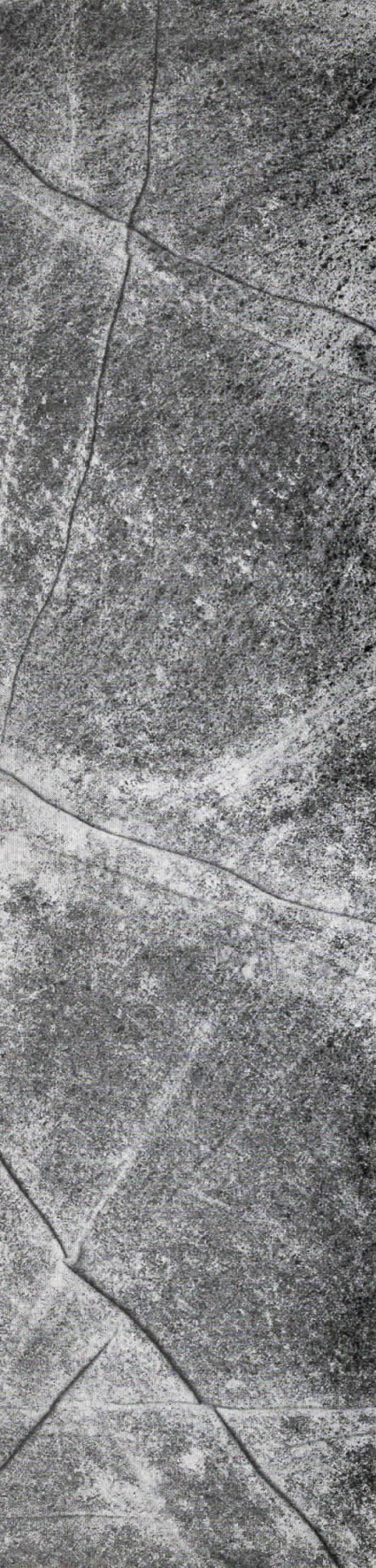


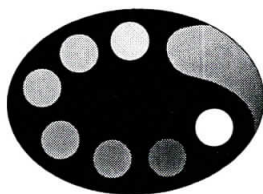
УМЕТНИЧКА ГАЛЕРИЈА СТРУМИЦА - ART GALLERY STRUMICA
МАКЕДОНСКА СЕКЦИЈА НА ЛИКОВНИ КРИТИЧАРИ - АІСА

ИЗБОР 2000
SELECTION 2000



Уметничка Галерија Струмица
Македонска секција на ликовни критичари АІСА

ИЗБОР 2000



ноември 2001



И з б о р 2 0 0 0

Уметникот и општествената стварност

Селектор

Небојша Вилиќ

Концепт на проектот

Проектот „Избор 2000“ претставува продолжување на (во 1998 година) започнатата идеја еден селектор/ликовен критичар да направи избор на најуспешните автори/дела во Македонија остварена во претходната година. По првата направена изложба во 1998, оваа година се организира втората којашто, заради извесниот прекин, треба да го претстави ваквиот избор за периодот 1998-2000. За таа цел проектот предвидува три дела: претставување на уметнички проекти, тркалезна маса и публикација – сите насочени кон темата „Уметникот и општествената стварност“.

Носечката идеја на темата на овој избор се темели врз ангажираниот став за улогата на уметникот и уметноста во денешницата. Македонското општество, соочувајќи се со периодот и карактерот на транзицијата во изминатите десеттина 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, дезидеологизирањето и преземањето на индивидуалната одговорност (обединети во суштината на поимот – демократија) се

наоѓаат од едната страна на општествената вистинитост. Од другата, пак, се наоѓа низата на прашања којашто се однесува на самиот субјект и којашто запрашува за идентитетот, засегнатоста од моќта, личното доживување на стварноста и проживување на новонастанатите услови, третманот на ваквиот субјект итн.

Уметничката продукција, настаната во односниот период, релативно доцна 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 (Жанета Вангели и Роберт Јанкулоски), второто се однесува на зафаќањето на и во стварноста преку „малите наративи“ (Оливер Мусовиќ и Славица Јанешлиева), 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 (Христина Иваноска и Весна Дунимагловска). Оттука, овие струења упатуваат на помислата дека на македонската уметничка сцена се создава пристап кон уметноста искажан преку потребата од преобмислување и преиспитување на нејзините досегашни функции и улоги. Конечно, ваквиот вид на уметничка продукција, своевидно и' ја враќаат на уметноста нејзината подзаборавена или напуштена улога во општествениот живот.

Изборот на дела за оваа прилика, на тој начин, настојува да го истакне значењето на појавата на ваквиот вид уметничко делување, сметајќи го како најодговорачки 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 и во толкувањата на истите кај селекторот.

Dossier 1998-2001

Небојша Вилиќ

Вовед

Втората половина на деведесеттите години од 20 век во македонската уметност може да се одреди со појавата на еден специфичен однос на уметникот и уметноста кон општествената стварност.¹ Наоѓајќи се на извесна пресвртница, уметничката сцена се бранува по неколку линии од кои најзначајни се оние коишто воспоставуваат одредена спротивставеност во основните толкувања на улогата и функцијата на уметноста воопшто. Оваа пресвртница се определува според два критериуми: првиот би бил завлегувањето на општествените промени во една многу посериозна фаза (како последица од започнатиот транзиционен процес), додека вториот би бил појавата на една генерација помлади уметници кои внесуваат поинакви размислувања за стварноста којашто ги опкружува. Меѓутоа, за разлика од изминатите периоди од развојот на македонската модерна и современа уметност, овој пат не би можело да се каже дека во овие околности се јавува одредена генерацииска конфронтација. Имено, после подолг период на македонската уметничка сцена се појавува конкретен и профилиран генерациски сензибилитет доволно аргументиран за да може да се каже дека на истата таа сцена настапува нова генерација. (Колку за потсетување, последен пат тоа се случува токму во средината на осумдесеттите години.) Во меѓувреме се јавуваат одредени специфични уметнички поетски и искази, меѓутоа сите тие исцртуваат пунктни и поединечни индивидуални пројави коишто ја одржуваат сцената на одредено високо уметничко рамниште и го овозможуваат континуитетот на развојот на уметноста во Македонија. Тоа што е интересно во овие совпаѓања е секако фактот дека проектите на уметниците се одредени со ориентацијата кон преиспитување на улогата и функцијата на уметноста во општеството.

Од друга страна, улогата на институциите на уметноста е исто така изменета. Основањето на Сорос центарот за современи уметности (1994-98 и неговата трансформација во Центар за современи уметности од 1999)² и нешто подоцна „six галеријата“ при Центарот (1998), неколкуте кураторски проекти,³ големиот број на самостојни изложби во Музејот на Град Скопје, отворањето и концепцијата на Отвореното графичко студио (1997), излегувањето на единственото списание за визуелни уметности „Големото стакло“ (од 1995), отворањето на „степен галеријата“ при Културната локација „Место“ (2000) и зголемениот број на меѓународни претставувања на македонската современа уметност⁴ ќе отворат огромен број на можности за и поттикнување на уметничката продукција. Значајна улога, истотака, одигрува и серијата од три изложби во скопскиот Чифте Амам (1995-97), ако не друго тоа заради можноста за продукција на проекти на една поголема и отворена група уметници⁵.⁶ Од особено значење за македонската историографија и ликовна критика од овој период е и појавата на неколку тематски, критички и компилациски публикации коишто ја надополнуваат уметничката сцена во Македонија од овој период од нејзиниот толкувачки аспект.⁷

Ваквиот кус приказ остава впечаток дека во втората половина на деведесеттите години на уметничката сцена во Македонија се случува жива и впечатлива активност. Овој впечаток подоцна е дополнително потврден и со коментарите од меѓународните претставувања. Со тоа, овој период од развојот на македонската уметност го заслужува севкупното внимание на ликовната критика коешто допрва ќе ги искажува своите ставови во, се разбира, поинституционализирана форма.

прв дел:

Кумулативност на општествената ситуација

Враќајќи се назад кон критериумите за пресвртницата на македонската уметничка сцена, адресирањето на карактерот на општествената ситуација се чини како темелна причина за случените промени. Македонското општество, соочувајќи се со периодот и карактерот на транзицијата во изминатите десетина години, несомнено поминува низ специфично ре-дефинирање, меѓу другите, и на културолошкиот систем.

