

УНИВЕРЗИТЕТ СИНГИДУМУ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ ЗА МЕДИЈЕ И КОМУНИКАЦИЈЕ

Докторска дисертација

ТЕМА:

*Технологија, политика и екологија
у македонској савременој уметности као одраз
трансдисциплинарности и трансмедијалности*

Ментор:

др Ангелина Милосављевић,
ванредни професор

Кандидаткиња:

мр Ана Франговска, 2018/4305

Ко-ментор:

др Миодраг Шуваковић,
редовни професор

2023

САДРЖАЈ:

1. УВОД У ТЕМУ ... 1

1.1. Предмет истраживања ... 3

1.2. Циљ докторског рада ... 5

1.3. Постављање хипотезе ... 7

1.4. Методологија научног истраживања ... 8

2. САВРЕМЕНОСТ, КАКО СЕ ОНА ТУМАЧИ И ШТА СЕ ПОД ЊОМ ПОДРАЗУМЕВА; Савремена уметност, изведена аналогно времену које одређује њену хронологију ... 12

2.1. Савремена уметност као естетика глобализације; постколонијални преокрет и економија представе, према теорији Терија Смита ... 17

2.2. „Савремена“ уметност као уметност која даје предност садашњости над будућношћу и прошлошћу; дружећи се са временом, према теорији Бориса Гројса ... 26

2.3. Време глобалног транснационалног, према теорији Питера Озборна ... 33

2.4. Мрежне интеракције глобалног и локалног; хоризонтализам Запад – Исток, према теорији Пјотра Пјотровског ... 41

2.5. Релацијски антагонизам, друштвени заокрет и трансдисциплинарност савремене уметности, према Клер Бишоп ... 48

3. ДЕФИНИСАЊЕ УСЛОВА ТРАНСТАКТИЧНОСТИ ... 57

3.1. Трансдисциплинарност ... 58

- 3.2. Трансмедијалност ... 70**
- 4. ЗАШТО ПОЛИТИКА, ЕКОЛОГИЈА И ТЕХНОЛОГИЈА? ... 80**
- 5. ПРИМЕРИ ТРАНСТАКТИЧКОГ (ТРАНСДИСЦИПЛИНАРНОГ И ТРАНСМЕДИЈСКОГ) ОДНОСА УМЕТНОСТИ СА ПОЛИТИКОМ, ЕКОЛОГИЈОМ И ТЕХНОЛОГИЈОМ У СВЕТУ ... 84**
- 5.1. Политика ... 84**
- 5.2. Екологија ... 96**
- 5.3. Технологија ... 113**
- 6. САЖЕТ ИСТОРИЈСКИ ПРЕГЛЕД РАЗВОЈА МАКЕДОНСКЕ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ ... 128**
- 7. ТРАНС-ТАКТИЧНОСТ (ТРАНС-ДИСЦИПЛИНАРНОСТ И ТРАНСМЕДИЈАЛНОСТ) У МАКЕДОНСКОЈ САВРЕМЕНОЈ УМЕТНОСТИ У КОРЕЛАЦИИ СА ПОЛИТИКОМ, ЕКОЛОГИЈОМ И ТЕХНОЛОГИЈОМ ... 138**
- 8. СТУДИЈЕ СЛУЧАЈА ... 211**
- 8.1. Трансплатформе (трансдисциплинарност и трансмедијалност) уметност-екологија, уметност-политика и уметност-технологија у делу „Свадбени пут” КРИСТИНЕ ПУЛЕЈКОВЕ као спекулативни прагматизам према теорији Брајана Масумија ... 211**
- 8.2. Пројекти Елпиде Хаџи Василеве са органским материјалима и научно-медицинском трансдисциплинарношћу – као разделником или споном између Кантове и Кашелове теорије естетике и етике, тј. „накнадни потрес“ (aftershock) ... 222**

- 8.3. ФАКУЛТЕТ ЗА СТВАРИ КОЈЕ СЕ НЕ УЧЕ (Филип Јовановски, Ивана Васева, Кристина Леловац) са транстактиком у свом перформативном приступу као одговору на дешавања у јавном простору према теорији Шантал Муф ... 238**
- 8.4. Улога субјекта, идеје одрживости и утопија/е Николе Узуновског кроз теоријске премисе Феликса Гатарија ... 255**
- 8.5. Центрификација, узурпација и контрола у јавном простору, као и улога уметности у демократским процесима (Рансијер и Муф) кроз транстактичко деловање Верице Ковачевске ... 265**
- 8.6. Уметноста ОПА као уметничка документација идентична животу као функционалном процесу кроз Гројсову теорију уметности у биополитичкој ери ... 278**
- 9. УМЕСТО ЗАКЉУЧКА ИЛИ ШТА ЈЕ ДАНАС МАКЕДОНСКА УМЕТНОСТ? ... 292**
- 10. КОРИШЋЕНА ЛИТЕРАТУРА ... 303**
- 11. ДОПУНСКА ЛИТЕРАТУРА ... 331**

Апстракт

Предмет ове дисертације је анализа трансдисциплинарности и трансмедијалности у македонској савременој уметности (од македонске државотворне самосталности 1990-их до данас), истраживана и сондирана кроз перспективу преклапања и вишеслојних релација са технологијом, политиком и екологијом.

Македонска савремена уметност се развија у специфичним политичким околностима, са социо-политичком неравнотежом, транзицијом која још увек траје и условима који доприносе непролазном упитном идентитетском дискурсу. Оваква друштвено-политичка ситуација представља плодно тло за развој политичке уметности и разне видове транстактичке уметности у релацији са политиком.

У односу на отвореност за нове медије и технолошке новитете, експерименте (биолошке, генетске, научне итн.) и њихову примену, посматрано глобално, мора се нагласити да је македонска савремена сцена недовољно новомедијски развијена, што је резултат недовољних финансијских капацитета и уметника и уметничких институција које презентују и промовишу савремену уметност. Зато, технолошки аспект македонске транстактичке уметности је разматран у константној спреги између изазова савременог времена и локалних могућности.

И трећи аспект анализе трансдисциплинарности и трансмедијалности македонске савремене уметности у дисертацији биће екологија, која заједно са аспектима заштите животне средине и самоодрживости постале су честе теме интересовања уметника чије су намере да подигну свест и изразе лични револт против људског егзистенцијалног апсурда.

Ова докторска дисертација биће прво истраживање оваквог типа о уметности у Северној Македонији, и тиме ће њена јединственост допринети откривању новог дискурса у развоју македонске савремене уметности у контексту трансдисциплинарности и трансмедијалности. Њен научни допринос је у спознаји

проблематике дисертације, која се одвија унутар предмета истраживања те појаве у македонској савременој уметности, те њеном опису, класификацији, типологизацији, открићу и анализи случаја.

Помоћу теоријској и дедуктивној анализи труд полази од општег до посебног, од глобалног до локалног. Дефинисањем хронолошког оквира и термине савременост и савремена уметност кроз примењливе теорије важних савремених филозофа (Тери Смит, Борис Гројс, Пјотр Пјотровски, Кер Бишоп, Питер Озборн и др.), довело је до теоријску оправданост бављења овом врстом истраживања. Даље у раду, применом емпиријске, историско-социолошке анализе, компарацијом, систематизацијом и класификацијом, посматрања или применом визуелних сазнања о одређеној појави, студије случаја итд. дошло се до потврђивању постављених хипотеза о трансдисциплинарности и трансмедијалности у македонској савременој уметности и тиме, потврђивању њене позиционираности у оквиру глобалних тенденција ка транстактичности.

Кључне речи: трансдисциплинарност, трансмедијалност, македонска савремена уметност, политика, екологија, технологија.

Abstract

The subject of this dissertation is the analysis of transdisciplinarity and transmediality in Macedonian contemporary art (from Macedonian independence in the 1990s to the present day), researched and probed through the perspective of overlapping and multi-layered relationships with technology, politics and ecology.

Macedonian contemporary art has developed in specific political circumstances, with a socio-political imbalance, an ongoing transition and conditions that weigh heavy on a never-ending questionable identity discourse. This socio-political situation has opened up a fertile ground for the development of political art and various types of trans-tactical art in relation to politics.

In terms of the heightened use of new media and technological novelties, experiments (biological, genetic, scientific, etc.) and their application, viewed globally, it must be emphasized that the Macedonian contemporary scene has insufficiently taken advantage of the availability of new media,, due to insufficient financial capacities of both artists and artistic institutions that present and promote contemporary art. Therefore, the technological aspect of Macedonian trans-tactical art is considered in a constant connection between the challenges of current times and local possibilities.

And the third aspect of the analysis of transdisciplinarity and transmediality of Macedonian contemporary art in the dissertation will be ecology, which together with aspects of environmental protection and sustainability have become frequent topics of interest for artists whose intentions are to raise awareness and express personal revolt against human existential absurdity.

This doctoral dissertation will be the first research of its kind on art in North Macedonia, and thus its uniqueness will contribute to the discovery of a new discourse in the development of Macedonian contemporary art in the context of transdisciplinarity and transmediality. Its scientific contribution is in understanding the issues of the very

dissertation, which takes place within the subject of research and the phenomenon in Macedonian contemporary art, and its description, classification, typology, discovery and case analysis.

By means of theoretical and deductive analysis, the effort begins from the general to the particular, from the global to the local. By defining the chronological framework and the terms contemporaneity and contemporary art through the applicable theories by important contemporary philosophers (Terry Smith, Boris Groys, Piotr Piotrowski, Claire Bishop, Peter Osborne, etc.), it led to the theoretical justification of engaging in this type of research. Further in the work, applying empirical, historical-sociological analysis, comparison, systematization and classification, observation or application of visual knowledge about a certain phenomenon, case studies, etc. the hypotheses about transdisciplinarity and transmediality in Macedonian contemporary art were confirmed and thus, its positioning within the framework of global tendencies towards trans-tactivity was confirmed.

Keywords: transdisciplinarity, transmediality, Macedonian contemporary art, politics, ecology, technology.

