во било која смисла – политичка, социјална, естетска, метафизичка. Не верувам во каков било општествен активизам од страна на уметникот и неговото творештво, уште помалку во еден мисионерски поход, кој треба да ги преуми „етички и естетички инфериорните“.

*Во што ја согледувате ваквата неможност на уметничкоста за йраксис? Зарем што не е една од функциите-*

*џе на уметноста џогледнаџа во џоширок, а, џред сѐ, оџ-  
џџесџвен конџексџ?*

**Вангели:** Според мене, секој обид за нешто слично е несогледување на „функцијата“ на уметноста – таа нема функција, секоја функција ја деградира, џ ја одзема толку ретката, а неопходна дистанца кон нештата, ја инволвира во секуларните антагонизми, неминовно инструментализираџки ја. Сите ја согледуваат ползата од корисноста на нештата, а ретко кој ја согледува ползата од некорисноста на нештата.<sup>15</sup> Обидот, преку уметничкото дело, во комбинација со некоја акција на авторот да се „оди на барикади“<sup>16</sup> е една неверојатна илузија, која по кој знае кој пат еманира или од наивноста и незнаењето, или од егоцентризмот на авторот, за кој тој сѐ уште не е способен да рефлектира. Секако дека е неопходна експлицитна акција во политичката и социјална магма, но на друг начин, и, пред сѐ, од други субјекти, кои се премногу ретки и се недвосмислено повикани за тоа. А што е најбитно, тој ангажман не смее по никоја цена да биде егзибиционистички, што е во совршена спротивност со егзибиционистичката потреба на самото уметничко дело – слика, објект, перформанс, акција, видео, филм... Она што е неспоиво, а така саморазбирливо, е што премногу често политичкиот активизам на уметникот е поврзан со волјата за моќ, општествена моќ... Во прилог на промената на поимот и односот на уметникот кон активизмот, мора да се спомене и состојбата на најголема скепса кон револуциите и револуционерните практики, скепсата кон митот за прогресот, воопшто.

<sup>15</sup> „...Brich ab Geschicklichkeit, verwirf den Nutzen! So finden keine Räuber sich und Diebe.“ [Прекини со вештината, отфрли ја користа! Така нема да има разбојници и крадци.] (Lao-tse, 1987: 43)

<sup>16</sup> Во Македонија, сведоци сме на еден нов, контрадикторен уметничко-политички активизам: јавно, а во исто време сосема дискретно, анонимно, безимено „одење на барикади“.



Сл. 18 Атанас Ботев, *Рејро гарден (или рејро-авангарден)* ѿрформанс, 2007

Не само сомневање, ѿуку, се чини, ѿројавено беше дури и разочарување од неуспешноста на иаковише активистички обиди. При тоа, под активистички обид не се подразбира само уметниковиот личен (шелесен и интелектуален) активизам, ѿуку силинаста, моќноста на уметничката ѿорака испрајена ѿоку ѿреку уметничкото дело: не само на неговата катарзична функција,



Сл. 19 Весна Дунимагловска, *Nebojša Vilić is Dead*, 2005

*иуку и обидоѝ за ѝромена на светѝогледоѝ ѝри восѝри-  
емачкиоѝ чин. Тогаѝ, не сѝанува ли збор за своевиднo  
ѝовлекување внаѝре, во себе и само за себе на ѝвореч-  
киоѝ чин на умеѝникоѝ, ѝа, оѝѝука, и на умеѝничко-  
ѝо дело? Не сѝанува ли умеѝничкоѝо дело, со ѝаквиоѝ  
сѝав, само уѝѝе еден духовен ѝпроизвод оѝѝавен да функ-  
циониѝа само во себе?*

**Вангели:** Петер Слотердијк во својот есеј „Die Kunst faltet sich ein“ [Уметноста се замоткува] многу луцидно го опишува тој процес,<sup>17</sup> иако во еден дијаметрално различен контекст од македонскиот, т.е. во еден општествен систем, каде културно-институционалната и меркан-

<sup>17</sup> „Sie [die Kunst] läßt die Frage zu, ob Glücksbezeugung und Vornesein dasselbe bedeuten können.“ (Sloterdijk, 1989: 183)

тилна закана по интегритетот на уметноста е акутна, а уметничкото дело станува интровертно, индиферентно, повлечено, сè со цел да му се измолкне на културолошкиот систем и пазарниот детерминизам. Во нашиов случај парцијалната не-комуникативност на уметничкото дело се случува делумно поради ексцесивно опортунистичкиот контекст во кој се наоѓа уметникот и некои културни институции, невладини, пред сè. Една од најиндикативните, за мене, изјави на Бил Клинтон на самиот почеток на пост-комунизмот беше: „The rise of the NGO’s is one of the most remarkable things that happened since the fall of the Berlin Wall...“<sup>18</sup> Тој тоа го тврди со полно право, имајќи ги предвид програмите или акционите планови на овие (во Македонија) неколкуилјадни мали, расејани клетки на глобалната, нормализирачко-унифицирачка мрежа: инвазија на цел еден спектар од доминантно политичко-коректни предмети, чија магнетизирачка, лукративна аура ги прави неодоливи. За да се предизвика катарза или промена на светогледот на реципиентот преку уметничкото дело, од страна на уметникот е неопходна најмала можна контактна површина со системот (во смисол на финансиска условеност), односно негова комплетна автархичност. Со оглед на фактот дека такви уметници има многу малку, точен е Вашиот заклучок...

---

<sup>18</sup> „Појавата на невладините организации е една од најпечатливите нешта што се случија по падот на Берлинскиот ѕид.“ (*The Wall Street Journal*, 2005)

---

---

Се менува ли со штоа, со оваа терминолошка замена, Марксовата единаесетта теза за Фоербах („Философиите досега само го толкуваа светот на различни начини; се работи за штоа штој да се смени.“ [Die Philosophen haben die Welt bisher nur auf verschiedene Weise interpretiert; der Punkt ist, es zu ändern.]) со неолбералната теза светот да се прифати онаков каков што штој е? Оштоука, дали преобразбата во поединечни деценитирани или повеќеценитирани локални, регионални и глобални (како замена за модернизистичките категории на: национално, меѓународно и универзално) ангажмани ја застапува општината на кристичкиот дискурс на ангажираната уметност?

---

---

## **Бојан Иванов**

Најнапред, уште еднаш за зборовите: националното и универзалното, локалното и глобалното, децентрираното и полицентричното не се категории од дефинициите на трајните, зададени суштини. Напротив, се работи за зборови коишто и денес силно ја рефлектираат модерната, проектна, односно, критичка намера на тековните ликовни практики. Порано, ангажманот во рамките на ликовниот израз, та, следствено, и делотворноста на неговата критичка острица се распознавале низ преобразбата на производните (индустриски) техники во ликовни медиуми. Сега, задачата на општествениот ангажман се состои во критиката на пост-индустриските медиуми, тоест, во нивната преобразба во ликовни дисциплини. Меѓутоа, постои еден проблем: ликовната уметност денес, поточно, веќе со децении е надвор од средиштето на безнаучното знаење.

Да се менува или прифати светот? – тоа е двоумењето на оние што толкуваат. Барањето промени и помиреноста со состојбите треба да бидат објаснети. Одлуката којашто нужно следи од објаснувањето е употреба на разбраното.

*Веќе подолго време ишуваше за проблемот на „безнаучното знаење“. И во оваа ирилика велиш: „меѓутоа, постои еден проблем: ликовната уметност денес, поточно-*

но, веќе со децении е надвор од средиштитието на безнаучното знаење. “Значи ли тоа, како ојозијќи, дека уметноста е „во средиштитието на научно знаење“, дека интуицијата е престорена во промислување? Може ли ваквата состојба да се пројолкува и како претслов за критичка уметност? Би сакале ли да ја објасниш малку пошироко синтагмата „(без)научно знаење“?”

**Иванов:** Бинарната опозиција се состои од историските форми на научното и ненаучното знаење. Од своја страна, безнаучното знаење стои надвор и настрана од единствената, непрекината временска оска и од зададената, читлива форма на намери и намени. Тука се работи за знаење коешто единствено се распознава по својствата – да открива и соопштува вистини (за светот и човекот) коишто се недофатливи за постапките, како на промислувањето и систематизацијата, така и на наметнувањето и опитот.

Сепак, самото прашање за природата и потеклото на безнаучното знаење спаѓа во делокругот на научната замисла за нештата и односите, та затоа и понудените одговори се нужно противречни – веројатно точни, но сигурно неvistинити.

Најнапред, изгледа дека за безнаучното знаење не важи разликувањето на суштините од содржините: моралот, религијата, уметностите воопшто, како и сите други (нови?) јазично-способни носачи на сублиминални пораки и претстави, поседуваат својства на едновремена акутност и актуелност на тематизациите. Натаму, нема укажувања дека овие тематизации може да се развијат надвор од темелните претпоставки на општественото (човеково) опстојување: добро и зло, правичност и правда, господар и роб, вистина и лага ... Што се однесува, пак, до ликовната уметност и нејзината тековна положба во безнаучното знаење, би можело да се каже дека





Сл. 20 Александар Станковски, 5 кг семки, 2006

таа сè уште ја поседува некогашната јазична способност со којашто се откриваат и соопштуваат трајните вистини за она што е менливо – и обратно. Но, од перспектива на тековните (лични) желби и (општествени) очекувања, ликовната уметност повеќе не е важна како носител на критиката, мобилизацијата и ангажманот. Мерката на она што е добро или зло, пожелно или неприфатливо... е тематизирана другаде, во некои поинакви технолошки состави со нови јазични изрази на некоја (сопствена) вистина објаснета со некаква (заедничка) стварност.