Согласно транзициониот период, или, поточно, периодот на премин, промените настануваат како последица на напуштањето на еден културолошки модел и започнувањето на еден друг, сосема неизвесен и сè уште не дефиниран. Во основа, проблемот настанува токму во изборот на или во односот кон одредувањето на императивите на новиот македонски културен модел. Најден во расчекор помеѓу инхерентните потреби (коишто на заедничко рамниште не делуваат структурирано) и потребите од основана и функционална културна политика (како стратешки дефинирана структура), културниот модел пројавува форма на опстојување којашто се гради врз основите на поединечните искажувања и изразувања. Постоечката критика на ваквата состојба на моменти се чини пренагласена. Капацитетот на македонскиот културен простор (согласно искуствата и од далечното и од поблиското минато) можеби и не е толку продуктивно потенциен за да може да поддржи сериозен и осмислен културен настап или стратегија. Зборувајќи само за овој дел од тој културен простор, пред сè, мора да се има предвид фактот дека уметничката сцена во Македонија (или барем оној нејзин дел којшто ја има поддршката од критиката) зависи од творештвото на дваесетина уметници и неколку критичари. Згора на тоа, непостоечките темелни елементи на секој културен модел или систем отсутнуваат во значителна мерка: влијанието на критиката врз мислењето е далеку од било какво, галерискиот систем како влијателна компонента не постои, пазарот уште помалку, иницијативите за промоција, застапување и поддржување на одредени појави и уметници е повеќе инцидентно отколку стратешко и систематско, итн. Повикувањето на фактичкото нефункционирање на државните институции и отсутството на интересот во нив за порадикални чекори стануваат бесмислени и, од своја страна, како да станува збор за изговор или оправдување за сопственото неработење. На страна основаното очекување овие институции да ја исполнуваат својата обврска во оваа смисла, најсериозната забелешка којашто може да се упати е онаа којашто говори дека низ целиот овој период на премин и понатаму не се разбира дека одговорноста во новиот (или барем декларираниот) систем е префрлена (скоро во потполност) на индивидуата. И токму тука, во оваа точка, се прекршуваат рамништата на очекувањата (како рецидив од изминатиот културолошки систем) и новонастанатите околности (како почетни искуства во новиот систем). Со други зборови, лагодната и лежерна поранешна позиција на институциите е заменета со индивидуалниот ангажман или, поточно, со индивидуалното преземање на одговорноста.

Овој темелен аспект на демократското и граѓанско општество се покажува како основно подрачје коешто би можело да го аргументира сменетиот однос на индивидуата кон општеството. Замената на колективниот (како пасивен) со индивидуалниот (како активен) модел упатува на одредувањето и на видот и начинот на учеството на индивидуата во општествената стварност. Оттука, дефинирањето на овој однос како ангажиран ја остварува својата смисла само доколку се направи разлика помеѓу овој вид на ангажираност од досегашните видови, особено од оние врзани за авангардните делувања пред Втората светска војна и оние од шеесеттите и седумдесеттите години на 20 век. Основната разлика меѓу нив се согледува токму во крајните намери на уметничките делувања, односно отсуството на децидни крајни намери во проектите на актуелната уметничка продукција ги одредува како проекти коишто својата критика на општествената стварност ја темелат (или се задржуваат само) на констативноста на извесните општествени појави. Настојувањето на изминатите авангарди уметничкото дејствување да „тежнее не само кон поинаква култура, туку и кон поразлично општество од постоечкото, што едновременно значи и кон поинаквиот човек според неговите духовни содржини“ (Mitrović, 1983: 205) (согласно премисите на модернистичкиот проект), денешната ангажираност, свесна за утопскиот карактер на очекувањата на овие настојувања, се задоволува со констативноста како единствена можна категорија во која уметничкото делување може да ја оствари својата смисла.⁸

Со други зборови, сериозноста на стварноста во којашто денешниот субјект во Македонија живее подразбира негово ангажирање не во радикалната смисла на поимот, туку во извесна дистантна, необременета со очекувања позиција на искажување на сопствениот став по суштинските прашања на општествената стварност. Со тоа, „транзициониот субјект“ (или „субјектот во премин“) го исполнува од него очекуваното (фактор надвор од него) и самоизбраното (фактор внатре во него) преземање на одговорноста како индивидуа во демократското општество.

Заради овие причини, од севкупното уметничко творештво треба да се издвојат оние појави и проекти коишто се свесни за преземањето на ваквата одговорност како залог во одлуката за споделување на одговорноста во општеството во коешто се опстојува. Дали радикализацијата на барањата и толкувањето на ваквите општествени околности е стварна и вистинита потреба е прашање коешто не бара одговор. Одговорноста и решенијата не можат повеќе да лежат и да се бараат

во некои други инстанци вон од индивидуалните. Токму заради тоа, севкупните општествени настани и нивниот карактер гледани низ призмата на ваквата одговорност (во случајот на уметникот или на критичарот – конечно на уметноста) наметнуваат нужност од поинакви погледи, а со тоа и уметнички и толкувачки транспозиции на таквата стварност. Низата на отворени прашања за карактерот на општественото уредување, економската стратегија, дезидеологизирањето и преземањето на индивидуалната одговорност (обединети во суштината на поимот – демократија) се наоѓаат од едната страна на општествената вистинитост. Од другата, пак, се наоѓа низата на прашања којашто се однесува на самиот субјект и којашто запрашува за идентитетот, засегнатоста од моќта, личното доживување на стварноста и проживувањето на новонастанатите услови, третманот на ваквиот субјект итн.

Уметничката продукција во Македонија, настаната во овој период, со мало задоцнување почнува да реагира на овие промени или, поточно, почнува да ги употребува како податен „уметнички материјал“ за обработка.⁹ Воспоставувањето на односот кон општественото и искажувањето на сопствениот став кон него – односно позиционирањето на општественото, подесидно се пројавува кон крајот на деведесеттите години. Оттука, ова позиционирање (одредување на позицијата на уметникот и уметноста во однос на општеството како денотатив на неговата стварност и вистинитост) се одредува во три групи: *де-позиционирање*, *ре-позиционирање* и *ин-позиционирање*.¹⁰

втор дел:

ДЕ-ПОЗИЦИОНИРАЊЕ

Кон новото значење на политичката уметност

„Political art is now conceived less in terms of the representation of a class subject (à la social realism) than of a critique of social representations (gender positioning, ethnic stereotyping, etc.) Such a change entails a shift in the position and function of the political artist.“ (Foster, 1996a: 141)

„The two principal versions of postmodernist art tended to treat both art-historical and mass-cultural images as fetishes, that is, as so many detached signifiers to manipulate.“ (Foster, 1996b: 99)

Фостеровиот текст „For a Concept of the Political in Contemporary Art“ [„За идејата на политичкото во современата уметност“] (Foster, 1996a: 139-55) објавен 1984 година загатнува еден специфичен проблем во толкувањето на можните аспекти на ангажираната уметност во денешницата. Уште на самиот почеток, терминот „политичка уметност“ не го одразува односот/судирот помеѓу две општествени класи (пролетаријат-буржоазија) темелен врз *колективното дејствување*, туку го одразува односот помеѓу индивидуата и општеството темелен врз *поединечното делување*.¹¹ Во основа, се работи за замена на вредносниот систем на големите нарации со оној на малите нарации. Сегашното разбирање на поимот „политичко“ се враќа на предмодернистичкото значење, или уште повеќе кон античното,¹² и го напушта марксистичкото толкување, присутно и кај Фостер, дека политичкото во уметноста нужно треба да ги застапува класните интереси (согласно Марковата теорија за производните процеси и одредувањето на нивната сопственост и контрола). Според ова враќање наназад, да се биде политичен значи да се работи за заедницата, а доколку демократското устројување повикува на индивидуална одговорност кон заедницата (полисот), тогаш уметникот, критичарот или уметноста воопшто, треба да бидат засегнати со тоа што се случува со и во заедницата од којашто и самите се дел и да придонесат кон дијалогот од заеднички интерес. Во оваа смисла и самиот Фостер не е доволно сигурен какво треба да е политичкото во денешницата (се разбира во рамките на уметничкото делување), но, извесно е дека настојува да ја замени неговата пасивна позиција од минатото¹³ одредена со репродуцирање на идеолошкото претставување, со извесна активна позиција којашто низ праксата ќе реферира на општествената севкупност. Значи, Фостер не е за уметност којашто настојува да ги прикаже општествените практики како предмет на иконичките идеи/али токму заради изборот таквата политичка уметност да го употребува реторичкиот код на претставувањето. Напротив, тој смета дека, како алтернатива на генеричката политичка уметност¹⁴ се јавува потребата од критика:

„Generic political art often falls into this fallacy of a true or positive image, and from there it is but a short step to an axiological mode of political art in which naming and judging become one. Politics is thus reduced to ethics – to idolatry or iconoclasm – and art to ideology pure and simple, not its critique.“ (155)

Понатаму, Фостеровата забелешка или повик Марксовото толкување на идеологијата да се разбере не само како „лажна свест“ или извор на класите, туку, пред сè, како структурна граница или идеолошко приближување наметнато на мислата со сопственото класно позиционирање во рамките на општествената севкупност. Но, која е денес општествената севкупност? Поаѓајќи од оваа позиција и согласно фактот дека класите одамна ја имаат изгубено историската и општествената смисла, денешницата повеќе не зборува за „класи“, туку за „групи“. ¹⁵ Општествената севкупност денес ја означува партикулацијата на општествената едност препознаена во многуте мулти-изми: мултинационален капитал, мултинационални акционери, мултинационални сили (било на ОН или на НАТО) итн., сè до концептите за мултиетничко и мултикултурно општествено уредување коишто го подриваат концептот за национална држава. Општествената теорија, пак, наместо со досегашните класи, се повеќе се занимава со групите поставувајќи ги на еднакво рамниште и вреднувајќи ги со еднакви критериуми. Оттука, депласирано е да се зборува за тоа дека општеството, конечно, ги „инкорпорира“ малцинските или маргинализираните групи во себе. Напротив, тие истите се нејзин конститутивен дел. Но, тоа што е значајно во оваа промена на општествената структура (или структурна граница) е токму фактот дека проблемот на идеологизирањето е сега поместен внатре овие групи: своевидно, сопствената легитимација како група се бара токму во идеологизирањето, значи групата сама се идеологизира и како идеологизирана и се наметнува на општествената стварност. ¹⁶ Оваа замена на идентитетот, како предмет на дефинирање и идеологизирање, кај Фостер е дефинирана на следниот начин:

„Theoretical focus has shifted from *class as subject of history* to the *cultural constitution of subjectivity*, from *economic identity* to *social difference*. In short, political struggle is now seen largery as a *process of 'differential articulation'*.“ (141)

Односно:

„In a similar way, political art is now conceived less in terms of the *representation of a class subject* (à la social realism) than of a *critique of social representation* (gender positioning, ethnic stereotyping, etc.)“ (141) (Сите подвлекувања Н.В.)