УВОД

Македонска савремена уметност је уметност која се ствара у данашњици, у савременом времену, у садашњости. Уметност која је жива, догодила се јуче, дешава се данас и десиће се сутра. То је уметност без оправдане историјске перспективе, али то не значи да њоме не треба да се баве истраживачи, теоретичари, критичари и историчари уметности, да се баве њеном систематизацијом, класификацијом, теоретизацијом, истраживањем разлога њеног појављивања, њене форме, концептуализације, њеног институционалног укључивања или искључивања, моћи коју поседује у обликовању глобалног мишљења или подизања свести, њеном медијацијом у протоку информација, закључака, архивских и документарних података, њеном конзумацијом од стране публике, питањима која поставља или одговара.

Зато што се догађа сада, а појам *сада* подразумева период од око две-три деценије (мада је немогуће тачно хронолошки детерминисати), суочава се са многим савременим формама трансформације њене некадашње улоге у естетски засићеним формалистичким делима (из периода модернизма) или, опет, концептуално егзистирајућим уметничким формама (слике, скулптуре, цртежи), перформансима или инсталацијама (из периода пост-модернизма). У оквиру савремености, уметник почиње да превазилази границе властите дисциплинарности и медијалности (и у односу техника и у односу трансфера идеје), те ствара истраживачке и експерименталне процесе који се некада завршавају, а некада не, уз галеријски форматирано уметничко дело (при том остаје у домену акције, реакције на јавном простору, темпоралног догађаја, идеје).

Врло битан аспект је и ниво техничко-технолошког развоја комуникације. Поред сада већ дугог низа деценија инволвирани world wide web или интернет, сада је преплављен и разним дигиталним платформама социјалне комуникације (и професионалног, и информативног, и забавног карактера), а то омогућава пренос идеја, мисли, личних података, догодовштина. Они су одлична платформа за критике, ширење квази-демократије у којој свако има право на своје мишљење и, нажалост, очевидни пад морално-етичких животних норми и принципа.

Када се оваква врста савремености ствара у једној још увек транзицијској земљи, као што је Македонија, тј. од недавно Република Северна Македонија¹, процеси су много комплекснији, фрустрирајући, спорији, неимплицативнији и свакако теже прихватљиви од институција и публике. Али као што је увек било кроз историју, сложени друштвено-политички услови су били плодно тле за креативне умове (због њихове сензитивности на овакве промене и трансформације које трају и не види се крај тунела), па тако и савремени македонски уметници успевају у свим егзистенцијалним, социјалним и друштвено-политичким малформацијама да нађу извор или моторику својих пројеката.

Због тога ће у фокусу овог истраживачког рада бити управо ова савремена македонска уметност стварана у специфичним условима политичких турбуленција и економске нестабилности; у еколошким условима градирања између првих 10 на списку најзагађенијих земаља у свету²; културно и образовно деградирајућих и реверзибилних процеса који стреме ка регресији, а не прогресу, у којима страначка и политичка обојеност имају примат; ка појачаној моћи цркве и религиозних догми,

¹ Овај моменат је истакнут не због националних и родољубивих осећања већ да се дочара колико је учаурена и пермутирајућа концептуална матрица једне младе и „изгубљене“ земље која је била део бивше моћне Федеративне Републике Југославије, у њеној потрази за историјским и националним идентитетом, која, опет, у исто време покушава да постане део велике европске породице, те је због тога спремна на невероватне компромисе, чак и по цену властитог идентитета.

² Земље као што је наша су одлична база свих нелегалних складиштења или уништавања хемијских отпада, а за то се уплаћују финансије од стране других земаља које „извозе“ отпад. За сиромашне земље као што је Македонија, такве финансије су супер модус да се напуне џепови појединаца, а да се притом не мисли на будућност своје деце, пре свега, а затим и на будућност свих осталих, на будућност планете Земље

наспрам технолошког прогреса и секундарног трансфера информација, ка VR - виртуелној реалности, MR - мешаној реалности и аугументативној реалности наспрам још увек постојеће експлоатације прекаријата уобличеног ликом кројачица, фабричких радника и осталих радника без минималне економске сигурности. Енормна миграција становништва додатно је зачинила македонски егзистенцијализам и допринела такозваној фази „одлив мозгова“. Такве су, у првом реду, констелације у оквиру којих се оформљава, дефинише и презентује македонски савремени уметник.

1.1. Предмет докторског рада

Предмет ове дисертације је анализа појаве трансдисциплинарности и трансмедиијалности у македонској савременој уметности, истраживане и сондиране кроз перспективу преклапања и вишеслојних релација са технологијом, политиком и екологијом. Да би се тачно одредио предмет истраживања, треба дефинисати појмове *трансдисциплинарност* и *трансмедиијалност* и њихов развој од идеје до савремене теоријске методе уједињења знања на различитим нивоима да би се изгубиле оштре границе и фолдерска груписања између дисциплина и медија.

Трансдисциплинарност, према Басарабу Николескуу (Basarab Nikolescu), је приступ истраживању одређеног дихотомног или мултидисциплинарног дискурса који користи методологију или сазнања која се односе на оно што је, што се развија између, кроз и преко узимајући као императив јединство знања. То је интегрисан приступ комплексним проблемима који као своју платформу користи знања различитих дисциплина са различитим перспективама приступа проблему који се заступа (према Соломону Бенатару [Solomon Benatar]).

Дефиниција **трансмедиијалности**, са друге стране, је наратив који се протеже кроз више медијских облика који такође имају улогу у наглашавању снага тих облика. Трансмедиијалност је термин који се користи у студијама интермедиијалности,

наратологије и нових медијских студија како би се описали феномени који нису медијски специфични, што значи да нису повезани са одређеним медијем и могу, стога, да се реализују у великом броју различитих медија, попут литературе, визуелне уметности, филма или музике.

Предлог истраживача је да се приликом истраживања користи један појам, *транстактике*, преузет од професора Мишка Шуваковића (Miško Šuvaković) који је овај појам поставио као главну тему у међународном научном часопису за уметност и медије „Arts and Media“ број 27 из 2022. године, у наслову „TRANS-TACTICAL IMPACTS: The transdisciplinary, transcultural, transnational, translinguistic, transmedia, and transindividual in contemporary humanities, politics, artistic and media practices“ (Транстактички утицаји: трансдисциплинарно, транскултурално, транснационално, транслингвистичко, трансмедијално и трансиндивидуално у савременим хуманистичким, политичким, уметничким и медијским праксама). Овај појам се може примењивати врло фреквентно и релевантно јер обухвата обе врсте *транса* (ван гранична истраживања и учења) које се често пута и међусобно преклапају.³

Политика, екологија и технологија су кључне дисциплине преклапања, кључне у детерминисању транстактичких конотација са уметношћу у Македонији. Македонска савремена уметност се развија у специфичним друштвено-политичким околностима, са социо-политичком неравнотежом, транзицијом и непролазним упитним идентитетским дискурсом. Оваква ситуација представља тло за развој уметности у корелацији са политиком. У односу отворености ка новим медијима, експериментима и њиховој примени, - посматрано глобално, мора да се нагласи да је македонска савремена сцена недовољно новомедијски развијена, што је резултат неодговарајућих ниских финансијских капацитета за уметника и уметничких

³ Погледај: “No 27 (2022): Issue No. 27, April 2022 – Main Topic: TRANS-TACTICAL IMPACTS: The transdisciplinary, transcultural, transnational, translinguistic, transmedia, and transindividual in contemporary humanities, politics, artistic and media practices”, *AM Journal of Art and Media Studies* (Belgrade, Serbia: Faculty of Media and Communications, Singidunum University, April 2022), <http://fmkjournals.fmk.edu.rs/index.php/AM/issue/view/30/showToc>.

институција које презентују и промовишу савремену уметност. И трећи аспект анализе трансдисциплинарности и трансмедијалности македонске савремене уметности у дисертацији, јесте екологија. Као један од најкритичнијих проблема егзистенције у данашњици, овај ће аспект бити истраживан кроз примере савремених критика, комплексних пројекта и перформанса и акције неколицине македонских савремених уметника и уметничких група.

Ова докторска дисертација представља прво истраживање оваквог типа о уметности у Северној Македонији након њеног осамостаљења до данас, и тиме ће њена јединственост допринети откривању новог дискурса у развоју македонске савремене уметности у контексту транстактичности, тј. трансдисциплинарности и трансмедијалности. Њен научни допринос је у спознаји саме теме дисертације, која се одвија унутар предмета истраживања те појаве у македонској савременој уметности, те њеном опису, класификацији, типологизацији, открићу и анализи случаја. Ова дисертација ће бити веома корисна литература која ће имати и дидактички карактер, тј. биће вредна литература за студенте уметности и историје уметности, отварањем нових хоризоната за истраживање и експериментисање, чиме може иницирати будући развој савремене уметности кроз трансдисциплинарност и трансмедијалност.

1.2. Циљ докторске дисертације

Циљ ове докторске дисертације је да се истражи један специфичан феномен у македонској савременој уметности, који до сада није био разматран кроз ову методологију и перспективу, а то су аспекти преклапања и мешања граница између различитих дисциплина: визуелне уметности (уметност и/или хуманистичке науке) са политиком (друштвене науке) и/или са екологијом (природне науке) и/или са технологијом (примењене науке).

Други факт важности овог рада је дефинисање оквира у коме неко дело може и треба бити насловљено као савремено, јер није свако дело које се сада ствара савремено. Ако је истраживање модерне и постмодерне у македонској уметности пристојно онда је већ сазрело тло да проишаје једно ново истраживање усмерно искључиво ка савременој уметности која има значајан импакт на културно-друштвене процесе, тј. износи знање, сагледавање, став о некој појави користећи интерполацијске или трансметодологије у процесу између уметности и политике, екологије и технологије. Не можемо очекивати да ће овај рад разобличити читаву савремену македонску уметност и све њене *изме* и проблематике и форме, али овај теоријски репертоар уметничке делатности откриће један нарочито важан и животни обликујући сегмент савремене уметности која се ствара на геополитичком тлу Републике Северне Македоније.