Сл. 21 Зоран Попоски, *Право на град*, 2008

## ***Зоран Појоски***

Секоја теорија е вредна онолку колку што е голем нејзиниот потенцијал да поттикне трансформативна политичка пракса, односно можностите што таа ги нуди за остварување на „радикална општествена трансформација“. Доколку не е во директен однос со праксата, теоријата не е ништо повеќе од „само уште еден специјализиран дискурс“ кој им служи на неговите поборници за акумулација на културен капитал. Дури и Адорно во „Негативна дијалектика“ предупредуваше дека бесконечно одложување на праксата им оди на рака на властите „за да ги задушат, како егоистични, сите критички мисли кои би ги барала практичната промена“. (О’Сонор, 2000: 55) Цел на критичката уметничка пракса мора да биде „трансформирање и менување на условите, размислу-

вањето и структурите кои ги обликуваат и условуваат нашите животи“ (Јозеф Бојс), креативно пресоздавање на целокупноста на општествениот живот во уметничко дело. (Сл. 21)

Токму во ова ситуирање во политичкото и континуираната испреплетеност со политиката ја гледам функцијата на критичката уметничка пракса денес. Уметноста е продолжување на политиката со други средства.

*Значи ли тоа дека под превезот на новото именување (критичка наместо ангажирана уметност), уметноста повторно изнаоѓа начин да сѐјане поостар јавен критичар (но не во смисла на критикер)? Преходните вакви уметнички практики смејат на брза промена (како што вели Гералд Рауних – „еднодимензионално востание“), поистовестувајќи се со националните востанија и социјалните револуции од 19 и 20 век. Дали е, своевидно, созреана свеста за подолгорочно дејствување за делувањето да сѐјане поефективно, во смисла дека наместо „еднодимензионалното востание“ во кое партијата се трансформира од револуционер во раководител, се работи на создавање на подлабока свест за улогата на поединецот во демократските процеси, та оттука и можност на долги патики да се извршат промените? Дали е на повидок ваква состојба на новата генерација на субјекти кои го надминуваат разочарувањето од '68-шките обиди и во која неистрауматично и повторно ќе загрижат во убедувањето дека промените се, сепак, можни, ако не ионака, тогаш барем во некоја догледна иднина?*

**Попоски:** Станува збор за глобална структурна промена. Аверзијата на теорија кон делувањето и утопите можеше лесно да помине како факт во 1990-те, период на неограничено глобално ширење на капитализмот

Врзувачки на лист 32 од "Правникот" во селен и нумерирани на лист во електронски медиум. (Службен весник на Република Македонија) бр 1054, 1055 и 10497, Република за медиум на електронски медиум на Република Македонија (Службен весник)

**ИЗВЕСТУВАЊЕ**

Од извршување на правни и фискални работи според на електронскиот систем на електронски медиум (Службен весник на Република Македонија) бр 1054, 1055 и 10497, Република за медиум на електронски медиум на Република Македонија (Службен весник)

Од извршување на правни и фискални работи според на електронскиот систем на електронски медиум (Службен весник на Република Македонија) бр 1054, 1055 и 10497, Република за медиум на електронски медиум на Република Македонија (Службен весник)

Од извршување на правни и фискални работи според на електронскиот систем на електронски медиум (Службен весник на Република Македонија) бр 1054, 1055 и 10497, Република за медиум на електронски медиум на Република Македонија (Службен весник)

	ден	вредност
1. Република Македонија - приход за 2008 година	ден	1.968.754.000
2. Поделба на електронски медиум трансфер на приходот за 2008 година	ден	8.638.000.000
3. Република Македонија - приход за 2008 година	ден	1.968.754.000

Електронскиот систем на електронски медиум (Службен весник на Република Македонија) бр 1054, 1055 и 10497, Република за медиум на електронски медиум на Република Македонија (Службен весник)

Место: Скопје, 06.10.2008 година  
Бр: 02-16381

**ЗАЈАВИ ЗА ЗАСТУПАЊЕ**

Претседател "Јавен повик" на извршување на електронски медиум (Службен весник на Република Македонија) бр 1054, 1055 и 10497, Република за медиум на електронски медиум на Република Македонија (Службен весник)

**ЈАВЕН ПОВИК**

за извршување на електронски медиум (Службен весник на Република Македонија) бр 1054, 1055 и 10497, Република за медиум на електронски медиум на Република Македонија (Службен весник)

Ова е јавен повик за извршување на електронски медиум (Службен весник на Република Македонија) бр 1054, 1055 и 10497, Република за медиум на електронски медиум на Република Македонија (Службен весник)

Место: Скопје, 06.10.2008 година

Сл. 22 Зоран Попоски, *Право на град*, 2008

после имплозијата на комунизмот во Источна Европа, кој одредени теоретичари триумфалистички побрзаа да го прогласат за крајот на историјата. Дваесет години подоцна, теоретичарите повторно зборуваат за крајот, но овојпат на глобалниот капитализам. Денес живееме во свет кој е длабоко обележан од состојба на криза: крахот на неолибералната парадигма во глобалната економија, огромните еколошки проблеми кои не се локализираани само на сиромашните подрачја од планетата, последиците од биогенетската револуција, ненадминливите социјални поделби. Живееме во времиња на крајот, порачува Жижек. Дали ваквата есхатолошка визија (каква што и му доликува на еден хегеловец како Жижек) за капитализмот е точна, останува да се види. Во секој случај, таа го потенцира чувството на итност од утопистичко

делување, чувството дека поинаков свет не само што е  
можен, туку е и нужен. (Сл. 22)

### *Мира Гаќина*

Филозофите не само што различно го толкуваат светот, туку и се разликуваат во проценката на капацитетот на уметноста да делува во правец на одбирање на вистинскиот пат. Дури и современите филозофи, вклучувајќи ги и оние од 20 век, се наоѓаат некаде помеѓу двете екстремни позиции од кои едната уметноста ја редуцира на мимезис кој претставува само еден можен шарм на вистинската акција, другата, пак, единствено во неа препознава моќ која нè ослободува од субјективната стерилност на концептот. Бадју [Alain Badiou] ни нуди

Сл. 23 Игор Тошевски, *Теријорија*, 15 октомври 2009



една матрица преземена од Лакан [Jacques Lacan] за да можеме да го анализираме односот помеѓу филозофијата и уметноста, помеѓу изборот на промените што ги нуди рационалната мисла и слободниот дух. Парот којшто во овој концепт на заемно делување го нуди Лакан е: мајсторот и хистерикот, при што на првиот му е асоцирана филозофијата, на вториот уметноста. Мајсторот е поделен во неговата одлука: или со стап треба да го истера хистерикот или заљубено да го следи како свој идол. Во таа смисла, признавајќи ѝ на уметноста капацитет да биде критичка, не сме ја напуштиле идејата дека таа има и потенцијал за посилна акција.

Се чини дека денешната децентрирана реалност дозволува премалку фокусирано внимание врз она што уметноста има да го каже и нè лишува донекаде од корективот што таа може да го понуди. (Сл. 23) Оттаму, можеме да се согласиме дека современиот уметник ја нема истата острина во светло на последната, глобална преобразба. Сепак, престога би била оценката дека отсуството на посилен ангажман е знак на предавање. Колку и да е ова вистинска карактеристика на нашето време, не верувам дека се работи за конечна состојба, на прифаќање.

*Сакаш ли со ова да кажеш дека уметноста и уметникот сè уште ги немаат пронајдено соодветните филозофски матрици за (пред сè) ефективно и идеолошко сировивставање, а во интерес на јавноста и јавноста?*

**Гаќина:** Прашањето на кризата на уметноста е, се чини, константа во уметничката критика. Периодот на талкање е најверојатно неодминлив дел како на уметничкиот чин така и на социјалниот ангажман на уметникот.



Сл. 24 Жанета Вангели, *Пролетини ијсажи*, 2006 (детал)

Интересно е како Бојс [Beuys Joseph] гледа на оваа историска дилема за социјалната улога на уметникот, преку возвишеноста на симболот на катедралата: „Катедралата денес е под нас. Старите катедрали се наоѓаат некаде во светот кој сè уште бил заокружен. Светот после тоа беше стеснет, со материјализмот. Но тоа била внатрешна потреба, вака да се скрати, со оглед на тоа што човечката совест била префинета со оваа редукција, особено во својата аналитичка активност. Сега ние треба да создадеме синтеза, со сета наша снага, и тоа е катедрала“. Еве една стратегија, на т.н. создавање на мали утопии во спектарот на можните. Но, се согласувам дека во уметничкиот свет сè уште нема искристализирана свест за радикалноста на промените во светот и за потребата од радикална акција.