Или, тоа што би било најзначајно за оваа теза:

„[Marxism, then, is faced with two displacements –] from a concept of an (a priori) class subject *of* history to a concern with the production of the social subject *in* history (of subjectivity *as* subjection); and from a focus on the means of production (on use and exchange value) to an interest in the process of circulation and the codes of consumption (sign exchange value). And it is only in light of these displacements that the related repositioning of political art within the social totality can be grasped. If political art in the late-capitalist west can no longer be conceived simply as a representation of a class subject (in terms of a 'message' via the given mediums of art) or an instrument of revolutionary change (in terms of 'work' done on the productive apparatus), this is due not to the stylistic failure of these two programs but to new conditions that neither position can address with specificity. To put it simple: class is a construct of specific social praxis, not a historical datum always 'there' to be represented (as it appears in social realism). And the productive apparatus, even if it can be culturally transformed, may no longer be the sole crux of the political power.“ (143)

И оттука:

„The politics of representation is strictly contextual affair: what seems radical in SoHo may be counterrevolutionary in Nicaragua. To rethink political, then, is not to rule out any representational mode but rather to question specific uses and material effects – to question the assumption of truth in the protest poster, of realism in the documentary photograph, of collectivity in the street mural.“ (143)

Заради овие промени, културата, поточно уметноста не може да остане настрана и да биде единствена во одредувањето на претставувачкиот код на самата група како што е тоа во минатото. Ова токму заради фактот дека токму таквото очекување на улогата на политичката уметност од минатото (или генеричката политичка уметност на Фостер), според кое репрезентот на класата (во случајов – индустриската) е универзален и униформен, ја проблематизира претставувачката политичка уметност, воопшто. Или, како што пишува Фостер:

„It is here that the rhetoricity of presentational political art is exposed: for when such art seeks most directly to engage the real, it most clearly entertains rhetorical figures for it. In the west today there can be no simple representation of reality, history, politics, society: they can only be constituted textually; otherwise one merely reiterates ideological representations of them.“ (155)

Тогаш, пренасочувањето на полето на интересот на делувањето во кое уметноста и културата треба да истражуваат се одредува на она коешто воспоставува сооднос со моќта и нејзината контрола, и тоа моќта разбрана не само како управувачки пакет, туку, пред сè, како можност за контрола на де-позиционираното тело на управуваното. По тој повод Фостер пишува:

„[F]rom a theory that power is based on social *consent*, guaranteed by class or state ideology, to a theory that power operates via technical *control* that 'disciplines' our behavior (and indeed our body) directly.“
(144)

При тоа, во општествената формација не треба да се гледа, да се пронаоѓа „свкупниот систем“, туку „[the] conjuncture of practices, many adversarial, where the cultural is an arena in which active contestation is possible (149).“ Уште повеќе, уметникот, критичарот, засегнатиот – субјектот – не треба да ги прикажува или застапува дадените претставувачки кодови или модели и генерички форми, туку да ги истражува процесите и апаратите коишто нив ги контролираат (153).

Но, дури и ваквиот контекстуализиран приод кон овој проблем не смее да ја запостави веќе споменатата критика. Критичката нота имплицитно го подразбира и искажувањето на ставот по одредените општествени прашања, што, како што е веќе елаборирано, го воведува субјектот во водите на ангажираното. Но, какво би можело да биде денешното ангажирање? Трансгресивната политичка уметност (или трансгресивниот карактер на авангардните движења од 20-те години на 20 век) кај Фостер ја добива смислата не толку во нејзиниот повик за потполна трансформација или анархистичка промена (што значи не кон општествено подобрување, туку кон новиот предметен свет на модерноста), туку како втор пол на двојноста со утопијата (или како што пишува тој со својата „близначка“ идеологија) да ја поттикне модернизацијата на западниот урбан живот (148). Од друга страна, наспроти овој поттикнувачки карактер на трансгресивната уметност, тој ја поставува уметноста на критичко спротивставување. Тој поаѓа од следното дефинирање на поимите: „*avant garde* connotes revolutionary transgression of social and cultural lines; *resistance* suggests immanent struggle within or behind them“ (149). Поточно, критичкото спротивставување се однесува многу повеќе на проблематизирањето на двата основни принципи на авангардата: структурната идеја на поставувањето/одредувањето на културната

„граница“ (или ограничувањето на културното дејствување и дефинирањето на културните искуства) и политиката на општественото „ослободување“ (како предмет на историската свест). Оттука, Фостер и пишува:

„Resistance ... implies no such limit or liberated position – only a deconstructive strategy based on our positioning here and now as subjects within cultural significations and social disciplines. Such a practice is thus skeptical of any transcendental truth or natural origin outside ideology (such as posed by the avant garde) as well as of any representation that claims to be 'liberated', i.e., not invested *or* troubled by desire (such as often posed by '60s countercultural politics).“ (150)

Но, од какво значење би биле овие дефинирања за актуелната уметничка продукција и настојувањето таа да се именува како политичка и покрај Фостеровата препорака дека: „Such cultural terms must be grasped dialectically, (re)grounded in context, and read through to a periodizing of culture in relation to economic mode and social formation.“ (151) Согласно фактот дека општествените уредувања денес не вршат толку голем притисок на индивидуата како што го правеле во минатото следи дека полињата или сферите на критичкото спротивставување *внатре во* општествените и културните линии како да ја губат смислата. „Судирот“ сепак не се случува повеќе *внатре во* (според дефинирањата на Фостер - *within or behind the social and cultural lines*), туку, пред сè, *покрај* нив. „Покрај“ позицијата е деноминант на позицијата која е де-изам – **депозиционирање** на сферите на настојувања, очекувања и остварувања на упатената критика на критичкото спротивставување. Ова, како *депозиционирано* и како *покрај* единствената своја смисла ја остварува само со извлекување на специфичните позиции на општествената стварност и вистинитост и нивно поставување „во однос со економскиот модел и општествената формација“ со цел потврдување на улогата и функцијата на уметноста/уметникот во општеството како фактор кој делува за и во заедницата (а не само заради уметноста и уметничкиот творечки порив) не заради радикалната ангажираност, туку заради единственото можно – констативноста.

Констативниот карактер на ваквата ангажираност, пак, ја потврдува својата смисла онаму каде што уметноста ја остварува својата смисла – во јавното. Трансценденцијата, херметизмот и аутизмот на модернизмот се заменуваат со „предметниот свет на модернизмот“ во онаа смисла во којашто со станувањето јавно (предметот на уметноста е јавното и тој се пројавува како јавно). Настојувањето на Фостер тоа

бидување/пројавување да биде „со средствата на 'терористичката' провокација“ можеби е многу радикално, но секако дека треба да се пови- каат „материјалните зафати на вистинитата политичка моќ“ не на друго место, туку токму во јавното.¹⁷

Со тоа, политичкото во уметноста го надминува афирмирањето на идео- логичноста на општеството и го афирмира спротивставувањето кон таа идеологичност, но, не на рамниште на револуционерен преврат, туку на рамниште на констативна критика доволна одговорната инди- видуа (како репрезент на групите во општествената формација и како нејзин практички субјект олицетворен во ангажирањето) да поттикне на сомневање, преиспитување и корекција на општествените квалифи- кативи.

„Here, then, one might distinguish between 'political art' which, locked in a rhetorical code, reproduces ideological representations, and an 'art with a politic' which, concerned with the structural positioning of thought and the material effectivity of practice within the social totality, seeks to produce a concept of the political relevant to our present.“ (155)

трет дел:

РЕ-ПОЗИЦИОНИРАЊЕ Кон дефинирањето на уметноста на приватните нарации

„[...] Теориите за субјективитетот и за политичкото делување мораат да бидат посредувани со теории за интерсубјективитетот што ќе ги нагласуваат начините на кои субјектот е општествена конструкција но и начините на кои општественоста може да го ограничи или да го поттикне индивидуалниот субјективитет.“ (Даглас и Келнер, 1996: 402)

Во согласност со овој навод, одредувањето на местото и улогата на субјектот во општественоста се раководи од можностите и спецификите на меѓусебното влијание. Оттука, уметноста (или уметникот), како специфично и одредено производство на ставови по општествените прашања, се позиционира како однос помеѓу приватното и јавното.