Битан аспект који ће допринети јединствености али и различитости овога рада (од осталих истраживања) је прецизан моменат појаве синтезе различитих научних дисциплина и медија, јер се у историји македонске савремене уметности, поготово када је реч о уметности насталој након осамостаљења Републике Северне Македоније, писало о различитим међусобним контекстима, попут уметности и критици друштва, уметности и политици, уметности и активизму, али веома мало о уметности и технологији и скоро уопште о уметности и екологији. У свему томе разматране су зоне интереса и изражавања уметника и њихових одговора на задате дискурсе – политика, технологија, екологија, а не зоне преклапања и губљења строге границе између научних дисциплина, нити су третиране као трансдисциплинарне и трансмедијалне когнитивне истраживачке варијабле.

До сада није објављен ниједан рад који третира трансдисциплинарност и трансмедијалност у историји и теорији македонске савремене уметности. Ова тема, њено истраживање и потврђивање задатих хипотеза, уз неопходну анализу случаја биће аутентични пример преклапања неуметничких дисциплина са самом уметношћу, нешто о чему до сада није било речи у директном терминолошки задатом смислу. Такође, по први пут би се дефинисали појмови кроз македонску

перспективу и компаративно би се ујединили сви примери који третирају трансдисциплинарни и трансмедијални начин резоновања и презентовања једног уметничког рада.

Детерминисање постојања овакве врсте уметности, тј. доказивање хипотеза и одговарање истраживачким питањима, поређивање уметника који се баве оваквим транстактичким приступима и анализа њихових најзначајних пројеката, њихове систематизације и обраде кроз призму теоријске релевантности, створиће једну структурисану и јасну грађу која ће се и даље продубљивати и истраживати у још ужим спецификумима.

1.3. Научне хипотезе докторске дисертације

Да би се започело истраживање датог проблема, треба поставити истраживачка питања преко којих ће се доказивати веродостојност претпостављених хипотеза, које су уствари предмет рада и пут до његове научне оправданости и циља. Почевши од начела детерминације савремене уметности уопште, а затим конкретније и савремене македонске уметности, те сагледавања како се померају границе дисциплинског оквира уметности и њене теорије, анализе и систематизације, допуњени медијским и технолошким иновацијама које се свакодневно обогаћују, мењају, преплићу, поставићемо јасне, конкретне, и доказиве хипотезе које ћемо покушати оправдати помоћу структурно постављене методологије и теоријске основе. Реч је о следећим основним хипотезама на којима се рад заснива и које ће се у њему истраживати:

1. у македонској савременој уметности постоји транстактичко резоновање:

- а) у македонској савременој уметности постоји трансдисциплинарност;
- б) у македонској савременој уметности постоји трансмедијалност;

2. трансмедијалност и трансдисциплинарност у македонској савременој уметности остварује се у њеној вези са политиком, екологијом и технологијом.

Кроз структуру рада ће се доказивати веродостојност ових теза, тј. постојање трансдисциплинарности и трансмедијалности у македонској савременој уметности кроз њену везу са: а) политиком, б) екологијом и в) технологијом. Кроз истраживање историјског, теоријског, појавног, концепцијског, политичко-социјалног и емпиријског развоја савремене визуелне уметности, најпре у свету, а другостепено и у геополитичком региону Северне Македоније, сондираће се појаве, процеси и турбуленције и у друштвено-политичком смислу и у културној и институционалној политици који су се догодили у годинама након осамостаљења наше државе и који су директно или индиректно утицали на преокрет развоја мисли и резоновање уметности и који су на неки начин иницијација и разлог за појаву трансдисциплинарности и трансмедијалности.

У истраживачком телу уочили би се различити дискурси преклапања савремене уметности са другим дисциплинама, а ставио би се акценат на предложене дисциплине, тј. политике, екологије и технологије као најдоминантније дискурзивне позиције за проматрање савремене уметности. У сваком од посебних огранака истражили би се уметнички примери чијим радовима се могу потврдити претпоставке или хипотезе саме докторске дисертације, а кроз истраживачки рад би се издвојиле студије случаја најдоследнијих примера транстактичности (трансдисциплинарност и трансмедијалност) у македонској савременој уметности који ће бити на неки начин поткрепљени теоријама на које се највише ослањају и где се могу утемељити основе датог приступа.

1.4. Научне методе за истраживања и писање докторске дисертације

Да бисмо почели да доказујемо претпостављене хипотезе, као што је принцип у сваком научном раду, потребно је да поставимо јасну методологију која ће

нас водити и која ће нас довести до оправдавања претпоставки, корак по корак. Захваљујући јасној теоријској и *дедуктивној* анализи, доћи ћемо од општег до посебног, од глобалног до локалног. Да би се дефинисао конкретни оквир у коме ће се истраживање одвијати, као својеврсни хронолошки паноптикум, прво ће се дефинисати термин савременост и савремена уметност, који на неки начин поставља *теоријску оправданост* бављења овом врстом истраживања. Кроз ову анализу можемо поставити чврсту основу на којој ћемо градити истраживачки блок.

Друга етапа у методолошкој хијерархији биће *анализа и дефинисање терминологије* која је кључна за дисертацију – термина трансдисциплинарност и трансмедијалност. Овим ћемо разјаснити суштинску недоумицу о конкретности терминолошких одредница и њиховој сличности или различитости од других изведеница из истог корена као мулти- и интердисциплинарност или мулти- и интермедијалност. Теоријска тумачења и објашњења граде конструкцију блока који се гради.

Важан структурални оквир је и доказивање оправданости одабира управо политике, екологије и технологије као области и дисциплина које у савременом дискурсу имају озбиљан утицај на друштвено-социјалну егзистенцију, па су стога неодвојиви део уметничке катахресе.

У следећој фази, а да бисмо видели колико је транс-тактика трансдисциплинарности и трансмедијалности могуће применити у уметности, будући да су то генерално методе учења и долажења до знања и информација, а не чисто уметничке теорије и платформе, требало би да видимо како су они „видљиви” и експортирани кроз примере из историје савремене уметности. Одавде ће бити направљен преглед најзначајнијих транстактичких примера трансдисциплинарних и трансмедијалних образложења уметности у свету, посматраних кроз призму и преклапања са политиком, екологијом и технологијом. Ово истраживање и издавање применљивих и конкретних светских примера омогућиће нам да у даљем

делу доказивања претпоставки применимо класичну *компаративну методу* у проналажењу одговарајућих македонских примера.

Након овог првог и важног дела који јасно гради конструкцију или оквир материјала за истраживање, долази до окретања ка специфичном биополитичком и географском тлу Северне Македоније са свим њеним ризомима из којих почиње да се формира тело истраживачког рада. Сходно томе, мора се отпочети *историјско-социолошком анализом* појава које дефинишу савременост у Македонији (Северна Македонија) након њене независности 1990. године, која се случајно поклапа (са годину дана разлике) са годином коју теоретичари најчешће постављају, као једну од могућих верзија за почетак савремене – то је 1989. – крај Хладног рата и пад Берлинског зида. Кризе и трансформације у свету, политички преокрети, промене државног уређења, различитог интензитета и фокуса, огледају се и у Македонији, а отуда, се *компаративно и аналогно*, оправдава концептуална и хоризонтална повезаност и политичко-егзистенцијална дистопија детерминисаног.

Након историјског прегледа следи примена *методе конкретизације* објекта истраживања, тј. покушај да се проследи трансдисциплинарност и трансмедијалност у савременој македонској уметности са политиком, технологијом и екологијом која се разматра кроз *анализу и опис* уметничких подухвата неких од најутицајнијих уметника из периода који је у фокусу истраживања - савремене.

За ову и наредну фазу биће примењен и коришћен *метод интервјуисања* и директне размене мисли, идеја и расуђивања са савременицима – уметницима, приступ који отвара другачију, живу комуникацију, за разлику од коришћења теоријских и критичких интерпретација њихових концепата и уметничких дела.

Одабиром и коришћењем *емпиријске (искуствене) методе* примениће се поступак *истраживања случајева* – кроз *конкретне радове и примере* – појединих уметника доказати се појава трансдисциплинарности и трансмедијалности у савременој македонској уметности, оправдана и поткрепљена теоријским изворима.

У целом процесу истраживања посебно ће бити акутна укљученост и примена *метода систематизације и класификације*, захваљујући којој ће се формирати чврста грађевинска структура истраживачког скелета и на тај начин ће се моћи доћи до одговора на постављене хипотезе.

Писање и истраживање о периодима и процесима је у првом лицу јединине, тј. из личног ангажовања и непосредног рада у области припреме, презентације, промоције и обраде македонске савремене уметности, тј. интерполација *метода посматрања или примена визуелних сазнања о одређеној појави* ће дати „свеж” и „жив” однос према конкретним појавама и процесима у савременој македонској уметности – предмету овог истраживања.

2. САВРЕМЕНОСТ, КАКО СЕ ОНА ТУМАЧИ И ШТА СЕ ПОД ЊОМ ПОДРАЗУМЕВА

Савремена уметност, изведена аналогно времену које одређује њену хронологију

Савременост је појам који сам по себи одређује време и хронологију која одговара темпоралности садашњости. СА + ВРЕМЕН, заједно са временом, тј. говори о томе да будете пријатељи са временом сада у садашњости. Али ако се прави аналогија између порекла речи и њеног појављивања, може се уочити одговарајућа промена у њеној рецепцији и примени. Наравно, и теоретичари уметности дискутују, проблематизују и актуелизују овај термин, једни му налазе примену и аналогију, док други критикују овај приступ, говорећи управо о променљивости и сложености његовог адекватног значења. Међутим, у разматрању актуелне теме овог рада, било је кључно тумачити значење појма савременост, како би се позиционирала уметност која ће бити обрађена, тј. савремена уметност која се сада ствара у специфичном геополитичком простору – Републици Северној Македонији.