Сл. 25 Жанета Вангели, *Semper fidelis*, 2008

### *Жанета Вангели*

Критичкиот дискурс на ангажираната (сега и критичка) уметност во неолиберален контекст со голема сигурност е затапен, од едноставна причина што битието на човекот е подложно и му се случува можеби најголемото затапување и анестезирање во историјата. (Сл. 24) Субјектот не само што е децентриран, тој како последица од медиумската хипноза и индустријата за слободно време [Freizeitindustrie] е потполно расеан<sup>19</sup>, и што е најстрашно, тој сака, копнее да остане расеан, максимално дисперзиран, додека пак уметноста, поточно, секој вид творештво (вклучувајќи ја тука и науката) бара

---

<sup>19</sup> „Ich kann schon nicht mehr denken was ich denken will. Die beweglichen Bilder haben sich an den Platz meiner Gedanken gesetzt.“ [Повеќе не можам ни да го мислам она што сакам да го мислам. Подвижните слики го заземаа местото на моите мисли.] (Duhamel, 1930: 52 наведено во Benjamin, 1977: 41); „Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter.“ [Публиката е еден испитувач, но расејан.] (Benjamin, 1977: 41)





најголема концентрација, ласерски сосредоточен фокус, редукација на надворешните сензации и интерференции, еден вид „световна аскеза“, блажена осаменост и тихување. Клучното прашање кое се поставува е: како, всушност, се менува светот? Стапиците се преголеми и сведоци сме на една гротескна карикатуралност на искрени и потполно наивни обиди за менување на светот, како и на една прецизна стратегија, калкулирана симулација за негово менување на подобро (ОН, УНИЦЕФ, НАТО<sup>20</sup>). (Сл. 25) Уметниците – алтруисти, активисти, револуцио-

<sup>20</sup> За потсетување: во 1999, при бегалската криза предизвикана од „Нападот врз СР Југославија“ [Operation Allied Force] од страна на НАТО, Северно-атланската алијанса во северна Албанија на најморбиден начин им доставуваше хуманитарна помош на албанските бегалци од Косово. Пакетите не беа доставувани по копнен пат, туку беа исфрлани со хеликоптери од воздух. При таа акција, во вистинска смисла на зборот, од хуманитарните пакети беа здробени и убиени десетици цивили. Жртвите, се разбира, беа именувани и ставени *ad acta* како „колateralна штета“ [collateral damage]. Ова е само еден пример за автодинамиката на процесите, кои повеќе не може да се контролираат. За мундијалистичките „миротворни операции“ [peace-keeping operations] на НАТО нема потреба од наведување.



Сл. 26 Жанета Вангели, *Анамнеза / desidero ergo sum*, 2007, (деталј)

нери, а во исто време и егзибиционисти (поради природата на својата професија) се дел од тој *complex superior*, кој уште еднаш укажува на човековото отсуство на свест за себе и светот што го опкружува. Но, светот во никој случај не смее да се прифати онаков каков што тој е. Ќе се ограничам на уметникот, за него е доволно, дури премногу, да се сосредоточи на бдеење над своите дела и постапки; од пресудна важност е секој, не само уметникот, да стане самосвесен – не само за своите квалитети, туку пред сè за своите (ограничени) капацитети. Секако, ретко кој се определува за тој подвиг затоа што, едноставно, тој е најкомплексен, најбескомпромисен, најнепријатен, најнегламурозен, а човекот во светот сака да биде победник, но не анонимен, туку сите да посведочат за тоа. (Сл. 26) Светот не може да го менува никој кој не се откажал прво од себе и од својот личен конфор, кој не се откажал од самиот свет.<sup>21</sup> Не познавам такви уметници, можеби само двајца, но тие, со сигурност, не се активисти. А кога уметникот ќе успее да ја достигне таа соврше-

<sup>21</sup> „...Die Lösung des Rätsels des Lebens in Raum und Zeit liegt außerhalb von Raum und Zeit. (Nicht Probleme der Naturwissenschaft sind ja zu lösen.) [Решението на загатката на животот во простор и време се наоѓа вон просторот и времето. (Впрочем, не се работи за решавање на проблеми од природните науки.)] (Wittgenstein, 2003: 109-10)

на состојба на умот и духот, тој со сигурност веќе нема да создава уметност. „Философијата не спасува...“ (Св. Григориј Палама, 2001: 37) Говориме за спас на светот, а тоа е веќе мистичко прашање, отаде умот, логиката и капитализмот.

*Сакајте ли со тшоа да кажете дека го ирифакајте сѐаваој дека во вака функционирачкиите демокрајски системи секој иреба да дејсѝвува и делотвори со најголема мерка на доследносѝ, иосветеносѝ и иожртѝвуваносѝ исклучиво во својајиа обласѝ (не иреминувајќи, ири тшоа, во други иодрачја (иред сѝте, во иолиѝичкиите)), а дури сосема накрај, дури и временски најдолгорочно, да се очекува итаквоио делотворење да ефекѝуира на оишѝесѝ-вено рамнишѝе?*

**Вангели:** Во никој случај не ја исклучувам интердисциплинарноста, впрочем, секому му е даден дарот на слободната волја. Што се однесува пак до крајните, временски најдолгорочните проекции: секогаш ќе ги претпочитам пред останатите.

---

---

Трансформаціята на живоїоті, сіоред Ѓорѓо Агамбен, од биос во зое, како да сїанува теориско објаснување на трансформаціята на инїтересої на уметнікої кон оїшїесївениїе случувања, насїроїї индивидуалисїичкиїе и, їред сїїе, инїимисїичкиїе їеми на уметніковиотї инїтерес. Уметнікоїї, а со їоа и уметносїїа, очигледно или сї їовеќе, не може да се одвои од сїварносїїа (било їолиїичка, било кулїурна, инсїїїїуционална, економска – со еден збор: оїшїесїивена). Каков їреба да биде односоїї на уметнікоїї сїрема неа: їасивен (ескаїисїички) – со їовлекување кон формалисїичкиїе асїекїїи на уметносїїа или, їак, акїїивен (криїички) – не само да го искаже своїоїї сїав, їуку и да даде криїички и надїолнувачки однос кон їрашањаїїа и їемиїе на неговоїїо, а оїїїука и заедничко, оїшїесїивено окружување формирано од секоїдневниїе (наїчесїїо) идеолошки їовлиїаени сосїїїоби?

---

---

## ***Бојан Иванов***

Спротиставувањето на пасивниот формализам и активниот творечки чин (критички и надополнувачки по својата природа) ја изместува ангажираната уметност од позицијата на субјект – наместо за уметноста, наново се говори за уметникот. Овде има нешто противречно: излегува дека стварноста на уметникот е лажна или, барем, помалку вистинита од стварноста на општеството.

Од друга страна, изгледа дека учеството на уметникот (биос) во проблематиката на јавниот живот (зое) претставува прашање (со крајно практични последици) единствено за меѓународната ликовна бирократија која што на материјален, статусен и струковен план се остварува во рутинското сервисирање на културните политики наложени во програмите на одредени фондации и во буџетските ставки на органите на власта. Со други зборови кажано, уметникот е проблем за проблематичната инфраструктура на ликовните установи – критичари, галеристи, куратори, струковни списанија, изложбени простори, едукативни центри...

Прашањето за пожелниот однос на уметникот кон стварноста ја покажува несигурноста којашто ја живее светот на уметноста денес – можеби една од последиците на долготрајното занемарување на творечкиот субјект за сметка на творечкиот производ.

*Зарем тоа не се коси со Гомбриховаиџа џеза дека „не џосџои уметџничко дело, џуку само уметџник“ или со целата социологија на уметџноста која џишо смеџа дека уметџникот е неразделлив дел од и џроизвод на оџишесџивената стварностџ?*

**Иванов:** Би се рекло дека постојат времиња на уметџникот и времиња за уметџноста... Поинаку кажано, уметџникот и уметџноста како да не се современици во вниманието, било на јавноста, било на историјата како дисциплина.

А нештата не стојат токму така, поточно, не би смеле да се проектираат во црно-белата слика на самостојниот творец и самосвојното дело. Во историјата на уметџноста постојат разновидни префигурации за авторството – во една прилика, тоа може да биде нарачателот, средината, заедницата или, пак, самиот уметџник-изведувач на нарачката; во друга прилика, вниманието на проучувачите е свртено кон делото во сите агрегатни состојби: проект, незавршена нарачка или сведоштво за она што не е сочувано, дело-како-творештво-како-дело...

Уште едно кусо приспомнување: психологијата и социологијата на уметџноста се само историски маркери на преовладувачкиот интерес – за уметџниковата стварност или за стварноста на уметџникот.

## **Зоран Појоски**

Кога зборуваме за биополитиката потребно е да се вратиме на нејзините извори, односно на Фуко и неговото дефинирање на биомоќта во првиот том од „Историјата на сексуалноста“, како „технологија на моќта“ што овозможува контрола на целокупни популации. (Foucault, 1979: 140, 266) Буквално сфатена како поседување моќ

над другите тела, за Фуко таа е нужна за појавата на модерна национална држава, односно на капитализмот. Во едно капиталистичко општество, моќта мора да зазема и оправда на рационален начин, па затоа наместо закани по животот моќта во либерализмот се практикува преку потенцирање на заштитата на животот, преку регулирање на телото како и преку продукција на други технологии на моќ како што е сексуалноста. Ваквата позитивно и продуктивно дефинирана моќ е „ситуирана да се практикува на ниво на животот, видот, расата и на поопштите феномени на нацијата“. Биомоќта исто така подразбира и концепција за државата како „тело“ и оправдување на користењето на државната моќ како нужна за зачувување на „животот“ на државата, што се постигнува преку воведување на континуирана „вонредна состојба“ (Карл Шмит). (Сл. 27) Ова се оправдува со континуираните закани по безбедноста, една општа состојба на опасност која Мичел ја карактеризира како опасност не заради тоа што „работите се распаѓаат“ (во смисла на војна или масовно уништување), туку заради тоа што работите оживуваат (создавање на нови вирусни форми: компјутерски вируси, терористички ќелии, итн.). (Mitchell, 2005: 309-35)

Безбедносната парадигма која произлегува од ваквата континуирана вонредна состојба почива врз принципот на идентичност: безбедноста нужно тежнее да ги надмине сите разлики, да ја измазни/израмни реалноста со цел да се воспостави принципот на идентитет, односно сигурност. Тоа се разбира е сосема некомпатибилно со самата идеја за плуралистичката демократија во чија суштина е разликата. Оттаму основните инструменти на практикување на демократијата (поставувањето прашања, отстапувањето од принципот на идентичност) стануваат невозможни. Единствениот можен однос кон безбедноста што таа го дозволува е молчењето. Агамбе-



Сл. 27 Зоран Попоски, *Ајсџраќиџна њолиџиќа*, 2008

новски кажано, вонредната состојба како конститутивен принцип на модерната државна политика го редуцира животот на *зое*, на гол живот, привремено суспендирајќи го *биосоџи* како политичка моќ. Со тоа, во вонредната состојба биомоќта заснована врз голиот живот пред нико-го не полага одговорност.