Доколку приватното се подразбере како сè она што е исклучено од јавното, тогаш позиционирањето на уметниковото приватно (разбрано како негово лично, а не говорењето за приватното како феномен на општествената комуникациска севкупност) во јавното е, секако, повторно позиционирање или **ре-позиционирање**. Уште повеќе, ваквото ре-позиционирање е во потполна согласност со актуелните текови на толкувањето на структурата на демократските општества. Во оваа смисла пишува и Гиденс дека „граѓанското општество е структурирано како 'другата страна' на навлегувањето на државата во секојдневниот живот“ (Гиденс, 2001: 218). Понатаму, овие текови се исто така свесни дека приватното не може да биде потполно исклучено од јавното, токму заради фактот кој што упатува на толкувањето, а конечно и правната смисла на јавното/општественото, дека приватното мора, барем делумно, да биде и правна дефиниција согласно фактот дека државата е гарант за законот.¹⁸ Ваквата позиција му овозможува на уметникот две полиња на навлегување во односот приватно/јавно: критика на правната дефиниција (задржување на правото на државата за контрола на приватноста) и последиците од де-приватизацијата. Второто, пак, поле отвора две можности: де-приватизацијата како причина за повлекување (приватното во внатрешен егзил – што не е предмет на овој текст) и де-приватизацијата како „вадење“ на приватното во јавното (што е суштина на ре-позиционирањето). Интересно е тоа што ваквото ре-позиционирање може да се поврзе со заклучокот на Гиденс дека предмодерните градови не ја познаваат разликата меѓу приватното и јавното според модерната дефиниција (220).

Со воведувањето на дихотомијата приватно/јавно како референцијалност во уметничкото делување, уметноста повторно враќа една од своите (пред сè – предмодерни) функции. Преку неа приватното навлегува во јавното и го менува, а сè повеќе и го создава.¹⁹

„Во обете значења (...) – приватноста како 'друга страна' на навлегувањето на државата и приватноста како она што не смее да биде откриено – приватното е создавање на јавното и *vice versa*; обете се дел од новите системи на внатрешната референцијалност што се појавуваат.“ (221)

Но, зошто потребата од тоа? Гиденс, како приврзаник на идејата на просветителството, пишува:

„Личната безначајност – чувството дека животот нема ништо значајно да понуди – станува фундаментален психички проблем во услови на доцната модерност. Ние треба да го разбереме овој феномен во смисла на *репресија на моралните прашања кои секојдневниот живот ги поставува, но на кои нема одговори*. 'Егзистенцијалната изолација' не е толку одделување на поединците едни од други, колку што е одделување од *моралните ресурси за да се доживее целосно и задоволително постоење*. Рефлексивниот проект на сопството создава програми на актуелизација и овладување. Но, сè додека овие можности се сфаќаат во голема мера како прашање на протегање на контролните системи на модерноста врз сопството, ним им недостасува морално значење. 'Автентичноста' станува во исто време супериорна вредност и рамка за самоактуализација, но *претставува морално закржлавен процес*.“ (22) (Сите подвлекувања Н.В.)

Поинаку кажано, историјата на уметноста не еднаш го познава поставувањето на моралните прашања, не само на оние од секојдневниот живот, туку особено (она што е од интерес на овој текст) оние коишто го засегаат субјектот во општеството и неговата инструментализирана контрола. Наспроти политичката уметност (како што е погоре дефинирана), овој вид на ангажираност на уметноста (или видот на уметничко делување со ваков вид ангажираност) е уште една манифестација на специфичен отпор. При тоа, не се мисли на губењето на доверба, прагматичното прифаќање (или уште повеќе – прифаќањето од интерес), скептицизмот, отфрлањето и повлекувањето „тешко коегзистираат во општествениот простор“ (20), токму заради нужноста од одговорност на субјектот во демократското општество (како резултат од неговата децениска борба во 20 век). Активностите на поединецот се активности за спрега со инструментализацијата на општествената структура кои што придвижуваат *морални*, а не повеќе *естетски* прашања. „Таквите теми бараат форми на политички ангажман кои новите општествени движења ги претскажуваат и помагаат да се иницираат. 'Животната политика' – што се занимава со човечката самоактуелизација и на ниво на поединец и на колективното – излегува од сенката која 'еманципаторската политика' и ја има фрлено“, пишува Гидеон (22). Во светлото на ваквите активности:

„Сопството не е пасивен ентитет детерминиран од надворешните влијанија; при обликувањето на своите самоидентитети, колку и да се локални специфичните контексти на нивното дејствување, поединците директно промовираат и придонесуваат за општествени влијанија кои се глобални во своите последици и импликации.“ (12)

што, пак, од своја страна значи дека уметноста не може повеќе да се крепи само на нејзината формалистичка концепција, туку, напротив, мора да навлезе во други методолошки подрачја.

Гидеон за тоа го предлага *рефлексивниот проект*. Тој одговорот на прашањето „Зошто модерноста и личниот идентитет?“ го лоцира во трансформациите на самоидентитетот и глобализацијата кои што се „два пола на локалното и глобалното во услови на висока модерност“. Токму во глобализацијата (како двополна општествена структура) може да се каже дека „нивото на временско-просторното дистанцирање кое го воведува високата модерност е толку широко што за првпат во човечката историја 'сопството' и 'општеството' се взаемно поврзани во глобалното миље“ (54). Од друга страна, под влијание на просветителството, а уште повеќе на рационализмот и позитивизмот, модерноста ја темели својата структура врз рефлексивноста (мисловноста). Споредувајќи го предмодерното доба со неговиот поредок темелен на традицијата и колективитетот (заедништвото) како генератори на идентитетот, тој заклучува дека модерноста, којашто својот поредок го темели на иновативноста и индивидуалноста (поединецот) и нејзината рефлексивност досегнале до сржта на себството (55).²⁰ Па оттука: „во контекст на посттрадиционалниот поредок сопството станува *рефлексивен проект*“, односно, ако предмодерното себство својата идентификација ја пронаоѓа во колективното традиционално подсвесно, тогаш, „во рамките на модерноста, спротивно, изменетото сопство треба да се истражи и изгради како дел од рефлексивниот процес на поврзување на личноста и општествената промена“. Само така рефлексивниот проект на себството може да создава „програми на актуализација и овладување“ темелени на прашањата на *моралот*.

Рефлексивниот проект, воден низ призмата на моралот, од дихотомијата приватно/јавно ја покажува (и со тоа потврдува) свесноста на себството во однос на јавното. Во оваа дихотомија помалку е важно што себството е станато јавно, отколку што е важно дека е де-приватизирано. Со тоа, уметноста ја исцртува картата на прашања коишто општественото мора да ги прочита и да им најде одговори, токму заради фактот којшто упатува на природната различност на очекуваниот ефект на промената (од страна на општеството како субјект) и доживеаното и, пред сè, рефлексивизираното искуство од таа промена (од страна на индивидуата како објект).

Оттука, рефлексивниот проект на себството станува методологија на уметничкото делување темелено на рефлексивизираното искуство.

„Една соодветна теорија на субјективитетот треба да го истакне општественото конституирање на субјектот, неговото создавање во дискурсите, праксите и институциите.“ (Даглас и Келнер, 1996: 402)

четврт дел:

ИН-ПОЗИЦИОНИРАЊЕ

Кон контингентноста и наспроти интенционалноста

„[...] Помеѓу настојувањето да се постигне себеспознавање преку препознавањето на контингентноста и на настојувањето да се постигне универзалност преку трансцендирање на контингентноста.“ (Рорти, 2001: 50)

Може ли случајната појава да ја замени есенцијалната вистинитост на уметноста? Оваа парафраза на една мисла на Рорти го отвора дискурсот за уметничкото делување коешто непосредно навлегува внатре/во општествената стварност и говори за неговата вистинитост. За таа цел се поставуваат две премиси.

Разгледувајќи го прашањето на авторството, Велш на едно место ќе забележи:

„As an artist (...) you try to create works of art of a highly specific, individual kind. You are convinced that you become yourself in the best way via your works of art. You create yourself by producing your kind of artwork. (...) Artists often appear to be absolutists – absolutists of their artistic enterprise.“ (Welsch, 1997: 14, 15)

Понатаму, Велш го анализира примерот наведен од Плиниј Постариот за сликарот Протоген кога овој се обидува да наслика запенето куче и кога после повеќе обиди, луто ја фрла четката на платното и – сосема неочекувано, ударот на четката го прави тоа што овој макотрпно се обидува: „Ова *совпаѓање* (...) ја создаде природната вистина“, изјавува Плиниј (16-7). Потоа, Велш заклучува: „You can reach your goal – one which seemed unattainable – by quite different means, by non-intentional, by *contingent* means“ (17).