Термин је први пут коришћен у 19. веку, а потом у 20. веку, тачније 1947. године, када га Институт за савремену уметност у Лондону, који је прва мултидисциплинарна уметничка организација, уводи као термин у свој назив. Међутим, примени и идентификацији појмова савременост и савремена почело се озбиљније приступати 1980-их, тачније након пада Берлинског зида и завршетка Хладног рата. Ипак, иако је то је уметност која хронолошки и идеолошки прати модерну и постмодерну и удаљава се од њихових карактеристика, то не значи да је свака уметност која се сада ствара по сваку цену савремена, како каже Полона Тратник (Polona Tratnik). Према њеним речима, савремена уметност се више не бави собом, већ савременошћу данашњег времена и духом тог времена.⁴ Отуда, говорећи о хронологији савремености, аутоматски је повезујемо са временом, тј. историјом, са

⁴ Tratnik, Polona. *Umetnost u savremenosti* (Orion Art, Beograd, 2018), 9.

прошлошћу, садашњошћу, али и неизвесном будућношћу. И како да говоримо о нечему што треба дефинисати без потребне дистанце када смо и ми у овој садашњости, сада и овде? Како бити објективан када су уметници већином наши савременици, наша генерација и сарадња са њима је директна. Који је релевантан научни приступ којим ће се утврдити да третман ове врсте уметности није само критички приступ или површно новинарско тумачење догађаја? Занимљива рецензија објављена у часопису *October* издавача MIT Press насловљена је *Questionnaire on "The Contemporary Art"* у којој је учествовао велики број теоретичара, историчара уметности, критичара, филозофа, између којих и Хал Фостер (Hal Foster), Џулија Брајан-Вилсон (Julia Bryan-Wilson), Грант Кестер (Grant Kester), Џејмс Елкинс (James Elkins), Мивон Квон (Miwon Kwon), Џошуа Шенон (Joshua Shannon), Памела М. Ли (Pamela M. Lee), Мишел Куо (Michelle Kuo), Марк Годфри (Mark Godfrey), Оквиу Енвезор (Okwui Enwezor), Антон Видокле (Anton Vidokle), Тери Смит (Terry Smith), Александар Алберо (Alexander Alberro), Тим Грифин (Tim Griffin), Т. Џеј Демос (T.J. Demos), Кристофер П. Хојер (Christopher P. Heuer), Кели Баум (Kelly Baum) и други. Из ових есеја издвојила бих неколико занимљивих запажања. Грант Кеснер, на пример, тврди да је приписивање садашњости савременоме немогуће јер је део много већег поља. Ова хипотетичка анализа доводи до преиспитивања конституисања савременог као целине, која црпи из прошлости, али чији ефекти и односи са будућношћу остају нејасни, посебно ако се узме у обзир историзација. „У суштини, сама идеја о историји савремене уметности изгледа као оксиморон. Како се нешто „савремено“ може третирати са озбиљношћу и научном одвојеношћу безбедног историјског објекта? Уместо постепеног повећања аргументованих судова током времена, дијалог око савремене уметности је синхроничан, контрадикторан и бочан“.⁵ Али он каже, да би се говорило о савременој уметности, требало би узети у обзир две суштинске чињенице, а то је да се монопол критичара, теоретичара, историчара уметности у резонувању дела губи (уметник је још увек жив, а често сам постаје теоретичар), а да се додаје значење рецепцији (и мултимодалним процесима рецепције) дела од стране актуелног реципијента, чији поглед и те како утиче на

⁵ Grant Kester, "Questionnaire on "The Contemporary Art", " *October*, Vol. 130 (October, 2009): 9, <https://doi.org/10.1162/octo.2009.130.1.3>.

интерпретацију дела, као ресурс за анализу . Овим савремена историја уметности угрожава традиционални дискурс историје уметности.⁶

Ричард Мајер (Richard Meyer) говори о предности успостављања директног односа са живим уметницима, упркос свим потешкоћама које овај приступ може да доживи, и да рад са савременицима није само предмет истраживања савремене уметности, већ да је у претходним периодима било покушаја да се историзује савременост, тј. тада модерност. Он наводи пример организовања изложбе архитекте Френка Лојда Рајта (Frank Lloyd Wright) у МОМА, када је дошло до директног сукоба између тадашњег директора Алфреда Бара (Alfred H. Barr, Jr.)⁷ и историјски кустоског приступа тима МОМА са идејама за свежу, отворену изложбу Рајта, при чему је као резултат актуелног сукоба, сам уметник организовао готово све у процесу припреме. Овакви примери говоре о отвореним могућностима коцкања у стварању савремене историје уметности, али и то је суштина у теорији савремене уметности.⁸

Квон, с друге стране, оспорава конвенционалну мудрост историјске логике савремене уметности. Проширујући анализе друштвених, дискурзивних, економских и политичких услова који ствари чине функционално могућим, савремена историја уметности испитује оно што друштво тренутно сматра „уметношћу“. Стога се чини да је по дефиницији антиисторијска или неисторијска. Али Квон такође елаборира да иако савремена уметност претежно користи нове, експерименталне технике, медије, методологије и приступе, она такође користи искуства из претходних периода, мобилишући историјске снаге и знања.⁹

Агамбен (Giorgio Agamben) поставља питања која су веома релевантна у данашњем друштву, на пример шта је тачно савремено? Ко ме смо ми савременици? Он такође актуелизује позицију реципијента у целокупном наративу који окружује

⁶ Grant Kester, "Questionnaire on "The Contemporary Art"," 8-10.

⁷ Бар је био директор МОМА - Њујорк од 1929 до 1943.

⁸ Richard Meyer, "Questionnaire on "The Contemporary Art"," 18-21.

⁹ Miwon Kwon, "Questionnaire on "The Contemporary Art"," 13-15.

савремену историју уметности. Ролан Барт (Roland Barthes) ће на једном од својих предавања изјавити „Савременост је неблаговременост“. Кели Баум ће говорити о савремености и савременој уметности у контексту њене измењене природе, тј. у смислу хетерогености и „продуктивног ангажовања друштвено-политичке актуелности“. „Мислим да смо сведоци уметности која изводи 'агонизам', 'раздвајање' и 'посебан перформанс'. Хетерогеност није само стање савремене уметности, другим речима; то је и њен предмет“.¹⁰ Према Кели, она постаје полиморфна, полисемичка, хибридна, интердискурзивна, интердисциплинарна, нешто између већ успостављених класификација, дисциплина, категорија, медија и норми, али не и атомизована. Најчешће се користе неконвенционални облици презентације и дистрибуције, а радикализује се и садржај радова, поред медија, форме, промоције, локације, начина обраћања..¹¹

Артур Данто (Arthur C. Danto), дефинише савремену уметност као постисторијску уметност у којој нема стилова. „(...) Експериментална продуктивност у визуелним уметностима без икаквог наративног правца, одређује обележја новог периода“.¹² Он сматра да је савремена уметност „наша уметност“, што јој даје другачији, интимнији смисао, иначе не би имало смисла ако бисмо само рекли да је то „најновија“ уметност. Данто прави разлику између 'модерног' које означава стил или правац, и 'савременог' које није ни стил ни правац.¹³

Ханс Белтинг (Hans Belting), у публикацији коју је уређивао поводом велике изложбе под називом „The Global Contemporary: Art Worlds after 1989“ одржане у Карлсруеу у Немачкој, објашњава да је савремена уметност директно повезана са појавом глобалне уметности, рекавши „глобална уметност је савремена и у духу постколонијална, а носи се са намером да замени образац центар-периферија

¹⁰ Kelly Baum, "Questionnaire on "The Contemporary Art", 93.

¹¹ Kelly Baum, "Questionnaire on "The Contemporary Art", 91-96.

¹² Arthur C. Danto, *After the end of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, (Princeton: Princeton University Press, 1997), 13.

¹³ Arthur C. Danto, *After the end of Art*, 23.

хегемонистичке модерности и потврди слободу од привилегија историје.¹⁴ Он тврди да је под притиском глобализације свет уметности подељен на више светова, доводећи у игру не само глобалне, већ и локалне гласове и регионалне геополитичке контексте.¹⁵

С друге стране, Лео Штанјберг (Leo Steinberg) се у есеју „Савремена уметност и невоље њене публике“ објављеном 1962. године бави односом савремене уметности и њене публике, дајући опис који се може сматрати релевантним и тада и сада. Након што почетни шок нестане, публика савремене уметности ће схватити да мора да напусти своје претходне претпоставке о томе како да тумачи уметност и уместо тога прихвати проширено визуелно поље које дело захтева. Овај облик креативности отвара нову перспективу времена. За Штајнберга, двоструко искуство примаоца у овим делима је спој овде и сада са прихватањем неизвесности будућности.¹⁶

Александар Алберо, тврди да је 1989. година када се уочава прекретница, то је крај хладног рата, распад СССР-а на мале државе, ера глобализације, ширења интегрисане електронске културе и доминације економског неолиберализма. Сви ови феномени, према Алберу, указују на настанак новог историјског периода, познатог у ликовној уметности као „савремена“. Долази до хегемонистичког усклађивања између глобалне интеграције и антиглобализације, чиме се привлачи пажња многих креативних људи. Све је веће интересовање за заједничке подухвате, као и за естетику афекта, а бијенали почињу да укључују нове врсте интересовања и акције.¹⁷ „Ови нови облици уметности и ова нова публика дискурзивно су конструисани као „савремени“ и као нови период у историји уметности“.¹⁸

¹⁴ Hans Belting, "From World Art to Global Art: View on a New Panorama", *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* (Karlsruhe: ZKM, 2010), 178.

¹⁵ Hans Belting, "From World Art to Global Art", 178.

¹⁶ Leo Steinberg, "Contemporary Art and the Plight of its Public", *Harper's Magazine* (March 1962), <https://harpers.org/archive/1962/03/contemporary-art-and-the-plight-of-its-public/>.

¹⁷ Alexander Alberro, "Questionnaire on 'The Contemporary Art'", 55-60.