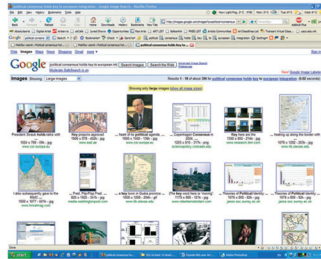
Што може уметникот да стори во ваквата ситуација? Како прво да инсистира на доведување во прашање на доминантната парадигма на безбедноста, која функционира врз стравот од смртта, водењето на постојана и невидлива војна, врз потребата за контрола, тајност, непрозирност, недovedување во прашање. Како што истакнува Волфганг Зицл: „Кога безбедносните калкулации стануваат центар на државната активност, можноста за промена – што претставува можност за демократија – зависи од одржувањето во живот на дезориентација-



та. Тоа е она што го овозможуваат креативните процеси кои одбиваат калкулација и репрезентација“. (Sütlz, 2007) Уметноста треба да обезбеди видливост онаму каде што ја нема, континуирано да отвора дискурзивни простори каде моќта ќе биде повикана на одговорност. Она што дигиталниот уметник може да го направи (како што го прават на пр. Critical Art Ensemble) да го реапроприра бинарниот код (карактеристика на зое) со цел да го препише *биософ* врз *зое*, со тоа реafirмирајќи го животот како можност, како демократска опција.

*Може ли да најравније паралела како тоа се одразува врз македонската општественоста, ја, општукта, и во македонските уметнички практики?*

**Попоски:** За разлика од порастот на активизмот, кој е позабележлив во последно време, во Македонија далеку помалку е присутен *артивизам*, активистичко делување насочено кон создавање промени преку медиумот и ресурсите на уметноста. (Сл. 28) За жал, доминантниот модус во критички настроената уметност е анти-утопизмот и цинизмот, едно бескрајно самоиронизирање на некој кој ги просрел општествените рационализации, но е премногу умен за да се излаже дека истите може да ги промени. Крајниот ефект е пасивност и дефетизам, како утеха дека сопствените политички ограничувања се објективно засновани. Ваквиот став, во услови на сè понагласено нефункционирање на демократските институции и непостоење на механизми за учество на јавностите во донесувањето одлуки за прашањата кои се од општ интерес, не само што е најлесниот/најбезбедниот пат што може да се одбере, туку е и етички неодговорен, во една аристотеловска смисла – дека само во контекст на заедницата човечкиот живот добива морално значење.



Сл. 28 Зоран Попоски, *Ајсџраќина јолиџика*, 2008

Мојата нематеријална уметничка пракса ја реализирам речиси исклучиво во јавниот простор, но не и во институционално. Прво затоа што навистина не сметам дека е можно уметничко делување кое истовремено ќе биде и метасистемско во однос на системот на уметноста како таква. Од друга страна, работењето во рамки на системот на уметноста го гледам не како огра-

ничување, туку како извор на средства кои можам да ги реапроприрам за реализација на моите тактики, како и за можност на континуирано сондирање на пермеабилноста на системот. Затоа на проектите секогаш соработувам со куратор, поднесувам барање до градските власти за сите неопходни дозволи за нивна реализација во јавен простор (улица, плоштад, итн.), хабермасовски поаѓајќи на долг од низ институциите на системот. Од друга страна, активно се потпирам и врз медиумите како важен дел од јавната сфера користејќи ги печатените медиуми, интернет страниците, како и социјалните мрежи, за да ги поттикнам јавностите на учество, како и да обезбедам дисеминација на идеите од тие проекти.

### *Мира Гаќина*

Концептот на Агамбен за „*homo sacer*“, заслужува да биде разгледан и од аспект на улогата на уметникот. Социјалното препознавање на уметникот како бунтовник создава очекувања. Се смета и на неговиот, како што го нарекува Бурдије [Pierre Bourdieu] – културен капитал. Уметникот е, по дефиниција, гледан како непријател на општеството којшто ги повредува нашите вредности, пред да ни даде време да го процениме и проучиме неговото дело. Ја изневерува ли уметникот уметноста доколку на доминантните им овозможува моќни инструменти на легитимација? Да, слободниот уметнички дух подразбира социјална будност. Истовремено, активниот критички однос на уметникот кон стварноста не смее да ги изгуби формалистичките аспекти на уметноста коишто, во суштина, би требале да претставуваат интегрален дел на неговата акција.



Сл. 29 Роберт Јанкулоски, 12 сребрени војници, 2002-5

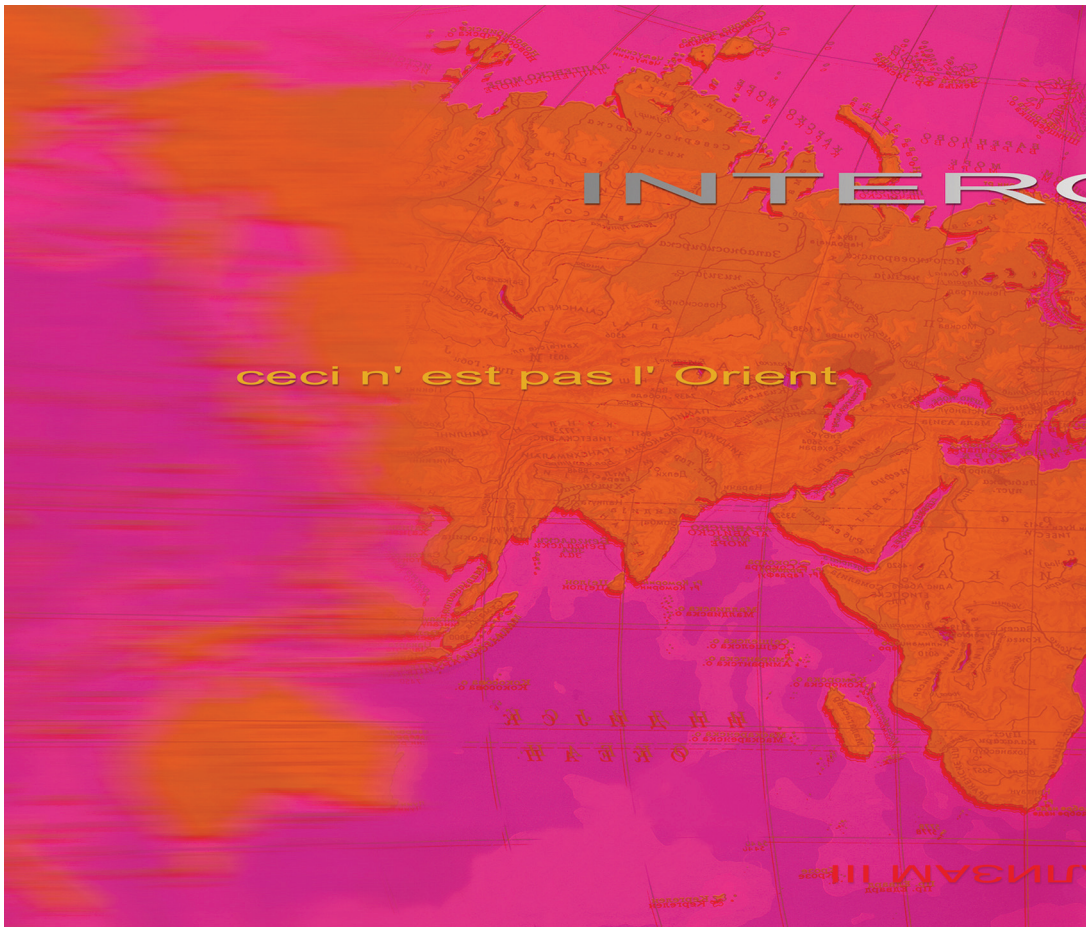
*Дали идеите за „социјалната будност“ на уметничкој и неговитој слободен дух, неговата бунтовност, нејријателството на оштетеното и „културното кавијал“ којшто го носи во себе сѐмануваат своевидно бreme, во ова доба на демократска одговорност, врз илекиите на дезориентираниот (заради децентрираноста) субјект на уметничкој, токму заради тоа што од него (понекогаш и премногу) се – очекува? Може ли уметничкој да си го дозволи неговото сведување на „голото живо“ на Агамбен?*

**Гаќина:** Инспирација за терминот „homo sacer“ Агамбен наоѓа во Римското царство: да се обидеме во тогашната мисла да изнајдеме објаснувања и насоки. Епиктет, кој и самиот се издигнал од роб до философ и дочекал потоа да биде истеран од Рим, е запаметен по „sustine et abstine“, но тој, исто така, ќе заклучи дека човекот не

е вознемирен заради самите настани и работи, туку заради неговото разбирање на истите. Иако тој порачува дека не треба да се прави обид да се контролира она што ни е вон контрола, тој исто така вели дека не смее да се пропушти да се влијае на она кое е во нашата моќ, а она што е вон сомнение во наша власт е мислењето, стојалиштето. И токму во овој простор за менување на јавното мислење, стојалиште, потребен е гласот на уметникот, неговиот агол на гледање. Глас кој ќе нè тргне, или како што вели Батај [Georges Bataille]: „Она што го чекаме уште од детството е тоа вознемирување, нарушување на редот, или ќе се задушиме“. До таа мера ни е потребен тој

Сл. 30 Јасминка Новковска, *Авиојорџреј*, 2003





нарушувач, што без него ни е загрозна достоинствената  
егзистенција.