Овие две премиси се суштествени за **ин-позиционирањето** во односот на уметноста кон општествената стварност денес. Тие, како прво, се однесуваат на деконструкцијата на апсолутистичката позиција на авторот во однос на самиот себе и, како второ, на новата ситуација во која што де-апсолутизираниот автор започнува дијалог или отвора дискурс преку непосредното делување со општественото и неговите субјекти.

Имајќи ја предвид специфичната природа на уметникот како субјект, а, пред сè, неговото себство, тој ќе предложи неколку „не-себични концепции за себноста“. Сметајќи ги западните култури и модерноста како поттикнувачи и поддржувачи на апсолутното (или апсолутистичкото) авторство, тој во својата анализа на себноста ја преферира можноста за создавање или станување свесен за сопствената себност [becoming oneself], наспроти најчесто декларираните „барања“ [finding] на себноста (11-4). Во таквиот контекст неговиот текст, всушност, препознава напуштање на апсолутизмот на авторството. И тој, како претходно и Гиденс, аргументите за потврдување на тезата за бесмисленоста на себството кое е само авто-референтно ја пронаоѓа во предмодерните култури или пак во оние надвор од можното влијание на денешната (модерната) западна култура. Тој пишува:

„It is specific to (occidental) modernity to focus on autonomy and the autonomous self. But things haven't always been this way. Inside and outside Europe there have been conceptions of the human which suggested to opposite route: not to understand the self as something closed on itself but rather as a type of relationship, or to attempt to become oneself by being willing to lose oneself.“ (19)

Оттука, воспоставувањето на односи или врски преку губењето на себството значи воспоставување на врски коишто се темелат, не на апсолутизацијата на позицијата на себството, туку, напротив, почитувањето, поттикнувањето и поддржувањето на *случајните* позиции во коишто себството може да се најде (по своја или не по своја вина), коишто може да ги произведе или до коишто може да допре. Ова уште повеќе што себството не е некоја цврста структура еднаш за секогаш дадена и непроменлива, туку напротив, како што и Рорти докажува, структура којашто е многу зависна од истекот на времето, променливоста на просторот и напластувањето на искуствата. Свесноста за ваквата позиција на себноста го овозможува де-апсолутизирањето на авторството и негова подготовка да влезе во дијалог со општественото.

Дијалогот којшто сега се воспоставува, значи дијалогот свесен за важноста од вклучување и на други субјекти е специфичен и многу важен аспект на уметничкото делување денес. Се разбира дека вклучувањето и на другите субјекти нужно подразбира неможност од потполна контрола на делувачкиот процес, но токму на тоа место – давањето на приоритет на случајноста, и се согледува промената на улогата и функцијата на авторот во делувачкиот процес. Со тоа, досегашниот интенционален процес (процес со стриктна и одредена намера), потврден веќе како немушт, се корегира и со тоа го обезбедува продолжувањето на намерата за стварноста да се говори од уметнички позиции.

Разбирањето дека уметничкото делување²¹ не може да се темели исклучиво на интенционалноста, туку дека мора да ја подразбира, претпочита и вклучува контингентноста е само методолошка матрица којашто радикално го менува самиот процес и идентификација. Луцидната забелешка на Велш во прашањето: зошто во себството исклучиво треба да се гледа бројна единечност²² кога тоа може да подразбере и, како што пишува тој:

„Why only one? Why not several, why not many? Is there any reason definitely obliging us to think of identity only in terms of numeric singularity? Could 'identity' not also – and perhaps better – mean the ability to connect different features, to link many kinds of identity which have some traits in common while differing in others – but without any one of them comprehending all other identities?“ (20)

Значи ли тоа дека степенот на можноста на поврзување на уметничкото делување станува експонент на уметничкоста денес? Во таа насока се движи и едно друго размислување. Габлик на неколку места го разработува овој феномен и во една прилика го предлага терминот „поврзувачка естетика“ [connective aesthetics], според која таа: „strikes at the root of (the) alienation by dissolving the mechanical division between self and world that has prevailed during the modern epoch“ (Gablik, 1995: 86) Оттука, специфичноста на уметничкото делување во рамките на поврзувачката естетика го поставува толкувањето на ваквата уметност токму во рамките на релационизмот и контекстуализмот²³:

„Within modern culture, society has been characterized as a hostile rather than a resonant environment for the self-unfolding of the individual; especially within the avant-garde, the radical artist was always 'against' society. I have tried to suggest that the politics of a contextual and connective aesthetics is very different – a departure from the

confrontational, oppositional mind of modernism. A deep dualism between public and private existed within modernism, which severed any connections between them and colored our view of art as basically a 'private' affair." (Gablik, 1993: 169)

Како надополнување на ова, а со цел релационизмот и контекстуализмот да не се разберат само во тесното спекулативно рамниште и со тоа да се изгуби смислата на настојувањето за ин-позиционирање, односот на себството со општественото именуван како *the self-in-representation* (Gablik, 1995: 173) треба да се доуточни. Липард ја рагледува оваа ситуација и нејзиниот придонес кон оваа дебата за приватно/јавно се остварува во следната дефиниција на уметноста на јавното:

„Not all the varied (but still not varied enough) forms that have come to be called 'public art' deserve the name. I would define public art as accessible work of any kind that cares about, challenges, involves, and consults the audience for or with whom it is made, respecting community and environment. The other stuff is still private art, no matter how big or exposed or intrusive or hyped it may be.“ (Lippard, 1995: 121)

На тој начин себството наместо да се измачува со интенционалноста (за на крај да заклучи дека тоа е надвор од духот на времето) треба да ја прифати контингентноста којашто доаѓа од заедницата, од општественото. Така, уметничкото делување нема да говори за општественото (што е ситуација на модерноста), туку и самото ќе стане општествено (ќе се поопштести). Тој преплет, со зачуваното, или обновеното себечувување, ја претставува *трансверзалноста* за којашто пишува Велш (Welsch, 1997: 27-30).

Предлогот на Велш, вусшност, се однесува на разрешување на навидум нерешливиот (и чувствителниот за модернизмот) проблем на авторството:

„The 'masterpiece in the art of self-maintenance' – or of self-attainment as I would put it – consists in paying attention to the 'byways and detours', in taking one's time in following these paths of contingency, and in waiting for the growth of the organizing power arising out of these manifold experiences, which finally gives you a new and possibly powerful shape, making you become yourself. In this perspective, intentionality and contingency are combined. A project – the project of becoming oneself – is the staring-point.“ (22-23)

За него, трансверзалноста (како систем на попречно поврзување), доколку се прифати дека личноста работи со повеќе идентитети, е можна само доколку интегритетот на личноста-авторот конечно зависи од тоа дали таа/тој е способен да *прави транзиции* помеѓу неговите различни конструкции на идентитетот (само така може да се избегне полифренијата, пишува Велш):

„The various identities are not related to one another by standing under the supremacy of an 'actual' identity or identity authority – as abstractly, formally, or principle-based as one might conceive it. Rather the linking of the diverse identities takes place, so to speak, *horizontally*: through overlaps, references and transitions between the diverse identities. Their relationship has a fundamentally *transversal* structure“ (27-9).

Заклучно, современите стратегии на уметниците сериозно сметаат на трансверзалноста, поврзувачкоста и заедничкоста на проектите иницирани од нивна страна, што е сосема спротивно од убедувањето треба да се создаде конечно уметничко дело и понатаму да се повторува до бесконечност. На тој начин тие работат на растурањето и конечното снемивање на таквата слика за уметничкото дело.

„Through their new strategies artists are aiming for an identity in transition, for an open, manifold identity. 'Being oneself' makes little sense to them – a continual 'becoming oneself' would indeed be more interesting.“ (30)

„A few artists working today have managed, all the same, to move beyond a socially indifferent formalism toward a more community-oriented framework, without any sacrifice at the level of aesthetic quality.“ (Gablík, 1988: 33)

петти дел:

Прилози

1. Кон вториот дел:

- Жанета Вангели: *ЕКС-ФИРОМИЗАМ, или постојана желба за вечност* 1998, плотерски отпечаток; (six gallery, Скопје)

- Роберт Јанкулоски: *Ci ju ci mi* 1998-2001, повеќеделен проект;
(улиците на Скопје, six gallery, Скопје)
- 2. Кон третиот дел:
 - Славица Јанешлиева: *Писма* 1998, графичка инсталација;
(Отворено графичко студио, Скопје)
 - Оливер Мусовиќ: *собување* 1999, инсталација; (six gallery, Скопје)
- 3. Кон четвртиот дел:
 - Весна Дунимаглоска: *Танцувачот* 1999, интеракциски проект;
(проект изведен во рамките на Детскиот театарски центар)
 - Христина Иваноска: *Празна соба* 1999, објект од шиено платно;
(Stiftung Künstlerhaus, Boswil – Der Schweiz)

¹ Како составен дел од читањето на овој текст cf. Вилиќ, 2001.

² Покрај значителната финансиска поткрепа на уметничките проекти, годишните изложби на Центарот заедно со Скопскиот саем за електронски уметности [Skopje Electronic Art Fair – SEAFair] (основан 1997) се покажуваат како стимулативи за различни запоставени или нови уметнички изрази. Иако напаѓани со објаснувањето дека нивните теми и медиуми вршат притисок на уметниците, сепак тие го продолжуваат и зацврстуваат концептот за т.н. „продукциски изложби“ и со тоа овозможуваат остварување на извесни недостатни истражувања.