¹⁸ Alexander Alberro, "Periodising Contemporary Art" in *Conflict, Migration and Convergence, The Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art*, ed. Jaynie Anderson (Melbourne: Miegunyah Press, 2009), 938.

Т. Џеј Демос пак, каже да се савремена уметност сада може видети широм света, да није централизована, да се је појавила након распада СССР-а и да је примењују све међународне изложбе и манифестације, наглашавајући мултикултуралну експанзивност глобализоване савремене уметности. Али истовремено, он проблематизује тренутак кризе легитимитета критике, с обзиром да она не може, као врховни арбитар уметности, да покрије толико геополитичко и у сваком погледу распршено поље деловања. Говори о хоризонталној просторизацији (због укључености великог броја култура и нација) наспрам вертикалности историзације као позитивне референце за савремено.¹⁹

Широк је избор и листа теоретичара, критичара, историчара уметности, кустоса, уметника који су расправљали о овој актуелној теми, предностима и проблемима савремене уметности, како се приступ њој може дефинисати као валидан и научни, али суштински за дато истраживање је да се изврши дубља анализа увида неколицине њих који у највећем делу свог теоретисања постављају савременост и савремену уметност као појмове који би требало да буду основа за тумачење предмета анализе којим ће се овај рад бавити у даљој разради, тј. анализи специфичног приступа у македонској *савременој* уметности.

2.1. Савремена уметност као естетика глобализације; постколонијални преокрет и економија представе у теорији Терија Смита

„Ако мислите да је суштина савремене уметности да она настаје у садашњем тренутку и да је свако појединачно дело потпуно другачије од било ког другог јер је временски ограничено и непоновљиво – варате се. То је само један аспект, на основу

¹⁹ T.J.Demos, “Questionnaire on “The Contemporary Art”,” 79-83.

којег се данас може мапирати уметност“, каже Тери Смит у интервјуу за дневни лист „Политика“.²⁰

Приступ Терија Смита препознаје савремени феномен као модус који нема и не би требало да има идеју постојања у садашњости, што суштински оправдава преиспитивање ове праксе, полазећи од свуда и нигде у исто време. Говори о савремености која је везана за садашњост, али је то садашњост која значи више од обичне и пролазне садашњости, дајући предност тренутку у времену, тренутку над епохом... Развија типологију којом жели да теоријски концептуализује „савремену уметност“ и „савременост“. Жели да превазиђе ограничења строгог третмана савремене уметности и да се бави проширеним подручјем и значењем савремености, као нивоа глобалног друштва, који је веома сличан модерности у модернизму, односно постмодерности у постмодернизму. У овом смислу проширеног поља односа према савремености, он се приближава Дантовој теорији са идејом постисторијске уметности и друштва. Он ће написати:

„(...) Савременост се састоји од убрзања, свеprisутности и сталног радикалног прекида перцепције, недоследности начина сагледавања и вредновања истог света, у тренутном поклапању асинхроних времена, у постојаној контингентности различитих културних и друштвених прилика које се на тај начин скупљене како би се подвукла растућа неједнакост унутар њих и између њих. Нема више „осећаја нашег времена“, јер „наше“ не може бити довољно растегнуто да обухвати своју супротност. Није чак ни реч о „неком времену“, јер ако је модерно пре свега тежило да се одреди као период и да прошлост организује у периоде, у савременим условима периодизација је немогућа. Једина потенцијално непроменљива у односу на стање ствари је оно што може трајати бесконачно: садашњост може, наопако, постати 'вечна'. Не као стање исковане трансфигурације, како се надао Шарл Бодлер (Charles Pierre Baudelaire), већ као нека врста непрекидног почетка који је Жак Дерида (Jacques Derrida) теоретисао као *à venir* – вечни долазак, оно што увек треба доћи иако га је немогуће предвидети или

²⁰ Милица Димитријевић, „И савремена уметност је у транзицији“, *Политика*, 28.04.2015, <https://www.politika.rs/scc/clanak/326055>.

предсказати.²¹ Смит каже да је савремена уметност вишеструка, интерно диференцирајућа, да има променљиву категорију, да има променљиву форму, да је непредвидива (тј. разнолика) - као и сама савременост.²²

Према Смићу, почетком 1960-их, када је постојала интенција да се замени постмодернизам, концептуалисти и уметници перформанса појавили су се широм света. Раст индустрије и тржишта одиграли су значајну улогу у преобликовању модерности као плуралистичког феномена. Уметници 1950-их и 1960-их придружили су се критичком приступу, прерађујући сваки аспект модерности у име нове мисије: променити све што је урађено у прошлости. Уметници нису били једини који су прихватили ново; теоретичари, критичари, галеристи и колекционари такође су се придружили, што је довело до шупље плуралности коју је изгледало немогуће угушити. Они су покушали да се афирмишу овде и сада. Највећи помак у онтолошком разумевању дошао је од институција које су се ребрендирале у „савремене“ да би учествовале у новоствореном простору за заједничку историзацију. Овој посебности у рецепцији уметничког дискурса у многоме је помогла подршка институција. Упркос чињеници да се термин (савремено) користио за означавање онога што је управо уведено, оно што се дешавало у то време и шта ће се десити у будућности, мало ко је добро разумео шта то преименовање значи.²³

Уметници који почињу да трасирају пут савремене уметности²⁴, према Смићу, бавили су се различитим уметничким перспективама (пројектовање археологије будућности, развијање онтологије садашњости, интересовање за темпоралност, екологију, итд.), међутим, сви они су користили историјско-уметничка промишљања да би се ослободили важних проблема о томе шта значи живети у садашњости. Почевши од стварности која се деценијама вешто избегавала све док није постала толико очигледна да више није реч о запаженом светском помаку од модерне ка

²¹ Teri Smit, "Pitanje savremenosti", *Savremena umetnost i savremenost* (Beograd: Orion Art, 2014), 21-26.

²² Terry Smith, *Contemporary Art World Currents* (London, Singapore, Toronto, Tokyo, Sydney, Hongkong, and Mexico City: Prentice Hall, 2011), 9.

²³ Smith, "Questionnaire on "The Contemporary Art", 48.

²⁴ Џеф Вол (Jeff Wall), Џосефин Мексепер (Josephine Meckseper), Мајк Кели (Mike Kelley), Иза Гензакен (Isa Genzaken), Такина Дин (Tacita Dean), Џозаја Мекелхени (Josiah McElheny) и многи други.

савременој уметности која је била у настанку педесетих, појавила се шездесетих, доведена у питање током седамдесетих, али очигледна осамдесетих (према Смиту). Али да ли је у питању промена стила изнутра у историји уметности која се узима као релативно аутономна целина? Да ли је ова промена у уметности настала независно од других промена у свету, или је била део сложеног, разноликог скупа промена из једног скупа услова у други? Тери Смит својим теоријским и историјско-уметничким методолошким приступом покушава да одговори на ова и многа друга слична питања.²⁵

Смит у свом делу „Шта је савремена уметност?“²⁶ покушава да дискутује о односу према глобалној уметности данас, узимајући у обзир уметност која се ствара широм света, од уметности Абориџина до уметности Метјуа Барнија (Matthew Barney), преко минималистичких интервенција у Јапану, све до постколонијалних дела иранске уметнице Ширин Нешат (Shirin Neshat). Смит каже да се термини модерна и постмодерна више не могу користити у контексту анализе и теоретисања о актуелној уметности, јер како се мењају друштвено-политички услови, економија, тржиште, тако се мења и интересовање за уметност. Он савремену уметност дефинише на три начина: као уметност која настаје у уметничким институцијама, ствара се сада и ради себе, као и за заинтересовану публику широм света. „То је интензивна, експанзионистичка, пролиферирајућа, глобална субкултура са свим својим вредностима и дискурсима, комуникационим мрежама, херојима, одметницима, професионалним организацијама, догађајима, састанцима, споменицима, пијацама, музејима и карактеристичним структурама путева и промена.“²⁷ Смитова друга дефиниција је да је савремена уметност уметност допуњена вишеструким обрасцима савремености и отвореним енергијама уметности која долази. Трећи опис је још конкретнији, односно савремена уметност се остварује

²⁵ Smit, *Savremena umetnost i savremenost*, 41.

²⁶ Terry Smith, *What is Contemporary Art?* (Chicago, London: University of Chicago Press, 2009).

²⁷ Terry Smith, *Art to Come, Histories of Contemporary Art* (Durham, London: Duke University Press, 2019), 28.

кроз резонанцију углавном у оквиру савремене уметничке праксе и теорије. Реч је о унутрашњости стила, приступа, односно тумачења једног историчара уметности.²⁸

Смит говори о 3 главне одреднице савремене уметности, а то су естетика глобализације (савремена уметност); постколонијални заокрет и генерацијска смена која поздравља садашњост и економију представе (икономија) (он то углавном назива уметношћу савремености).

Први доминира великим модерним метрополама и центрима Европе и Америке или другим центрима директно повезаним са њима, а ради се о наставку стилова из историје уметности, посебно оних везаних за модернизам, а у њиховом фокусу је глобализам. Смитова идеја уметности без припадности, глобалистичке уметности, је још једна карактеристика која одређује дефиницију овог теоретичара и историчара уметности за савремену уметност и то је прва струја која обликује образац савременог. Уметност више нема припадност, не припада одређеној средини или центру, за разлику од модернистичког или постмодернистичког приступа, када су уметници били обележени припадношћу одређеној нацији или држави, без обзира на то да ли су радили у другим земљама ван својих.²⁹ Савремену уметност имплементирају институције, а повезана је са неолибералном економијом. Смит то такође назива „ремодернизмом“, „ретро-сензационализмом“ и „спектакуларном уметношћу“.³⁰

Друга струја савремене уметности јавља се на просторима ослобођеним политичке и економске зависности колонизатора, тј. у некадашњим колонијама и периферији Европе, а настала је урушавањем идеологија и искустава. У овој струји, уметници се подједнако баве глобалним и локалним проблемима. Постколонијална струја се повезује са деколонизацијом бивших колонијалних светова и укључује њихов утицај на бивши доминантни свет. Постколонијални „други“ је такође део

²⁸ Smith, *Art to Come*, 28.