### *Жанеџа Вангели*

Ескапизмот, пасивноста и инертноста на духот, са-  
модоволноста... дури и од најегоистична гледна точка не  
се исплатливи, тие секако овозможуваат една краткороч-  
на, прелестна состојба на умот, која долгорочно станува  
прескапа. Депонирањето на неелаборирани трауми и од-



GARDE

ceci n' est pas une mappe

Сл. 31 Жанета Вангели, *Интегрализам*, 2002, (деталъ)

ложувањето на конечното соочување со есхатолошката вистина сукцесивно создава преголем притисок и води кон невроза, кон оној вид на девијација, каде сè што е непожелно, ранливо, болно и што нè потсетува на смртта – бива ампутирано. Потсвеста непрестајно емитува сигнали, 40.000.000 неврони во секунда ја бомбардираат нашата свест (повеќе или помалку успешно), додека самата свест, преку невроните, емитува едвај 40 импулси во секунда, како реакција на она што се нарекува *сџварносџ*. Индивидуалистичко-интимистичкиот приод во

уметноста воопшто не го гледам како спротивставен на оној, фокусиран на теми од нашето колективно постоење. Напротив, двата екстрема се наоѓаат на истата оска на движењето и не би се осмелила да ги компарирам вредносно. Едното движење е центрипетално, другото центрифугално, и сите ние, и како индивидуи и како колективи, функционираме во бранови, а не во нагорни или, пак, надолни линии, уште помалку во лева, или, пак, десна насока. Одлуката, во кој правец ќе се движиме е комплетно ирационална. Уште еднаш ќе нагласам: уметноста по себе, како духовна дисциплина, ја сметам за ангажирана, а со тоа максимално жива, активна, спонтана, секогаш подготвена неточните парадигми да ги замени со точни. Одбивањето да се биде уметник-активист не значи да се афирмира неактивноста. *Активносџа* на уметникот ја гледам, пред сè, насочена кон неговата сопствена интроспекција. (Сл. 31) Постоењето на битието и спознавањето на Апсолутот може да се опише и на еден апофатички начин, како една постепена, перманентна редукција на небитието, сè додека не остане еден остаток, за кој повеќе не може да се говори.<sup>22</sup> Само преку деконструкцијата на сопствената личност, уметникот го стекнува инструментот за деконструкција на општествените собитија.

---

<sup>22</sup> „Бог, како што вели Дионисиј, е над непознатливоста, над човековите антитези на потврдување и негирање. Визијата на таквиот Бог мора да биде неискажлива; до помала заблуда води ако се каже што таа не е, отколку што е.“ (Св. Григориј Палама, 2001: 167)





---

---

Шантиал Муф иишува за јавниот отворен простор (плоштади, улици) како место за „агонистички плурализам“ иретворајќи го во место на коешто уметноста може да ја оствари својата општествена функција во најопштолна смисла на поимот на демократското управување со заедницата (како учесник, коректив и надолнувач на управувачката програма на раководечките партии). Дали ваквиот тип на уметност го врзуваат исклучиво за институционалната изложувачка и испражувачка уметничка пракса или, пак, согласно тековната ситуација во уметноста и нејзиниот систем, разликуваат меѓу таквата уметност и онаа изложувана во институциите на уметничкиот систем веќе не постојат? Како ја толкуваат ситуацијата во која уметноста го најуште јавниот заворен простор на уметничкиот систем (изложби во галерии, музеи) и своето место повторно го бара во јавниот отворен простор?

---

---

## **Бојан Иванов**

Мотивите на уметноста надвор и внатре – во просторот, во установите и во проекциите на општеството – се различни или, барем, не се еднозначни. Притоа, изгледа дека мотивите на уметникот би можело да се сведат на еден чинител: натпревар со сèприсутната технологија на слики и претстави. Тука се мисли на телевизијата, информатичката мрежа, сателитските комуникации и телефонијата.

Се чини дека уметникот е во потрага, било по непосредноста на допирот со заедницата со којашто се поистоветува, било по една публика којашто допрва треба да се изгради од анонимната маса корисници на одреден медиум. Јавниот простор е едновремено и физички и виртуелен: современиот уметник исто. Јавниот простор надвор, пак, главно постои во новото искуство на градот како политичка машина: уметникот е исправен пред задачата да го развива оперативниот систем за ресурсите на таа машина.

Историското клатно на човековите приоритети се занишува од едниот до другиот крај, одново и одново... Некогаш, уметноста во отворениот јавен простор се стремеше да биде вредност за сите – сега таа настојува да се претстави како вредност за секого. Како, впрочем, и демократијата.



Сл. 32 Група ОПА, Ајде да зборуваме за..., 2003

Велииџе: „некогаш, умениносџа во оџворениоџ јавен џросџор се сџремеше да биде вредносџа за сџиџе – сега џџаа насџојува да се џретџсџаџи како вредносџа за секого“. Го означува ли оваа џџеза џрефрлувањето на одговорносџа од заедницџаџа/заедничџивоџто (колеџивџиџеџоџи) врз џоединецоџи (индивидуџаџа)? Сџоред оваа џџеза, можно ли е да се џосџаџи една џаралела со најновиџе скулџџури во ценџароџи на Скоџје во оваа смисла: „вредносџа за сџиџе“ се олицеџворува во сџоменџичнаџа (џемџаџски однаџред оџределенаџа) скулџџура, додека „вредносџа за секого“ во авџорскаџа (џемџаџски неоџределенаџа) скулџџура? Не џосџоџи ли своевиден раздор во едновременосџа на џорачџиџе на овие две групи скулџџури: џоџеџу џековнаџа идеолоџска заднина на овој џроџекџи (било џоџ да е на

*Владата или на Ойштината Центар) и ваквата хронолошка поделба на уметноста во јавниот отворен простор?*

**Иванов:** Мотивот на уметноста во јавниот отворен простор – за сите и за секого – е заемка од философските, идеолошки и политички дебати коишто се водени по Првата светска војна, во времето на распадот на европската либерална демократија и парламентаризам. Споредбата на проекциите сврзани со кризата и распадот на еден бесплоден правно-политички контекст којшто е заменет/надоместен со авторитарни и тоталитарни општествени системи, треба да послужи како објаснувачка заднина на (пост)идеолошките форми и аспирации во тековната ликовна практика – вклучително и на онаа од тукашниот и сегашниот јавен отворен простор.

Всушност, односот на исклучување помеѓу вредноста за сите и вредноста за секого е само привид – исто како и впечатокот дека едното следи по другото во некаква низа на историски нужности. Одржувањето на овој привид е, сепак, дневна обврска на сите авторитарни (историски или активни) тенденции: вредноста за сите, следствено, би била терор на колективитетот во име на лажната меритократија и непотизам; притоа, вредноста за секого би ја претставувала неделотворната, малцинска диктатура на индивидуата манипулирана со евтин популизам. Токму таа авторитарна свест го потхранува и привидот дека најновите изведби на тукашната и сегашна урбана опрема (во Скопје) не функционираат како чешми, канделабри, клупи и кошнички за смет, туку како скулптури, споменици или, накусо, како монументална уметност. Значи, противречности нема: најновиот лик на метрополата, ниту е вредност за сите, ниту, пак, вредност за секого; тоа е чин на голо, нескриено насилство врз беспомошното општество зафатено со афазија и напуштената единка во целосна конфузија.

Наместо поука: вистинскиот (ликовен) ангажман се препознава во проширувањето и продлабочувањето на општествената интеграција и зацврстувањето и унапредувањето на интегритетот на поединецот – за сите и за секого, едновременно.