³ Особено изложбите: „9 1/2: Нова македонска уметност“ (во Музејот на современата уметност, Скопје 1995) на Зоран Петровски, „Нова македонска фотографија“ (Уметничка галерија, Битола 1998), „Нарцизми – текстури на его лицето во ликовните претстави на македонските авторки“ (во Музејот на современата уметност, Скопје 1999) и „Озарување на местото“ (низ центарот на Скопје, 2001) на Соња Абациева, „Првото Рееп Show во градот“ (six gallery, Скопје 1999) и меѓународните проекти „Апокалипса сега“ (во ИЗИИС, Скопје 1999) и „Совршен спој“ (низ Градскиот трговски центар, Скопје 2001) на Сузана Милевска, „Уметници и бегалци“ (во Музејот на Град Скопје, 1999) на Мелентие Пандиловски и „NO/YES“ (низ градот Битола, 2000) на Биљана Петровска Исијанин.

⁴ Покрај учеството на македонските уметници на групни меѓународни изложби, особено се значајни кураторските проекти на Соња Абациева „Зрачења. Рецентна македонска уметност“, Минхен (Германија), Белград (Југославија) и Токио (Јапонија) 1999; Небојша Вилиќ: македонската селекција во рамките на 2. Југословенско биенале на млади, Вршац (Југославија) 1996, „Сенке–Обруч–Папир“, Галерија Магиче Српске, во рамките на „Balkan Art '96“ во Нови Сад (Југославија); „Parallelen. Kunst aus Mazedonien“, ifa-galerie, Берлин (Германија) 1997, „Иза графичког отиска“ Белград (Југославија) 1998 и „Aspekte/Positionen“, Museum Modernen Kunst Stiftung Ludwig, Виена (Австрија) 1999; Сузана Милевска: „Liquor Amnii I и II“, Скопје и Бостон (САД) 1998 и Абациева и Вилиќ „Hidden Texts“ Загреб (Хрватска) 2001.

⁵ Изложбите во Чифте Амамот ќе ги поделат ликовните критичари на оние кои ги поддржуваат без разлика на постигнатиот квалитет на проектите и на оние кои во нив гледаат поголем број немушти обиди. Ставот на авторот приклучува кон првата

група сметајќи дека Чифте Амам го одразува незадоволството на уметниците од ликовната критика и кураторските проекти (со оглед на фактот дека изложбите се организирани од самите уметници), понатаму тие изложби го заменуваат недостатокот од галерии од помал формат нужен за природата на актуелната продукција и, конечно, заради можноста за единечен и посеопфатен споредбен преглед на тековната продукција. И покрај одредениот број на понеквалитетни остварувања, сепак, овие изложби своевидно и рамноправно ја дополнуваат сликата за уметноста во Македонија во овие години.

⁶ Поопширно за дел од овие аспекти cf. Vilić, 1997.

⁷ Како на пример: Vilić, Nebojša (1999) *Few Candies for Venice. Art in Macedonia at the End of Millenium*. Скопје: Lourens Coster; Абациева, Соња (2000) *Преобразби. Модалитети на македонското модерно и современо сликарство*. Скопје: Музеј на современата уметност; Саркањац, Бранислав (прир.) (2000) *Komši_karicik. Култура и политика – Уметноста и дефицитот на сепилноста*. Скопје: 359⁰; Абациева, Соња (2001) *Длабоко дишење. Аспекти на женското писмо во македонската уметност на 20 век*. Скопје: Скенпоинт; Милевска, Сузана (прир.) (2001) *Капитал и пол*. Скопје: Музеј на Град Скопје.

⁸ Подетално за формите на ангажираноста и критиката на општествената стварност во деведесеттите години на 20 век види Вилиќ, 1995.

⁹ Упатно е на ова место да се забележи дека оваа продукција содејствува на овој план заедно со повеќе драмски текстови на помлади автори, пред сè, на Југослав Петровски, Дејан Дуковски и Јанина Мирчевска или режисерските поставки на Срѓан Јаниќиевиќ, Зоја Бузалкова и Дритро Касапи, понатаму со филмовите на Милчо Манчевски „Пред дождот“ и „Прашина“ и на Александар Поповски и Дарко Митревски „Збогум на 20 век“. Литературната и музичката продукција само бегло го допираат овој вид на ангажираност.

¹⁰ Овие деноминирања се преземени од согледувањата на Бернард Чуми кои завршуваат со следното: „Ex-centric, dis-integrated, dis-located, dis-juncted, de-constructed, dis-mantled, dis-associated, dis-continuous, de-regulated ... DIS-, DE-, EX-. These are the prefixes of today. Not post-, neo-, or pre-.“ (Tschumi, 1989: 267)

¹¹ Поопширно за ова cf. Deliss, 1998.

¹² Или како што пишува Саркањац: „Кај Аристотел, рационалното и политичкото суштество е суштество на праксисот (πρᾶξις) (човекот како суштество кое дејствува) и лексисот (λέξις) (човекот како суштество што зборува). Тоа значи дека во политичкиот живот, според Аристотел, прашањата што се суштествени за заедницата, или политичките прашања, и сите несогласувања се решаваат со дејствување и разговарање.“ (Саркањац, 2001: 137) Или понатаму: „Зборот политика, се разбира, во античка Грција ги нема значењата што ги има денес. Кај Аристотел има две значења. Првото се однесува на способноста да се дејствува заради градот (државништво), а второто се однесува на градот и заедништвото и заедничките прашања.“ (Саркањац, 2001: 149, заб. 4)

¹³ „What then of the place and function of 'political art' today? In the past, this generic term has connoted a nonmodernist mode of art, however hortative, works with received codes in a passive, presentational relation between artist and audience. (Social realism and its various forms can serve as an example here.)“ (Foster, 1986a: 154)

¹⁴ Фостер под овој термин ги сместува најзначајните пројави на политичката уметност од минатото: уметноста на прекршувањето (на идејата на континуитетот и напредокот) [transgression art] (особено на оние продуктивистички програми од 20-те) и уметноста на спротивставувањето [resistant art] (особено на оние на ситуационистичката естетика од 60-те и текстовните стратегии во уметноста на 80-те години на 20 век).

¹⁵ „Marxists have had to question whether the worker in the place of production remains the fulcrum of social change. (Indeed, to André Gorz, the revolutionary agent today is the 'nonclass of nonworkers' who, free of productivist ideology, are able to deny capitalist rationality and seek individual autonomy.) Despite signs of recent proletarianization, new social forces – women, blacks, other 'minorities', gay movements, ecological groups, students... – have made clear the unique importance of gender and sexual difference, race and the third world, the 'revolt of nature' and the relation of power and knowledge, in such a way that the concept of class, if it is to be retained as such, must be articulated in relation to these terms.“ (140-41)

¹⁶ На ова место упатно е да се спомене определувањето на делотворноста на идеологијата кај Саркањац: „Делотворноста ... може да се претстави како еден поим кој опфаќа три степени на оствареност на идеологијата. Значи, во поглед на делотворноста можеме да разликуваме три форми на идеологијата: остварлива идеологија (...), идеологија која се остварува (остварувачка идеологија) (...) и остварена идеологија (...) Меѓу идеалната ситуација на просто (bloß) остварлива идеологија, која својата 'чистост' штоуку ја напуштила и сè уште не дејствува, и идеалната ситуација на остварена идеологија, значи на една недофатлива ситуација за идеологијата, се наоѓа реалната ситуација на остварувачката идеологија во форма на идеологија на владејачите, но не и на владејачката идеологија.“ (Саркањац, 1993: 113-14) Во оваа смисла, постои извесно совпаѓање со разграничувањето на поимите *дејствување* и *делување*, посеопфатно елаборирано во дискусијата на Вилиќ објавена кај Deliss, 1998: 272-280.

¹⁷ „However much right and left ideologies dress each other down in public, the material operations of real political power remain obscure or are so spectacular as to blind critical review. Indeed, it may be the task of political art not only to resist these operations but to call or lure them out by means of 'terroristic' provocation – literally to make such operations as surveillance or information control vividly *public* – or, conversely, to deny the power of intimidation its due.“ (153)

¹⁸ „Јавниот домен е оној на државата, додека приватниот е оној кој му се спротивставува на продирањето на активностите на надзорот на државата. Бидејќи државата е гарант за законот, приватното во оваа смисла делумно е прашање на правна дефиниција. Тое не е само она што останува невклучено во доменот на државата, бидејќи државата исто така помага на позитивен начин да се дефинираат приватните права и привилегии“ (Гиденс, 2001: 219).

¹⁹ Појавувањето на Мадона најмалку е значајно за развојот на популарната култура заради нејзиниот музички придонес, меѓутоа нејзиниот севкупен „имидж“ далекусежно ќе влијае на де-приватизацијата: видео спотовите, скандалозните изјави и однесувања, темите во песните и, особено, нејзиното облекување во најголема мерка ќе го воведат приватното и интимното во јавното. Во буквална смисла таа ќе ги изнесе на улица најголемите табуа на интимноста – женската долна облека. Во однос на овој културолошки феномен на деведесеттите години на 20 век, најголемата победа на феминизмот од шеесеттите – хулахопките, се чини безначајна: женското тело е де-табуизирано до крајни граници, а со тоа и вратено кон неговите вистински вредности.