²⁹ Smith, *Art to Come*, 79.

³⁰ Smit, *Savremena umetnost i savremenost*, 73.

савременог сопства. Смит такав приступ у уметности дефинише као „транснационалну транзицију“, тј. уметност која превазилази националну идентификацију. Реч је о уметности која настаје ван евроамеричких центара и која је посвећена постколонијалној критици. Њену преокупацију идентитетом, националношћу и традицијом деле уметници у дијаспори и егзилу, као и они са критичком перспективом који раде у центрима.³¹ У свим својим књигама, Смит идентификује ову струју следећим дихотомијама: деколонизација/национализам, глобализација/интернационализам, космополитизам/превођење.³²

У трећој струји стварају уметници који се баве искључиво личним стварима, али их деле са светом, посебно са својом генерацијом користећи нове комуникационе технологије. У ствари, он сам уз ове описе везује појмове време, место, медијација, расположење, идентитет, посредовање као главна интересовања младих уметника. Ради се о једном храбром новом свету самодефинисања како у физичкој стварности тако и у виртуелним областима многих доступних медија. Истовремено, ове позиције се заснивају на распрострањености економског мишљења у нашој култури, за шта је Смит сковао фразу „икономија“.³³ Ова хипотеза савремене уметности коју Смит покушава да скицира јесте промена генерација која се дешава, у контексту свега прогресивног што намеће ново доба, нова технологија, виртуелност, електроника, интеракција, друштвени медији итд. У њиховим редовима налазе се уметници из различитих дисциплина, попут архитеката, планера, уметника који стварају дела која су у одрживим односима са природом, специфичним окружењем, друштвом, еколошким вредностима. Они покрећу питања о темпоралности садашњости, могућностима стварања места уместо дислокације, о томе шта значи бити урођен у посредовану интерактивност и о тешким компромисима између афекта и ефекта. Не деле ниједан стил, не преферирају никакав начин, нити прате само једну перспективу, а ипак су њихова дела уметност која одговара околностима у којима је

³¹ Smith, *Art to Come*, 11-12.

³² Smit, *Savremena umetnost i savremenost*, 73.

³³ Smith, *Art to Come*, 10-13.

савременост све.³⁴ У сваком новом оплемењивању устаљених образаца и токова, Смит укључује и нову терминологију, па се ови описи везују за трећу струју: приказивање света / стварање места / повезаност - локација / дислокација, време - дисинхроне темпоралности, медији - посредовање и разлике и расположења – афект наспрам ефекта.³⁵

„Стварање места, приказивање света и повезаност су најчешћи проблеми уметника данашњице, јер је то супстанца савременог бића. Они све више превазилазе преостале разлике засноване на стилу, маниру, медију и идеологији. Они су присутни у свакој уметности која је заиста савремена. Препознавање овог присуства у сваком уметничком делу је најважнији изазов за уметничку критику која жели да одговори на потребе садашњости. Праћење савремености сваког уметничког дела, у оквиру већих сила које обликују ову садашњост, задатак је савремене историје уметности“.³⁶

То су, сматра Смит, услови за настанак савремене уметности, који на другачији начин описују или оправдавају три струје: 1. хегемонистички притисак глобализованог света у условима растуће културне разноликости, трка за овладавањем временом зарад експанзије посебних и конкурентских темпоралности и трка како би се уграбили стварни и виртуелни ресурси који се све више смањују пре него што нестану 2. растући јаз између богатих и сиромашних у свету који угрожава тежњу за доминацијом државе, идеологије и религије, истовремено угрожавајући наде у слободу које настављају да мотивишу људе широм света и 3. потпуна апсорпција у инфо-пејзаж (друштво спектакла, економија слика, "економија" или метод представљања) која омогућава тренутну и свеобухватно посредовану размену било којих информација и слика, на глобалном нивоу.³⁷

³⁴ Smit, *Savremena umetnost i savremenost*, 67.

³⁵ Smit, *Savremena umetnost i savremenost*, 73.

³⁶ Smit, *Savremena umetnost i savremenost*, 68.

³⁷ Ibid, 80.

Смит се ослања на осам аргумената који чине костур његовог хипотетичког приступа разматрању савремености, као почетака теорије савремене уметности, и то:

1. Реч „савремен/о“ и њено значење да постоји заједно са временом, заједно са другима; 2. истицање односа уметност-друштво и преиспитивање капиталистичке логике стварања као хегемоније; 3. специфичност, али и повезаност локалитета; 4. специфичност и повезаност регионалности; 5. упоредивост у погледу брзине, геополитичких разлика, врста, узрока итд. савремености; 6. имплицирање релативизма, као привременог описа постојећег стања; 7. увођење препознатљивог обрасца за савремену уметност (не шеме, не таксономије, не структуре, већ образаца) и 8. парадигма: ново-доминантно-резидуално и савременост разлика.³⁸

Савременост карактерише мноштво начина постојања у времену, нужно заједно са другима. Тражење одговора на питање: Шта значи живети у стању савремености? је оно што њихову уметност чини савременом. Наративи о односу друштвених снага и уметничке праксе као антиноми су се све више повећавали, а допуњавао их је повратак фундаментализма. У овом контексту, овај однос постаје теза, али и задатак. У таквим околностима капитализам постаје још један хегемон у светској ситуацији. Савременост се свуда развија, али различитим темпом и динамиком у различитим центрима обликована локалним наслеђем и положајем сваког центра у односу на други. Као резултат блоковске поделе средином 20. века, изазване развојем глобализма, капитализма и деколонизације, разлике у обликовању савремености зависе и од регионалних токова. А пошто се савременост развијала у различитим деловима света различитим темпом, интензитетом и у различито време, поређење савремених разлика је још један став, која враћа размишљања о провинцијализму наспрам метрополитизма, о центрима насупрот периферијама.³⁹

„Данашња уметност свуда је савремена у сваком смислу: савремена сама по себи – у духу, медију, начину на који се односи према својим многобројним

³⁸ Ibid, 80.

³⁹ Ibid, 69-81.

посматрачима који учествују; савремена у односу на своје културно, друштвено, политичко окружење; савремена у односу на друге савремене уметности на другим местима (о којима уметници и публика знају много више и брже сазнају); чак и савремена у односу на уметност прошлости. Она је испуњена фиктивним предвиђањима о будућности уметности: говори се чак и о савременим карактеристикама које ће се ширити кроз културе бројних земаља, а највише због улоге визуелне уметности као праксе предвођења, она постаје медиј неопходности, могућности и наде. Данашња уметност је и даље модерна, делимично, али на резидуални начин. Она посматра постмодернизам као новију оставу за корисне стратегије, које се не свде на целину. То је уметност која одговара савремености на много начина и изгледа да ће та уметност увек бити савремена."⁴⁰

На самом крају треба истаћи да је Смит свестан да питања о савремености и савременој уметности остају отворена и да не постоји јединствена истина или теорија која ће одредити његов тачан историјски (временски) оквир, која ће одредити његове фокусне тачке, стилове, медије, одреднице, специфичне обрасце, како он заправо елаборира неповерљиве и агностике савремене уметности (критичари, историчари уметности, теоретичари) које ће у часопису *October*, а касније и *Dandelion* у издању Virgback College Универзитета у Лондону бити изречени, скептично приступајући овој проблематичној терминологији, иако покушава да је стави у неки контекст и предложи теоријску дефиницију. Међутим, и Смит, а са тим се слажемо и ми, овакви приступи дефинисању савремености не би требало да демотивишу, већ напротив да охрабре сваки покушај детерминисања дешавања у нашој свакодневици и савремености, јер је коначно од суштинске важности дефинисати стање нашег друштва и хуманизам сада, у овом тренутку, који ће у неком будућем времену бити историја.⁴¹

⁴⁰ Ibid, 81.

⁴¹ Smith, *Art to Come*, 311-314.

2.2. Савремена уметност као уметност која даје предност садашњости над будућношћу и прошлошћу; дружење са временом, према теорији Бориса Гројса

„Данас се под појмом „савремена уметност“ не подразумева само уметност произведена у нашем времену. Уместо тога, данашња савремена уметност показује начин на који се савремено манифестује као такво – чин представљања садашњости. По томе се савремена уметност разликује од модерне уметности која је била оријентисана ка будућности, а разликује се и од постмодерне уметности, која је била историјски одраз пројекта Модерна. Савремена „са - времена уметност“ привилегује садашњост у односу на будућност и прошлост. Дакле, да би се правилно окарактерисала природа савремене уметности, чини се да је неопходно поставити је у њен однос према Модерном пројекту и његовој постмодерној ре-евалуацији.“⁴²

Борис Гројс (Boris Groys) сматра да је садашњост тренутак времена када одлучујемо да смањимо своја очекивања за будућност или напустимо неку од традиција прошлости. С друге стране, бити савремен не значи нужно бити присутан или живети у садашњости; али означава бити „са временом“ а не „у времену“. Савремено, према његовим убеђењима, конституишу сумња, оклевање, несигурност, неодлучност – потреба за продуженим размишљањем, за одлагањем, (за разлику од модерног у коме 'би се желео преспавати садашњост – заспати у прошлост и пробудити се на крајњој тачки напретка, након доласка блиставе будућности'). У савремености постоји стална тенденција да се одлуке и акције одлажу како би се имало више времена за анализу и размишљање. Отуда је савремено продужен, чак потенцијално бесконачан период одлагања.⁴³

⁴² Boris Groys, "Topology of Contemporary Art," in *Antinomies Of Art And Culture*, ed. Terry Smith, Okwui Enwezor and Nancy Condee (Duke University Press, 2008), 71.

⁴³ Boris Groys, "Comrades in Time", *E-flux*, Issue #11 (December 2009), <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>.