### ***Зоран Појоски***

Трендот на делување надвор од етаблираните уметнички институции и активното зафаќање со јавниот простор е нешто што е присутно барем во последните 50 години. Во 1960-те ситуационистите создаваа дела насочени кон повторно освојување на јавниот простор на градот како *locus* на културно создавање и политичка акција предлагајќи нова политика на просторноста во која ќе има место и за гласот на исклучените. На просторот на градот како стока за културна потрошувачка (спектакл) ситуационистите му ја спротивставија концепцијата за градот како нешто што треба допрва да се оживее, повторно да се освои, т.е. да се пресоздаде постоечкиот простор и да се произведе нов простор. Денес сè уште се релевантни ситуационистичките тактики на реапроирање на јавниот простор, како и теорискиот дискурс околу нив фокусиран врз правото на град како право не само да се живее, туку активно да се учествува во континуиран процес на производство на просторот и преговарање за тоа кој ќе го користи. (Сл. 33) Ова беше големо прашање и во 1970-те преку уметничките практики на локациски специфичната уметност од една страна, и на институционалната критика од друга, кои беа во потрага по пронаоѓање на нови модалитети за ситуирање на уметноста во животот и во системот на социо-економски односи од кои таа е дел. И додека во меѓувреме локациски специфичната уметност во целост беше колонизирана од страна на индустријата за туризам и рекреација, инсти-



Сл. 33 Зоран Попоски, *Портрети на уметниците како културен работник*, 9 јули 2010

туционалната критика и денес – барем во одредени свои форми – останува релевантна. Во 80-те, политиката на идентитетот застапувана првенствено од феминистичките уметници доведе до понатамошно и радикално проширување на јавната сфера, особено аспектот на јавниот простор како простор за претставување и доаѓање до глас, во кој треба да бидат вклучени и маргинализираните групи. Во 90-те, активистичките уметници ситуирани во рамки на парадигмата на политиката на вниманието критички ги преиспитуваа разните аспекти на јавната сфера, особено функцијата на медиумите како нов јавен простор. Она што е заедничко за сите овие пристапи кон јавниот простор како простор за претставување и делување, е што тие можат да се набљудуваат како дел од еден континуиран дискурс за демократијата и за потребите на изнаоѓање нови демократски форми на организирање



Сл. 34 Борис Петровски, *Човек со сила*, 2008

на општествениот живот. Јавниот простор е всушност централниот аспект на едно демократско општество, бидејќи токму во јавниот простор, хабермасовски кажано, граѓаните поединци се собираат за да се конституираат себеси како јавност, во простор слободен од контролата на власта кој им овозможува активно да дебатираат за прашањата од заеднички интерес и да ги критикуваат постапките на власта. Се разбира, моделот на Хабермас на јавната сфера е еден идеален простор кој номинално е отворен за сите, а акцентот е ставен врз рационалната дебата заради постигнување на консензус за општествените прашања. Во реалноста, многу општествени групи се практично невидливи или безгласни во јавниот простор, додека дебатата премногу често е монополизирана и манипулирана од комерцијалните и политички центри



на моќ. Освен тоа, дури и самиот концепт на рационален консензус е критикуван од теоретичарите како Шантал Муф [Chantal Mouffe] и Ернесто Лакло [Ernesto Laclau], како хегемонистички и по својата суштина недемократски. За Муф конфликтот, а не консензусот е главна одлика на демократијата, во која различните општествени групи се обидуваат да ги артикулираат различните интереси. Демократијата е процесуална по својот карактер. Таа е секогаш незавршена, таа е континуиран процес, а не еднократен резултат. Оттаму демократскиот јавен простор се набљудува како простор на бескрајни контингенции. Според Муф, демократијата претставува агонистички јавен простор (*агон* – натпревар) во која другиот не се набљудува како противник кој треба да се уништи (антагонист), туку како конкурент во натпревар (агонист). Во оваа радикална реконфигурација на теоријата на Хабермас, демократијата е сфатена како процес на вклучување на сè повеќе актери во континуиран дискурс. Мислам дека е важно оваа теорија за радикалната демократија да се комбинира со концептот на *паресија* [parrhesia] за којшто пишуваше Фуко, односно бестрашниот говор во јавност, зборувањето на вистината пред другите без оглед на последиците, во крајна инстанца слобода на говорот. Сите овие вештини се клучни за функционирањето на демократијата како дискурзивен простор.

Со оглед дека во демократските општества уметниците имаат слобода на говорот, уметниците имаат посебна позиција во демократското општество, дури и повластена заради слободата на говорот што ја уживаат. Ова загарантирано право носи и одговорност за да ја искористат таа слобода за да проговорат јавно за неслободата на другите или за исчезнувањето на слободата во целост. А токму јавниот простор е местото каде што ја практикуваме таа слобода. Критичката јавна уметност станува парестичка пракса, бесстрашно говорејќи заради општото добро.

Уметноста нужно бара јавен простор (музеј, улица, плоштад, универзитет). Без постоењето на јавната сфера не би постоела ни уметноста како јавен дискурс. Јавниот простор е клучен во самата можност на постоење на слобода на говорот, бидејќи слободата на говорот може да се практикува само во јавен простор. Современите трендови на прогресивна ерозија и намалување на јавниот простор, од една страна преку метастазирање на комерцијалните интереси во јавните простори, а од друга преку континуираното продирање на државната контрола во јавниот простор преку надгледувањето во име на безбедноста, резултираат со исклучително негативни ефекти за демократијата. Поединецот престанува да биде политички субјект: преку претворање во потрошувач од една страна, а од друга преку сведување на предполитички ентитет. Оттаму потегот уметноста да се извади на улиците и надвор од музеите мора паралелно да биде следен со обидот луѓето да се извадат од трговските центри и да се поттикнат да станат критички и активни учесници во политичкиот дискурс.

Во ова време на сеприсуство на индустријата за забава уметниците мора да пронајдат нови начини и некомодифицирани простори за комуникација со публиката и нејзина активација.

### *Мира Гакина*

Примерите што ги дава Муф дозволуваат идејата за „антагонистички плурализам“ да се препознае како вредна. Особено се интересни примерите на вклучување на уметниците во меѓународната мрежа на политички институции. Од друга страна, општо гледано, прашањето за вонинституционалната уметничка пракса, се чини, зависи од политиката во институциите. Во онаа мерка во којашто музеите се институции за легитимизација на

власта, уметникот ќе ги користи како изложбен простор единствено доколку, како што вели Бурдије, власта, односно „Принцот“ „...му овозможи релативна автономија, што е услов за независна проценка“. Антагонизмот кој од уметниците го очекуваме на глобално ниво, сепак прилично се разликува од специфичната македонска реалност. Ниту уметниците, ниту публиката сè уште се немаат изборено ни за правото на јавниот затворен изложбен простор, на музеј. Во исто време, во смисла на она што Муф го зборува, лесен и брз консензус, исклучително вулгарен, е веќе направен за јавниот отворен простор. Тој е едноставно освоен не само од комерцијалните субјекти со бучни несразмерни билборди, туку и со „уметнички“ дела директно нарачани од власта кои го немаат поминато ни најосновниот политички демократски коректив, а камо ли и некој филтер на експертската стручна јавност. Публиката го нема ни одамна избраното право на уживање на регистрираното културно наследство изложено во институциите на системот, а веќе и отворениот простор е пренатрпан со лош вкус.

Радикалниот пристап, антагонизмот, сам се наметнува како неопходност. Една од ретките интервенции која ја покажува моќта да збуни и разбуди уметничкото дело е крстот што Игор Тошевски го направи во рамките на својот циклус „Територии“. (Сл. 35) И чинот како и самата фигура предизвика ланец на реакции и од левицата и од десницата и, и покрај тоа што делото беше уништено по забуна, веќе следниот ден ефектот, иако краткотраен, беше – постигнат.

*Заради ваквиите околности и услови, значи ли дека улогата и функцијата на уметноста во јавноста (градот како уредена заедница на субјекти) денес треба да се смени?*



Сл. 35 Игор Тошевски, *Територија*, 15 октомври 2009

**Мира Гакина:** Фактот што живееме на периферија ни нас не нè поштедува од специфични деформации кои се должат на бранот на глобализацијата. Градот станува покомплексен и по структура и по функција, ѕидините се поместени, но не е шаренилото она што треба да нè плаши. Судбината на Вавилон и приказната за збрката со јазиците не укажува на проблемот на хетерогеноста на потеклото на населението, туку на гласните спротиставени, нестручни струи кои не се разбираат меѓусебе.

Универзалниот јазик на уметникот, јасен иако не до крај разбирлив, му го дава духот на градот, неговата веселост и игривост, една од причините зошто живееме во заедница. Исчезне ли тој дух исчезнува и урбаноста. А градовите можат да исчезнат, без да остават никаков спомен. И денес гледаме мртви градови, кои, да биде апсурдот уште поголем, сè уште имаат население, сеништа што бесцелно талкаат во постоечката инфраструктура.

Она што особено заплашува е трендот на нивната хиперспецијализација: индустриски градови, градови за забава, туристички меки, градови-музеи, меѓународни престолнини; се заличува на еден планетарен град, екуменополис од научната фантастика, затрчан во остварување на нешто што се нарекува одржување на некаква ефикасност.

Скопје е посебен случај: изолирано, без интеракција и задушено од неможноста да ја препознае својата убавина. И што треба да прави уметникот денес и тука? Сигурно не само рутински да ја одигра улогата на бунтовник во суперспецијализираниот социјален контекст, туку да делува со фокус, страст и посветеност: гледајќи се себе, градот и уметноста во историски контекст, да создаде вредност која ќе преживее во некоја идност. Да ни овозможи да го видиме и градот и ние во него, затоа што, како што вели Кле [Paul Klee]: „уметноста не го репродуцира видливото, туку овозможува видливост“ или, пак, Бергсон [Henri Bergson], во истиот тој контекст: „кога стварноста директно би удирала на нашите сетила и нашата свест, кога би можеле да влеземе во непосредна комуникација со предметите и со нас самите ... уметноста би била бескорисна“.

Градот е наследство кое мора да се заслужи и одржи и надгради.