²⁰ Во преводот на книгата (Ели Цукеска) терминот „self“ наместо „себство“ или „себност“ е заменет со „собство“.

²¹ Што се однесува до аспектите на модернистичкото *творење* и случајноста, историјата на уметноста, а особено онаа на 20 век, е преполна со ситуации во коишто уметниковите поетики се градат токму на аспектите на случајноста.

²² Во англискиот јазик себството е одредено со „one-self“.

²³ Поопширно за ова cf. Вилиќ, 2001.

Референци:

- Бест, Стивен и Даглас Келнер (1996) *Постмодерна теорија. Критички иследувања*. Скопје: Мисла.
- Deliss, Clémentine (ed.) (1998) *Tempolabor. A Libertine Laboratory?* Basel: Kunsthalle.
- Foster, Hal (1996a⁷) *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. (1985) Seattle: Bay Press.
- Foster, Hal (1996b) *The Return of the Real*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Gablik, Suzi (1988³) *Has Modernism Failed?* (1984) New York and London: Thames and Hudson.
- Gablik, Suzi (1993³) *The Reenchantment of Art*. (1991) New York and London: Thames and Hudson.
- Gablik, Suzi (1995) „Connective Aesthetics: Art after Individualism“, pp. 74-87 in Suzanne Lacy (ed.) *Mapping the Terrain. New Gender Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Гиденс, Ентони (2001) *Модерноста и самоидентитетот. Сопството и општеството во доцната модерна ера*. Скопје: Темплум.
- Lippard, Lucy R. (1995) „Looking Around: Where we are, where we could be“, pp. 114-130 in Suzanne Lacy (ed.) *Mapping the Terrain. New Gender Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Mitrović, Andrej (1983) *Angažovano i lepo*. Beograd: Narodna knjiga.
- Рорти, Ричард (2001) *Контингентност, иронија и солидарност*. Скопје: Темплум.
- Саркањац, Бранислав (1993) *Идеологијата и субјективитетот*. Скопје: Метафорум.
- Саркањац, Бранислав (2001) *Македонски катахрезис*. Скопје: 359⁰.
- Tschumi, Bernard (1989) „DE-, DIS-, EX-“, pp. 259-267 in Barbara Kruger & Phil Mariani (eds.) *Remaking History*. Washington: Bay Press.
- Вилиќ, Небојша (1995) „Констативна критика“, *Културен живот* (7-8): 11-6.
- Vilić, Nebojša (1997) *Dossier 1994-97*. Skorje: Horizons Unlimited Ltd.
- Вилиќ, Небојша (2001) „Надвор! Уметникот наспроти општествената стварност“, *Големото стакло* (12-13): 6-11.
- Welsch, Wolfgang (1997) „Becoming Oneself“, pp. 11-33 in *Subject-Author-Audience. The Subject in the Expanse of Art*. Bratislava: SCCA.

Биографии на уметниците:

ЖАНЕТА ВАНГЕЛИ: Родена во Битола, Македонија, 1963. Дипломирала на Државниот Факултет за ликовни уметности - Штеделшуле (Staatliche Hochschule für Bildende Künste - Städelschule), Франкфурт/Мајна, 1988.

Избор на самостојни изложби:

- 2001 - Стокхолм, *Video Projections*, Moderna Museet
- 1998 - Скопје, *Ex-FYROMISM*, Галерија CIX
- 1997 - Њујорк, *Texts*, Ла МаМа Галерија, (заедно со С. Павлески)
- 1994 - Скопје, *Porta*, Музеј на современа уметност
 - Скопје, *Nightary*, (видео, 124 мин., ко-автор А. Станковски), Музеј на современа уметност
- 1993 - Франкфурт/Мајна, *Der Kleine Krieg, der Grosse Krieg*, Kommunale Galerie im Leinwandhaus

ЃАНЕТА ВАНГЕЛИ: Born in Bitola, Macedonia, 1963. State Academy of Arts (Staatliche Hochschule für Bildende Künste - Städelschule), Frankfurt/Main; BFA 1988.

Selected solo exhibitions:

- 2001 - Stockholm, *Video Projections*, Moderna Museet
- 1998 - Skopje, *Ex-FYROMISM*, CIX gallery
- 1997 - New York, *Texts*, La MaMa Galeria, (together with S. Pavleski)
- 1994 - Skopje, *Porta*, Museum of Contemporary Art
 - Skopje, *Nightary*, (video, 124 min., co-author A. Stankovski), Museum of Contemporary Art
- 1993 - Frankfurt/Main, *Der Kleine Krieg, der Grosse Krieg*, Kommunale Galerie im Leinwandhaus

ВЕСНА ДУНИМАГЛОСКА: Родена 1976 во Битола, Македонија. Дипломирала на Факултетот за ликовни уметности во Скопје, Отсек педагошки-сликарство, во 1999. Адреса: Иван Цанкар 49а; 1000 Скопје; Македонија; Т: 02 337 072; Е: vduni@yahoo.com

Самостојни изложби:

- 1999 - Битола, Македонија, *Пред почетокот / После крајот или Помеѓу*, инсталација, (видео-перформанс, фотографија), (со Б. Исијанин), галерија „М“
- 1999 - Скопје, Македонија, *Модерна мобилна инсталација четири метални кутии*, CIX галерија
- 2001 - Скопје *Танцувачот*, претставување на проектот, Културна локација „Место“ - „степен галерија“

VESNA DUNIMAGLOSKA: Born 1976 in Bitola, Macedonia. Graduated from The Faculty of Fine Arts-Skopje, Department Pedagogical – painting, in 1999. Address: Ivan Cankar 49a; 1000 Skopje Macedonia; T: ++389 2 337 072; E: vduni@yahoo.com

Solo exhibitions:

- 1999 - Bitola, *Before the beginning/After the end or Between*, installation - video - performance - photography (with B. Isijanin), gallery „M“
- 1999 - Skopje, *Modern Mobile Installation Four Metal Boxes*, installation, „CIX gallery“
- 2001 - Skopje, *The Dancer*, presentation of the project, Cultural Location „SITE“ including „one degree gallery“

ХРИСТИНА ИВАНОВСКА : Родена во Скопје, Македонија, 1974. 1997 дипломира на Факултетот за ликовни уметности во Скопје. 1998/99 била на студиски престој, Stiftung Künstlerhaus Boswil, Швајцарија (Pro Helvetia, Kulturaustausch Ost/West). Адреса: Видоје Смилевски Бато 51/2/31, 1000 Скопје, Р.Македонија; Т/Ф: 02 430 405; E: hristinai@yahoo.com

Самостојни изложби:

- 2001 - Скопје, Музеј на град Скопје - Отворено графичко студио
- 1999 - Скопје, *Цртежи на соби - објекти*, CIX Галерија
 - Босвил, Швајцарија, *Празна соба*, Stiftung Künstlerhaus Boswil
- 1998 - Скопје, *Костум за двајца*, Младински културен центар

H R I S T I N A I V A N O S K A : Born Skopje, Macedonia, 1974. 1997 BFA, Faculty of Fine Arts, Skopje, Macedonia. 1996 Student of the Year, Pedagogy Department at the Faculty of Fine Arts. 1998/99 Artist-in-Residence, Stiftung Künstlerhaus Boswil, Switzerland (Pro Helvetia, Kulturaustausch Ost/West Grant). Address: Vidoe Smilevski Bato 51/2/31, 1000 Skopje, Macedonia; T/F: ++389 2 430 405; E: hristinai@yahoo.com.