Гројс у својој теорији покушава да пронађе логичку аналогију за термин „савремен“, што је на немачком „zeitgenossisch“. У дословном преводу, бити савремен – zeitgenossisch – значи сарађивати, дружити се са временом. У нашем модерном потрошачком друштву, време је проблематично када се сматра бескорисним, потрошеним или бесмисленим. Пошто је уметност заснована на времену, у ствари, време засновано на уметности, ово је тачан тренутак када уметност заснована на времену може да сарађује са временом и постане његов савезник.⁴⁴ Да би се избегло поновно увођење дискурса историје, односно идеје историјског времена, а да се истовремено елиминише либерално поверење у географију као замену за историјске контекстуализације у модерној и модернистичкој уметности, изведена језичка игра коју је увео Гројс постиже важан, али ипак метафизички ефекат у редефинисању савремене уметности коју представља „време“.⁴⁵

„Временски постављене“ уметничке праксе су пре свега медијске праксе масовне културе и како Гројс каже: „Савремена означава начине комуникације и умрежавања као што су Facebook, MySpace, YouTube, Second Life и Twitter“. Ови начини медијске комуникације дају глобалном становништву прилику да представи своје фотографије, видео записе и текстове на начин који се не разликује од било ког пост-концептуалног уметничког дела, укључујући уметничка дела заснована на времену.⁴⁶ Сам статус уметности и њен нестанак у биотехнологијама савремених услужних пракси постаје проблематичан када се уметничке праксе позиционирају као културне активности масовне културе. Као резултат тога, култура као акција је на ивици да постане превише идеализована од стране мејнстрим културних медија и елитистичких начина културне или креативне продукције.

Дакле, дигитализација је битна карактеристика савремене уметности и омогућава да уметничка „дела“ не захтевају одређен простор и контекст за своје функционисање, већ само да постоје у одређеном виртуелном простору, а да их не

⁴⁴ Groys, "Comrades in Time".

⁴⁵ Miško Šuvaković, *Umetnost I Politika, Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije* (Beograd: Sluzbeni glasnik, 2012), 35.

⁴⁶ Groys. "Comrades in Time".

контролише, бира или афирмише кустос као фигура. Сама визуелна дигитална слика је копија оригиналне невизуелне датотеке која се налази као податак, код, у некој виртуелној меморији – рачунару.⁴⁷

Стална потрага за 'новим' довела је до стања притиска и сталних очекивања. Гројс заправо каже да је изговор савремености дискурс о немогућности 'новог' у уметности. Њено најупечатљивије обележје је осећај задовољства, позитивног узбуђења због овог наводног краја „новог“ – одређено унутрашње задовољство што овај дискурс дефинитивно пружа савременом културном миљеу. Победа живота над потчињавањем, идеологизацијом и формализацијом историјских прича, по Гројсу, јесте ослобађање од дужности да се буде историјски 'ново'. Свет уметности прво види независност од 'новог' као шансу да побегне из музеја, где се по први пут види историја уметности. Излазак из оквира музеја подразумева постати популаран, жив и присутан ван затвореног уметничког света. Дакле, ентузијазам за крај 'новог' у уметности произилази из обећања оживљавања уметности изван свих историјских структура и разматрања, изван старог и изван новог. Уметници и теоретичари уметности ослобођени су историје, потребе да се крећу напред и потребе да следе историјске законе и захтеве 'новог'. Уместо тога, ови уметници и теоретичари желе да буду политички и културно ангажовани у друштвеној стварности, да размишљају о свом културном идентитету, да изразе своје жеље итд. Желе да докажу да су живи и стварни, за разлику од апстрактног, беживотног музејског система и уметничког тржишта, историјских конструкција.⁴⁸

Савремена уметност, по Гројсу, показује начин на који се савремено као такво показује – начин представљања стварности. У модерној уметности један од најзначајнијих знакова стваралаштва био је раскид са прошлошћу, брисање или уништавање претходног, достизање нулте тачке уметничке традиције, а тиме и подршка новој будућности која следи. Слоган авангарде је био „негација је стварање“. „Величина“ уметника видела се по томе колико су далеко отишли у редукцији и

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Boris Groys, *Art Power* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008), 23.

деструкцији традиционалне слике. Гројс релативно лако описује разлику између традиционалних модернистичких и савремених стратегија. У модернистичкој традицији, уметнички контекст се сматрао стабилним – то је био идеализовани контекст универзалног музеја. Иновација се састојала у стављању нове форме, нове ствари у овај стабилан контекст. У савремености, контекст се сматра променљивим и дестабилизујућим. Дакле, стратегија савремене уметности се састоји у стварању специфичног контекста који може учинити да одређена форма или дела изгледају другачије, ново и занимљиво. Традиционална уметност је на нивоу форме. Савремена уметничка дела су на нивоу контекста, оквира, позадине или нове теоријске интерпретације. Али њихов циљ за Гројса је исти: да створе контраст између форме и историјске позадине, да форме изгледају другачије и ново.⁴⁹

У свом теоретисању о савремености, Гројс узима репродукцију и понављање као важну особину. Објашњавајући оправдање, он се позива на есеј Валтера Бенјамин (Walter Benjamin) „Уметничко дело у доба механичке репродукције“⁵⁰ које у постмодерни постаје веома важно. Према Бенјамину, масовна репродукција представља модерност. У овом есеју, Бенјамин разматра концепт „ауре“ како би објаснио разлику између оригинала и копије у условима савршене механичке репродуктивности. Он говори о губитку фиксираних, константног и потврђеног контекста уметничких дела у доба модерне, отуда и „губитак ауре“. Али, према Гројсу, није „губитак ауре“, већ је напротив њен настанак оно што карактерише уметност која се данас ствара, а која се јавља претежно у новим медијима и техникама репродукције. Он то објашњава чињеницом да „репродукована“ дела савремености заправо, иако могу бити копија оригинала, ипак носе ауру која зависи од контекста у који су смештена, његове „ретериторијализације и детериторијализације.“⁵¹ Али Гројс критички посматра дигиталне модалитете репродукције. Ако је механичка репродукција у модерним временима значила одвајање од појмова природе и оригиналности, дигитална репродукција је променила однос између оригинала и

⁴⁹ Groys, *Art Power*, 47.

⁵⁰ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. (New York, NY USA: Prism Key Press, 2012).

⁵¹ Groys, *Art Power*, 30-31.

копије: дигитална слика је само ефекат визуелизације невидљиве сликовне датотеке и „перформансе“ дигиталних података као чин тумачења његове форме од стране корисника интернета. Гројс провокативно тумачи ову појаву као повратак природи, па чак и натприродном и метафизици, рекавши да се „дигитални фајлови појављују кликом на њихова имена – као раније када смо преварили духове призивајући њихова имена“⁵² наводећи да имамо „дигиталне душе“ које су „репродукције нашег понашања ван мреже – репродукције које можемо само делимично да контролишемо“^{53, 54}

То је такође у вези са топологијом самог уметничког дела. Говорећи о овој теми, Гројс истиче уметничку форму као најадекватнију за савременост, а то је инсталација која комбинује све уметничке дисциплине, укључујући сликарство, цртеж, скулптуру, реди мејд, видео, текст, фотографију, објекат, звук. У многим инсталацијама директно је везана за одређени простор и који анимира. Састоји се од бројних „копија“ или ready-made објеката који, груписани и смештени у нови контекст, доносе нову и другачију ауру. Отуда ови радови пружају сопствену „геометрију и анализу места“, тј. analysis situs, трансформишући се сразмерно општој и детаљној структури простора где су постављени, на тај начин имајући сопствену топологију. „Свака представа и објекат у инсталацији могу се посматрати као истинити, а не фиктивни, присутни, али само унутар простора инсталације. У свом односу према спољашњем простору, исте репрезентације и објекти могу се видети како откривају и истовремено прикривају свој статус објеката потенцијално ванвременског низа репетиције и репродукције.“⁵⁵

Као примере који подржавају ове тезе, Гројс говори о делу са покретним сликама које ће имати другачију перцепцију и свака „копија“ ће бити и „копија“ и истовремено „оригинал“ у зависности од контекста и топологије. Ако се то дело

⁵² Boris Groys, *In the Flow* (London, Brooklyn: Verso, 2016). 144.

⁵³ Groys, *In the Flow*, 146.

⁵⁴ Francesco Campana (ed), "Forum on Boris Groys "In the Flow"," *Lebenswelt 11, Aesthetics and Philosophy of Experience* (2017), 5, <https://doi.org/10.13130/2240-9599/9456>.

⁵⁵ Groys, *In The Flow*, 80.

пројектује у биоскопској сали, онда ће посетилац морати да дође на време, седне и одгледа целу ствар од почетка до краја. Ако се исти 'рад' постави у простор галерије, као део неке изложбе или поставке, тада ће прималац 'ухватити' део и ако му тај део довољно привуче пажњу, остаће да гледа дуже, а можда ће и сачекати да га погледа од почетка, до места где је почео да гледа. На овај начин, иста 'копија', у зависности од везе уметник-посматрач, постаје другачији 'оригинал'.

Друга важна карактеристика савременог уметничког стваралаштва, у Гројсовој теорији, заснива се на коришћењу документарног материјала, који представља и размењује информације о савременом животу документујући заједничке односе и стилове живота. Према Гројсу, чињеница да је „документарност/документација“ данас толико распрострањена у уметности доказ је да је ликовна уметност постала недоступна широј јавности. Изложбе сведоче о традиционалној уметности, приказују слике, цртеже, фотографије, видео записе, текстове и инсталације. Али све чешћи облик је и уметничка документација, уметност која се више не представља кроз поменуте медије, већ се једноставно на њих позива, јер је уметничка документација по дефиницији неуметност. Отуда, самим упућивањем на уметност, уметничка документација јасно ставља до знања да сама уметност више није непосредно присутна, већ одсутна и скривена.⁵⁶

Ово открива дубљи разлог зашто уметничка документација сада служи као поље биополитике – и открива дубљу димензију савремене биополитике уопште. С једне стране, савремено време непрестано замењује вештачко, технички произведено симулираним или репродукованим из стварности. У том контексту Гројс помиње клонирање као амблем биополитике данас, јер се управо у клонирању – без разлике да ли ће оно икада постати стварност или заувек остати фантазија – живот доживљава као уклоњен са своје локације, што се сматра реалном претњом савремене технологије.⁵⁷

⁵⁶ Groys, *In The Flow*, 80. и Boris Groys, „Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation”, *Art Power*, 53–65.