## *Жанеџа Вангели*

Идејата на Муф за „антагонистички плурализам“ е интересна и исто така, не претпоставува консенз<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Според зборовите на митрополитот американско-канадски Методиј Златанов: „...Компромисот, според зборовите на Тертулијан, е секој да го добие она што не го сака. Ние денес празнуваме компромисни празници, почитуваме компромисни цивилизациски вредности,



Сл. 36 Жанета Вангели, *Селективна стимулација*, 2000

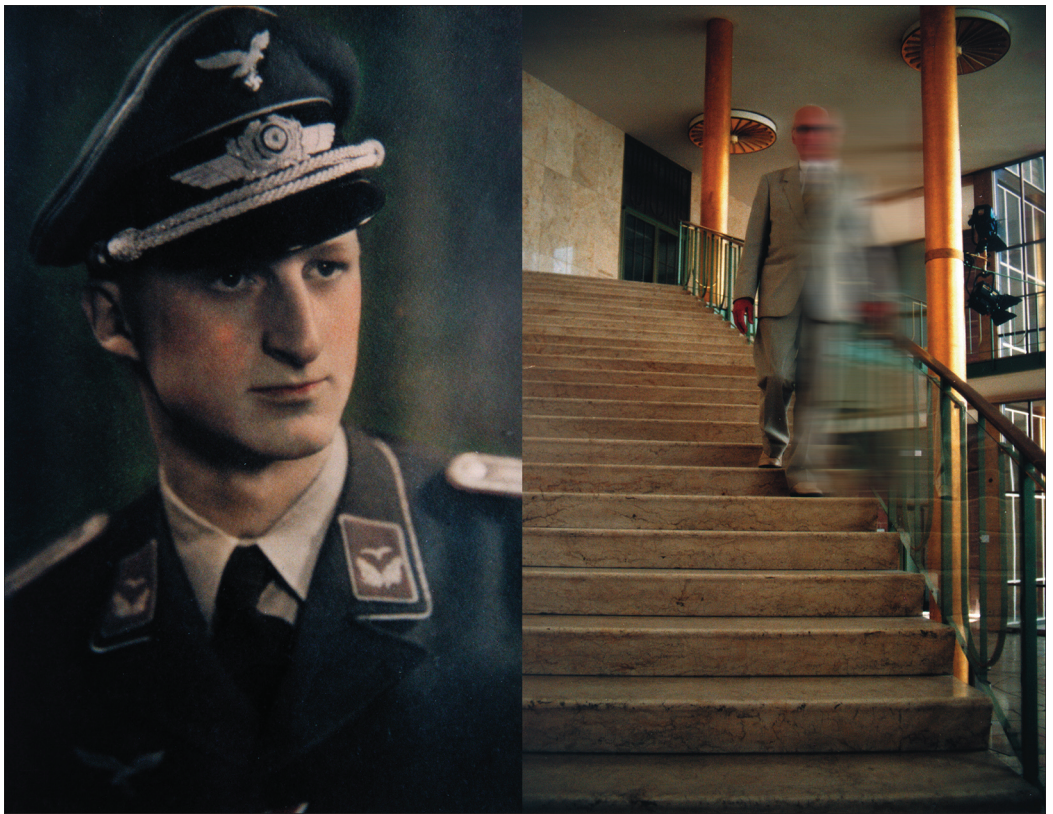
Конкретниот потфат во Скопје, проектот „Скопје 2014“, каде уметноста одново го бара јавниот отворен простор како *намера* или *обид*, го сметам за позитивен, иако лично замислувам поинаков пристап (етика) и поинаква естетика. Исто така мора да се признае дека прв пат во постколонијалната историја на Македонија се издвојуваат вакви енормни, милионски суми за едно уметничко дело – тоа навистина претставува едно тектонско по-

---

пишуваме фалоспеви на некоја компромисна политика, се прегрнуваме со компромисна дипломатија, итн.“ (Златанов, 2009: 22)



местување на статусот на уметноста во општеството. Меѓутоа... она што најмногу иритира околу проектот на Владата „Скопје 2014“ е начинот на кој е поставен, отсуството и несогледувањето на неодминливата потреба од консултации со стручните институции и експерти од оваа област. Бидејќи се работи за современа уметност, предвидена да се постави во јавен простор, неопходна беше консултација со сите оние субјекти и институции, чија главна дејност е токму и само современата уметност. Кога некој автор би се определил за било кој стил од историјата на уметноста, тоа не би претставувало никаков проблем, затоа што стилот по себе не може да биде



Сл. 37 Жанета Вангели, *Noli me tangere*, или Госјодин кој се симнува по скали, 1998

естетска бариера во 21 век. Но, проблемот се состои во тоа што политичкото си дозволува најдлабоко да пенетрира во сферите на уметничкото. Според мене, политиката и нејзините интереси не смеат да навлегуваат во доменот на уметноста, науката, дури ни во администрацијата (за чија деполитизација упорно не се воведува закон). Со други зборови, уметноста во и вон институциите задолжени за неа мора да биде независна, неусловена, произлезена од внатрешната нужност на контекстот.

*Како може (односно, може ли) уметничкиот ѝреку своето уметничко дело да укаже на ова немешање и, ѝри тоа, тоа да ефектуира?*



**Вангели:** Секако дека низ своето дело тој може да укаже на исправниот пат на многу начини, и експлицитно и имплицитно, на пример, преку она што Вие го поимате како констатација, или критика, иронија, хумор... но не сум сигурна дека тоа ќе има педагошки ефект врз таа страст за доминација. Во секој случај уметникот може индивидуално да избере по кој пат ќе се движи, и тоа е клучниот момент. Токму слободата на изборот тој не смее никогаш да ја прокоцка.

*Каде го гледаат сѐороти во јавната дебата меѓу „левицата“ и „десницата“ во однос на овој проект?*

**Вангели:** Дијалогот помеѓу двете антагонистички страни – левицата и десницата, во однос на овој владин проект во јавниот простор сведочи за еден идеолошки и естетски вакуум: од носителот на проектот се соочуваме со флагрантно деградирање на севкупната естетика на Модерната и едно *a priori* неразбирање на современото творештво, додека од левицата имаме депласирано воведување на поимите *шојалиитаризам* и *фашизам* со најголема леснотија, како наводна опасност и закана. Проблемот со „фашистичкиот *name dropping*“ е дотолку поголем, што за актуелниот, реален фашизам во Македонија, всушност сè уште никој не проговорил јавно. И тоа, од мошне разбирливи причини, имено: оној кој би го сторил тоа денес, веќе следниот ден, утредента не би се разбудил во домот на своето физичко тело (со други зборови, би бил егзекутиран). (Сл. 37) Тоа е најголемата траума на нашето колективно постоење, а не проектот „Скопје 2014“, којшто е нагласено локален проблем и којшто јавно се артикулира. Главната блокада на енергијата се наоѓа токму во таа, опасна по егзистенцијата, табу-тема, којашто е совршено презервирана од авторитетот на политичката коректност, која константно и системски ја моделира и

убива вистината. (Сл. 36) Осцилациите од еден екстрем до друг се толку големи, што отсуството на едно разумно расудување произведува една потполно нетрезвена колективна состојба. Во нашиот случај не се работи за еден „антагонистички плурализам“, кој го сметам за многу конструктивен, туку за еден „ексклузивен дуализам“, кој не ќе може да излезе од хипнотичкиот, маѓепсан круг доколку не ги вклучи и оние кои не му припаѓаат – исклучените.





Референци:

- Assmann, Aleida (1994) "Die Ent-Ikonisierung und Re-Ikonisierung der Schrift", *Kunstforum* 127: 135.
- Badiou, Alain (2004) *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford University Press.
- Barck, Karlheinz (1994) "Ästhetische Utopie, Politik: Ideologiekritik nach dem Zerfall der Geschichtsphilosophie", *Kunstforum* 128: 129-33.
- Benjamin, Walter (1977) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bergson, Henri (2005) *Laughter. An Essay on the Meaning of the Comic*. New York: Dover Publications.
- Best, Steven and Douglas Kellner (1991) *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. New York: Guilford.
- Bonito Oliva, Akile i Đulio Karlo Argan (2006) *Moderna umetnost 1770-1970-2000*. Beograd: Clio.
- Bourdieu, Pierre (2000) *Pascalian Meditations*. Cambridge: Polity Press.
- Brennan, Timothy (2006) *Wars of Position. The Cultural Politics of Left and Right*. New York: Columbia University Press.
- Budney, Jen and Shannon Pultz, (1995) "Jean Clair: The Bull in the Arena", *Flash Art* 184: 74.