Solo exhibitions:

- 2001 - Skopje, Macedonia, Open Graphic Art Studio – Museum of the City of Skopje
- 1999 - Boswil, Switzerland, *Empty Room*, Stiftung Künstlerhaus Boswil - Skopje, Macedonia,
Drawings of room-objects, CIX Gallery,
- 1998 - Skopje, Macedonia, *Suit for two*, Youth Cultural Center, Skopje, Macedonia

С Л А В И Ц А Ј А Н Е Ш Л И Е В А : Родена во Скопје, 1973 година. Дипломирала на Факултетот за ликовни уметности во Скопје во 1996 година, во класата на проф. Зоран Јакимовски, отсек графика. Магистрирала 1998 година на истиот факултет, на отсек графика, под менторство на проф. Димитар Малиданов. Член на ДЛУМ од 1997 година. Адреса: Франц Прешерн 159, 1 000 Скопје, Македонија; Т: ++389 2 364 432, 342 239; E: slavica_jane@yahoo.com

Самостојни изложби:

- 2001 - Скопје, *Секавања на еден идеалист*, „степен галерија“
- 2001 - Братислава, Словачка, *Раскажување приказни и видео перформансот Сите мои велосипеди*, Галерија „Open“
- 2000 - Босвил, Швајцарија, *Раскажување приказни*, Капела на Künstlerhaus Boswil
- 1999 - Скопје, *Небомантија*, CIX Галерија
- 1998 - Скопје, *Графичка инсталација Писма*, Отворено графичко студио
- 1997 - Скопје, *Графики - со проектот Трло*, (со А. Стојковиќ), Галерија при МКЦ
- 1996 - Битола, *Изложба на графики* (со А. Поповски и О. Мусовиќ), Уметничка галерија

S L A V I C A J A N E Š L I E V A : Born in Skopje, 1973. BFA 1996, Faculty of Fine Arts in Skopje, Printmaking Department, in the class of prof. Zoran Jakimovski. MFA 1998, Faculty of Fine Arts in Skopje, Printmaking Department, with prof. Dimitar Malidanov as mentor. Member of the Association of Fine Artists of Macedonia (DLUM) since 1997. Address: Franc Presern 159, 1 000 Skopje, Macedonia; T: ++ 389 2 364 432, 342 239; E: slavica_jane@yahoo.com

Solo Exhibitions:

- 2001 - Bratislava, Slovakia, *Story Telling and video performance All My Bicycles*, Open Gallery
- 2000 - Boswil, Switzerland, *Story Telling*, Artists' House Foundation
- 1999 - Skopje, *Reading the Clouds*, CIX Gallery
- 1998 - Skopje, *Graphic Installation Letters*, Open Graphic Studio
- 1997 - Skopje, *Exhibition of prints - with the project Sheep Fold*, MKC
- 1996 - Bitola, *Exhibition of prints*, Art Gallery Bitola

Р О Б Е Р Т Ј А Н К У Л О С К И : Роден во Прилеп, Македонија, 1969. Дипломирал на Факултетот за Драмски уметности, отсек камера, 1996. Основач и директор на Македонскиот центар за Фотографија. Адреса: Вара Јошиќ 12а 1/17, 1000 Скопје, Македонија. Т: ++389 2 222 420; GSM: ++ 389 70 231 055; F: ++389 2 225 149; E: robertjank@on.net.mk

Самостојни изложби:

- 1991 - Скопје, *Рок фотографија*, Младински културен центар

- Прилеп, *Рок фотографија*, Галерија на Домот на културата Куманово, *Рок фотографија*, Галерија на Домот на културата
- 1992 - Скопје, *Потпис, Настан, Контекст*, Младински културен центар, (заедно со С. Милевска)
- Скопје, *Записи МК*, Галерија ЈАТ, организирана од Музејот на Современата уметност - Скопје
- 1994 - Скопје, *Табло*, Галерија „Фауст“
- 1997 - Скопје, *Out of Photo 2*, фото инсталација „Чао Дијана“, Културен центар „Мала Станица“
- 1998 - Скопје, *Си ју си ми*, СИХ галерија
- 2000 - Скопје, *Да ги зачуваме спомените*, степен галерија

ROBERT JANKULOSKI : Born in Prilep, Macedonia, 1969. Faculty of Dramatic Arts, Department of Camera, Skopje, BFA 1996. He is founder and director of Macedonian Centre for Photography. Address: Vera Jovic 12a 1/17, 1000 Skopje, Macedonia. T: ++389 2 222 420; GSM: ++389 70 231 055; F: ++389 2 225 149; E: robertjank@on.net.mk

Solo Exhibitions:

- 1991 - Скопје, *Rock Photography*, Youth Cultural Center
- Prilep, *Rock Photography*, Gallery of the Cultural Center
- Kumanovo, *Rock Photography*, Gallery of the Cultural Center
- 1992 - Скопје, *Signature, Event, Context*, Youth Cultural Center, (together with S. Milevska)
- Скопје, *Notes МК*, ЈАТ Gallery, organised by the Skopje Museum of Contemporary Art
- 1994 - Скопје, *Year-Book Panel*, Gallery „Faust“
- 1997 - Скопје, *Out of Photo 2*, photo installation „Ciao Diana“, Cultural Center „Mala Stanica“
- 1998 - Скопје, *see you see me*, СИХ gallery
- 2000 - Скопје, *Preserving the Memories*, CL “SiTE” including „one degree gallery“

ОЛИВЕР МУСОВИЌ : Роден 1971 во Скопје. Дипломирал на Факултетот за ликовни уметности во Скопје, отсек графика, во 1997. Тековно посетува постдипломски студии на истиот факултет. Адреса: ул. Бранко Заревски 17/2/3, 1050 Скопје - Драчево, Македонија; Т: 02 592 456; Е: musovik@mt.net.mk.

Самостојни изложби:

- 2000 - Скопје, *sosedi*, Отворено графичко студио
- 1999 - Босвил, Швајцарија, *Хипсилофобија*, Stiftung Künstlerhaus Boswil - Скопје, *собирање*, СИХ Gallery
- 1998 - Скопје, *Неколку слободни толкувања на значајни и памалку значајни дела од литературата преку илустративни примери*, Отворено графичко студио
- 1997 - Скопје, *Графики*, Младински културен центар
- 1996 - Битола, *Графики*, Уметничка галерија

OLIVER MUSOVIK : Born in Skopje, Macedonia, 1971. 1997 graduated from The Faculty of Fine Arts in Skopje, Department of Printmaking. Currently attending postgraduate studies at the same faculty. Address: Branko Zarevski 17/2/3, 1050 Skopje – Dračevo, Macedonia; T: ++ 389 2 592 456; E: musovik@mt.net.mk

Solo exhibitions:

- 2000 - Скопје, Macedonia, *neighbours*, Open Graphic Art Studio
- 1999 - Boswil, Switzerland, *Hypsiphobia*, Artists' House Foundation
- Скопје, Macedonia, *taking shoes off*, СИХ Gallery
- 1998 - Скопје, Macedonia, *Several free interpretations of important and less important works of literature through illustrative examples*, Open Graphic Art Studio
- 1997 - Скопје, Macedonia, *Prints*, Youth Cultural Centre
- 1996 - Bitola, Macedonia, *Prints*, Art Gallery

Правилник за изложбата „Избор“

1. Годишната изложба „Избор“ претставува селекција на најуспешни автори/дела од самостојни изложби во Републиката, реализирани во претходната година.

Организатор на изложбата е Уметничката Галерија во Струмица (во понатамошниот текст: Уметничка Галерија), во соработка со Македонската секција на ликовните критичари АИСА (во понатамошниот текст: АИСА).

Изложбата традиционално се отвара во Струмица, во првата половина на месец јуни, и се презентира уште во два града во републиката.

2. Селекторот на изложбата го избира Уметничката Галерија, на предлог на АИСА, за време од една година. Во случај АИСА, од какви и да е причини, да не предложи селектор, Уметничката галерија може самостојно да именува селектор.

3. Селекторот има потполна самостојност во работата.

Селекторот е должен:

- да и' предложи на Уметничката Галерија избор на најмалку 4 автори/дела од самостојните изложби во Републиката реализирани во претходната година;
- да ги подготви биографските податоци за избраните автори и податоците за делата;
- да соработува со Уметничката Галерија во изнаоѓањето на најсоодветни модалитети при реализацијата на одделни дела (инсталации, перформанси и др.)

Селекторот го доставува до Уметничката Галерија конечниот предлог на авторите/делата за изложбата најдоцна до 01.II, а предговорот за каталогот и другите податоци за авторите/делата најдоцна до 01.V.

4. Селекторот добива финансиска надомест за извршената работа. Евентуалните недоразбирања помеѓу селекторот и Уметничката галерија ќе ги разрешуваат во заеднички договор Уметничката галерија и АИСА.

5. На изложбата се доделува награда „Атанас Мучев“ за најуспешно дело реализирано во Републиката во претходната година. Наградата ја доделува жири комисија во состав:

- 2 (два) претставника од АИСА;
- 2 (два) претставника од Уметничката Галерија;
- 1 (еден) претставник од семејството Мучеви.

Работата на жири комисијата може да се уреди со посебен правилник. Членовите на жири комисијата за нивната работа добиваат финансиски надомест.

6. Наградата се објавува на отворањето на изложбата во Струмица, а ја доделува претставникот на семејството Мучеви. Наградата е парична, а наградениот автор едновременно го отстапува правото на репродуцирање на неговото дело за печатење на поштенска дописна картичка, и стекнува учество во работата на следната Меѓународна Струмичка Ликовна Колонија.

Издава:

Уметничка галерија Струмица

п.фах 18; Т/Ф: (0902) 326379

Одговорен уредник:

Бранислав Пепиќ

Организација на проектот:

Уметничка Галерија Струмица и Македонската секција на ликовни критичари АИСА

Организација на тркалезната маса:

359^o – Мрежа за локални и субалтерни херменевтики, Скопје

Избор, текстови, концепција на поставката и биографски податоци:

Небојша Вилиќ

Соработници на проектот:

Христијан Панев и Ана Франговска

Графичко обликување:

One Degree Design, Скопје

Печати:

Печатница „Софија“ – Богданци

Тираж:

600 примероци

CIP-Каталогизација во публикацијата
НУБ "Св. Климент Охридски" - Скопје

ISBN -9989-9543-7-2