- Bußmann, Klaus (1993) “Repubblica Federale di Germania”, pp 172-7 in *La Biennale di Venezia – 45. Esposizione Internazionale d’Arte: Punti cardinali dell’arte*. Venezia: Marsilio.
- Duhamel, Georges (1930) *Scènes de la vie future*. [2e éd.] Paris.
- Eagleton, Terry (1996) *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell.
- Foucault, Michel (1979) *History of Sexuality. Volume 1*. London: Allen Lane.
- Fry, Edward F. (1987) “Hans Haacke: Werbung, Reklame und andere Manipulationsformen des öffentlichen Bewußtseins bleiben wesentlicher Schwerpunkt in Haackes Werk”, p. 92 in *documenta 8, Band 2 – Katalog*, Kassel: Weber & Weidemeyer GmbH & Co KG.
- Groys, Boris (2009) “Self-design and Aesthetic responsibility”, *e-flux journal* 7 (6).
- Hübl, Michael (1987) “Wieder gesellschaftsfähig. Die documenta als Zeitkritik”, *Kunstforum* 90: 79-91.
- Иванов, Бојан (2009) *Мојој занаету*. Скопје: Културна установа Блесок.
- Kabakov, Ilya (1990) “Malerei ist Illustration”, (int. Thomas Wülfen), *Kunstforum* 110: 238-43.
- Kabakov, Ilya (1994) “Tales from the Dark Side”, (int. Francesco Bonami), *Flash Art* 177: 91-2, 142.
- Lao-tse (1987) *Tao-Tê-King*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

- Mitchell, William J. T. (2005) "The Work of Art in the Age of Biocybernetic Revolution", pp 309-35 in *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Mouffe, Chantal (2007) "Artistic Activism and Agonistic Spaces", *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 1 (2). [<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>]
- Mouffe, Chantal () "Agonistic public spaces: Democratic politics and the Dynamics of Passions". [manuscript]
- Müller-Pohle, Andreas (1995) "Die Fotografische Dimension. Zeitgenössische Strategien in der Kunst", *Kunstforum* 129: 85-7.
- Nanjo, Fumio and Dana Friis-Hansen (1995) "Preface", in: *TransCulture – Exhibition Guide*. Venice.
- O'Connor, Brian (ed.) (2000) *The Adorno Reader*. London: Blackwell.
- Owens, Craig (1987) "Barbara Kruger", p. 134 in *documenta 8, Band 2 – Katalog*, Kassel: Weber & Weidemeyer GmbH & Co KG.
- Sloterdijk, Peter (1988) *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje* [Kopernikanische Mobilmachung und Ptolemäische Abrüstung]. Novi Sad: Bratstvo – Jedinstvo.
- Sloterdijk, Peter (1989) "Die Kunst faltet sich ein", *Kunstforum International* 104: 178-84.
- Попоски, Зоран (2009) *Проспјори на моќиџа*. Скопје: Темплум.

- Rancière, Jacques (2006) *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. London – New York: Continuum.
- Св. Григориј Палама (2001) *Тријадиие во одбрана на светиитие исихасии*. Скопје: Табернакул.
- Sütlz, Wolfgang (2007) “Tragic Extremes. Nietzsche and the Politics of Security”. [<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=582>] \t “\_blank”CTheory, 20/9/2007 <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=582>]
- Tupicina, Margarita (1989) “Soc-art: ruska verzija principa dekonstrukcije”, *Moment* 16: 13-6.
- Вилиќ, Небојша (прир.) (2002) *Уметничкои и оиштитивената стварност*. Скопје: 359°.
- Vilić, Nebojša (2010) “Pozicioniranje pogleda: makedonska umetnost i njen pogled na svet”, *Sarajevske sveske* (во печат).
- Wilde, Oscar (2006) *The Picture of Dorian Gray*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Wittgenstein, Ludwig (2003) *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Златанов, Методиј (2009) „Литургијата е врвна уметност“, *Life Магазин* 33: 19-22.



Илустрации:

- Сл. 1 Подметнувач за чаши.
- Сл. 2 Ана Стојковиќ, *Баш нè боли едни за други*, 2002, дигитален отпечаток, пластифициран, 200x200 см, Културна локација „Место“, Галерија „Степен“.
- Сл. 3 Гордана Вренцоска, *No tittle, no comment*, 2003, апликации на платно.
- Сл. 4 Александра Петрушевска, *Арачиново 2001*, 2006, масло на платно, 200x160 см.
- Сл. 5 Тихомир Топузовски, *Фрагменти*, 2007, печатени релјефни букви на две овчи кожи, 100x120 см; од изложбата *„Cataclysm and Creativity: Art in the Age of Uncertainty“*, Музеј на современата уметност Скопје и Weil gallery at Texas A&M University, Корпус Кристи, САД.
- Сл. 6 Иља Кабаков, *Изложба на една книга*, 1989/90, инсталација во DAAD Галеријата во Берлин, Германија.
- Сл. 7 Барбара Кругер, *Секое насилство е илустрација на најтежок стереотип*, 1991, амбиент во галеријата Мери Бун во Њујорк, САД.
- Сл. 8 Ширин Нешат, од циклусот *Иранска жена*, 1995, фотографија.
- Сл. 9 Ханс Хаке, *Germania*, 1993, павилјон на Република Германија на 45 Венециско биенале.

- Сл. 10 Игор Тошевски, *Процес, сјоред П. Пикасо "Глава на жена"* (1963), 2004, печати на сид, ~ 120x220 см; од изложбата „Continetal Breakfast“, 2006, Музеј на современата уметност Скопје.
- Сл. 11 Јован Шумковски, *Para Olympic Games Skopje 2012*, 2004, објект (дрвени плочи, метална плочка, плексиглас) и видео; од изложбата „Fremdkoper“, Музеј на Град Скопје, април-мај 2005.
- Сл. 12 Станко Павлески, *Трилогија Провинција 3: Знаци на айрофична култура - Загорениите од уметноста - ЛКМЧ001*, 2005, (детал од инсталација од седум портрети на македонски ликовни критичари во негатив - калап, поставени на високи постаменти), гипс и акрилик, 45x50x50, од изложбата „Трилогија Провинција 1-2-3“ (заедно со Томе Аџиевски), Национална галерија на Македонија, Мултимедијален центар „Мала станица“.
- Сл. 13 Методи Ангелов, *Лефшери*, 2007, иверка, леб (водоотпорно/транспарентен конзерватор); од изложбата „Toasted Brand“, Национална галерија на Македонија, Мултимедијален центар „Мала станица“.
- Сл. 14 Зоран Попоски, *Порџетот на уметничкој како културен работник*, 9 јули 2010, плоштад „Македонија“, Скопје.
- Сл. 15, 23 и 35 Игор Тошевски, *Теријорија*, 15 октомври 2009, интервенција на плоштадот „Македонија“, Скопје (на местото на планираната изградба на црквата Св. Константин и Елена).

- Сл. 16 Томе Аџиевски, *Порџреџ на некој од 1975 и Порџреџ на некоја од 2004*, 2004; од изложбата „Трилогија Провинција 1-2-3 (заедно со Станко Павлески), Национална галерија на Македонија, Мултимедијален центар „Мала Станица“.
- Сл. 17 Јован Балов, *Demos*, 2004, колор печат на платно, 5 x (40x135 cm).
- Сл. 18 Атанас Ботев, *Реџро гарден (или реџро-авангарден) џерформанс*, 2007, масло на платно.
- Сл. 19 Весна Дунимаглоска, *Nebojša Vilić is Dead*, 2005; спреиран текст во Галеријата „Press to Exit“, Скопје.
- Сл. 20 Александар Станковски, *5 кгр семки!*, 2006; од изложбата „Continetal Breakfast“, 2006, Музеј на современата уметност Скопје.
- Сл. 21 и 22 Зоран Попоски, *Право на град* 2008, дел од проектот поставен на плоштадот „Македонија“, Скопје.
- Сл. 24 Жанета Вангели, *Пролеџни џејсажи*, 2006, (детал) полиптих од 6 дела, инк-џет отпечатоци, секој 330x140 см.
- Сл. 25 Жанета Вангели, *Semper fidelis*, 2008, диптих, инк-џет отпечатоци, секој 220x100 см.
- Сл. 26 Жанета Вангели, *Анамнеза / desidero ergo sum*, 2007, детал, инсталација од 11 инк-џет отпечатоци/ медијапан, секој 220x100 см, злато/шаховска табла.

- Сл. 27 Зоран Попоски, *Айсѝракѝна ѝолиѝика*, 2008, билборд во близина на зградата на Владата на Република Македонија, Скопје.
- Сл. 28 Зоран Попоски, *Айсѝракѝна ѝолиѝика*, 2008, дел од проектот.
- Сл. 29 Роберт Јанкулоски, *12 сребрени војници*, 2002-5, 12 црно-бели среброжелатински, рачно изработени фотографии, 200x100 см секоја; од изложбата “Context Europe - Impulse from the Balkan”, 2005 Виена, Австрија.
- Сл. 30 Јасминка Новковска, *Авѝоѝорѝреѝѝ*, 2003, 200x200 см, акрилик комбинирана техника со комбинирани материјали: метал, пластика, текстил и исечоци од весници и книги.
- Сл. 31 Жанета Вангели, *Инѝегрализам*, 2002, детаљ, диптих, инк-џет отпечатоци, секој 220x100 см.
- Сл. 32 Група ОПА&ХА, *Ајде да зборуваме за... 7’ 20”*, 2003, видео,
- Сл. 33 Зоран Попоски, *Право на град*, 2008, дел од проектот поставен на плоштадот „Македонија“, Скопје.
- Сл. 34 Борис Петровски, *Човек со сила*, 2008, инсталација, Музеј на Град Скопје, Отворено графичко студио.
- Сл. 36 Жанета Вангели, *Селекѝивна сѝимулација*, 2000, инк-џет отпечаток, 140x220 см.
- Сл. 37 Жанета Вангели, *Noli me tangere, или Госѝодин кој се симнува ѝо скали*, 1998, диптих, инк-џет отпечаток, 140x100 см.



Издадено во Република Македонија во 2010 од  
359° – Мрежа за локални и субалтерни херменевтики  
„Октомвриска револуција“ 12-1/9, Скопје, Р. Македонија  
[359net@mail.com.mk]

© 2010 Небојша Вилиќ

Обликување и подготовка: „one degree design“, Скопје

Фотографиите на авторите се објавени со нивна љубезна дозвола и  
Небојша Вилиќ (стр. iv и сл.: 1-4, 10-13, 16, 18, 20, 30 и 34)

**Изданието е подготвено за PoD дистрибуција преку  
[nvilic.blogspot.com](http://nvilic.blogspot.com)**

ISBN 9989-912-16-5





Атанас Ботев, 60 години егзодус, 2008