⁵⁷ Groys, *Art Power*. 60-61.

Још једно веома кључно запажање које Гројс даје за дефинисање савремене уметности, које је већ поменуто, јесте њена политика. Иако је инсталација, као један од најдоминантнијих облика савремене уметности, у својој суштини повезана са деполитизацијом уметности, она је ипак простор за доношење одлука, а пре свега, то су одлуке које се односе на разлике између новог и старог, традиције и иновације.⁵⁸

Гројс такође говори о моћи уметности која има политички речник и да „уметност постаје политички делотворна само када се ствара ван или изван тржишта уметности, и у контексту политичке пропаганде.“⁵⁹ Дајући ову изјаву, Гројс предвиђа одговор да уметност која промовише политичке ставове заправо није уметност. Али као контра аргумент, он наводи видео снимке које су стратешки објавиле исламистичке сепаратистичке групе као примере такве уметности да би илустровао своју тезу. Овим провокативним гестом, Гројс тврди да пропагандна уметност, без обзира да ли мислимо да је то добра уметност или не, моћно говори – њена функција је да привуче нашу пажњу – док други облици уметности могу да круже само као роба на већ препуном тржишту. На овај начин уметник може „изазвати режим заснован на идеолошкој визији много ефикасније него што то може тржиште уметности“.⁶⁰

У контексту политике, савремени уметници често бирају форму уметничког активизма, не само да би критиковали систем или опште политичке и друштвене услове функционисања система, већ желе да утичу на њих уз помоћ уметности, и то уметности створене изван званичних институција које су део система, у самој стварности. Покушавају да утичу на економске прилике угрожених подручја, боре се за подизање еколошке свести и заштите животне средине, утичу на проблематизацију питања са емигрантима итд. другим речима, постати део социјалног подстицаја у друштву, као социјални 'полицајац' који преузима улогу

⁵⁸ Terry Smith, Okwui Enwezor and Condee, Nancy (ed.), *Antinomies Of Art And Culture*, 77-78.

⁵⁹ Groys. *Art Power*. 7.

⁶⁰ Mark Lipovetsky, Ryoko Wakamiya (ed.), *Late and Post-Soviet Russian Literature* (Boston: Academic Studies Press, 2014), 271.

великог броја невладиних удружења. Њихова пракса често излази из домена уметничког, па се овде рађа велики број теоријских, политичких и практичних проблема, а то су питања „естетизације“ и „спектакуларности“. „(...) То значи да се уметност не може користити као медиј реалног политичког протеста – јер коришћење уметности за политичко деловање нужно естетизује ову акцију, претвара је у спектакл и тиме неутралише практични смисао акције.“⁶¹

Још једна важна карика у ланцу званом савремена уметност је свакако улога посматрача, реципијента, а Гројс за њега има своју теорију, а то је да савремени гледалац, као и све остало, има ограничен однос са временом. Дакле, пажња се мора посветити стварању уметности коју ће посматрач конзумирати са тачно „дозираним“ временским интервалом, а не са предугачким и преописним филмовима или делима која захтевају временско ангажовање, јер је савремени гледалац путник, гледалац у покрету. Сам чин контемплације у савремености функционише као понављајући гест који не може и не доводи ни до каквог резултата. Стога се, према Гројсу, у савремености *vita contemplative* (контемплативни, имагинативни живот) изједначава са *vita active* (активан, стварни живот).⁶²

2.3. Време глобалног транснационалног по теорији Питера Озборна

Питер Озборн (Peter Osborne) у свом теоретисању о савремености ⁶³ и савременој уметности каже: „Савремено се јавља, прво, структурално, као идеја, проблем, фикција и задатак; и друго, историјски, у најновијем облику као време глобалног транснационалног.“ Аналогно томе, савремена уметност је уметничка конструкција и израз.⁶⁴

⁶¹ Groys, *In the Flow*. 28.

⁶² Groys, “Comrades in Time”.

⁶³ Савремено као „живљење, постојање или спајање“ у времену, конкретно, у периодичности људског живота.

⁶⁴ Peter Osborne, *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art* (London, New York: Verso, 2013), 17.

Савремена уметност је, према Озборну, тачка сажимања огромног низа друштвених и историјских сила, економских и политичких облика и технологија производње слика. Она те силе, форме и технологије третира као уметничке материјале и подвргава их техничким процедурама како би им одузела нормалне функције и поново их представила. Стога се морамо кретати кроз различите нивое посредовања који су укључени у такве форме и материјале уметности да бисмо их разумели. Систематски, ово би укључивало флуидан, методолошки изазован и емпиријски опсежан процес трансдисциплинарне мисли и развоја концепта који је резултат неизбежног колективног, а не само индивидуалног проучавања.⁶⁵

Гледано кроз призму 'историјског времена', Озборн ствара шему семантичких парова, који су једни другима противници: античко - модерно, класично - романтично, неокласично - авангардно и постмодерно - савремено. Критичко одумирање постмодерне и накнадна потреба да се попуни концептуални простор који је оставила за собом нису, по његовом мишљењу, једини разлози због којих је савремена заменила постмодерну као основну категорију историјске садашњости; али још важније, глобализација васкрслог концепта модерности, тј. светски капитализам после 1989. године одиграо је значајну улогу. Ако је модерност временска култура капитала, онда је временска структура која артикулише јединство глобалне модерности у њеном садашњем облику савременост. Озборн даље развија ову спекулативну идеју кроз три константације: (1) глобализација као кретање разлике између Земљине кугле и света; (2) савременост као историјска темпоралност световности глобалног; (3) постконцептуалност као културолошки симптоматично стање савремене уметности.⁶⁶

Озборн предлаже двоструко померање ставова Жан-Франсоа Лиотара⁶⁷ од „постмодерна“ до „савремена“ и од „знања“ до „уметности“ (од постмодерног знања до савремене уметности) ради придруживања перспективи периодизације Фредрика

⁶⁵ Peter Osborne, *The Postconceptual Condition* (London, Brooklyn: Verso, 2018), 7.

⁶⁶ Osborne, *The Postconceptual Condition*, 16.

⁶⁷ Став о постмодерном стању знања у његовој књизи Jean François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1984).

Џејмсона⁶⁸ од „касног“ ка „високом“ капитализму, у коме можда тек почиње да се схвата дубина мутација друштвеног бића које капитализам као друштвени облик укључује. Такозвана „економија знања“ несумњиво укључује такве промене. Ово померање фокуса са знања на уметност не укључује никакву општу тврдњу о релативном културном значају уметности и знања или њихових односа и пракси. Међутим, постоји већа историјска и концептуална блискост између „уметности“ у њеном модерном европском, филозофском и институционалном смислу и проблема историјске темпоралности, историјске периодизације и историјске дијагнозе.⁶⁹

Ако је примарна вредност модерног „ново“, у његовом разликовању од „старог“, према Озборну, примарна вредност савременог је његова актуелност, у његовом разликовању од избледеле егзистенцијалне моћи онога што је још увек присутно али „застарело“ – односно, живи односи више нису артикулисани између мноштва просторно распоређених ставова. Ако модерност пројектује садашњост у трајној транзицији, савремена фиксира или обавија такву пролазност у актуелности просторно распоређених могућности.⁷⁰

Он сматра да људи имају неку врсту 'одбојности' према савременој уметности зато што је нису упознали. Понекад је недостатак познавања мотивација да се научи више, али овај приступ је лакше теоретизирати него имплементирати. Он подвлачи „концептуалну“ природу савремене уметности, која је по њему најчешћи узрок конфузије, као и уверење да таква уметност не захтева ништа друго до концептуално тумачење, тј. да је његово схватање чисто или идеално лингвистичко и своди се на директну пропозицију – израз. Овакав „сламнати концептуализам“, како га понекад називају, први је начин да се људи држе у мраку о савременој уметности, као основном узроку комуникацијског мрака. Други је свођење уметности на њену чисто

⁶⁸ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso, 1991).

⁶⁹ Peter Osborne, "The postconceptual condition; Or, the cultural logic of high capitalism today", *Radical Philosophy*, 184 (March – April 2014): 20, https://www.academia.edu/en/49160017/The_postconceptual_condition_or_the_cultural_logic_of_high_capitalism_today.

⁷⁰ Peter Osborne, "Global Modernity and the Contemporary," in *Breaking up Time. Negotiating the Borders between Present, Past and Future*, ed. Chris Lorenz and Berber Bevernage (Vandenhoeck & Ruprecht, 2013), 36.

естетску компоненту, која је чиста чулна сингуларност и која се често посматра као дијаметрално супротна пројекцији 'сламнатог концептуализма'. Трећа заблуда је да се савремена уметност не може проценити према историјским мерилима јер је настала у садашњости.⁷¹

Наравно, Озборн, као и други теоретичари раније, каже да није свако дело које сада настаје савремено и вредно, па је стога и савремена уметност искључива, посебна. Али како би се вредновање ових радова ставило на разумну теоријску основу, осим да се отпочне са применом теоријске методологије, засноване пре свега на темпоралности. То значи да такав дискурс мора бити рефлексивно утемељен у семантичкој историји „савременог” као критичке категорије и обратити пажњу на посебно привилеговану улогу у њему његове примене у уметности.⁷² Након овог дискурса треба следити критички систем који ће валоризовати уметност која се тумачи.

За разлику од модернистичког фокуса и ограничења медија, у савременој уметности долази до слома медијских ограничења као онтолошке основе уметничких пракси и настанка сложеног и флуидног поља генеричких уметничких пракси које стварају нова питања за критичко расуђивање, на које концепт савременог представља све снажнији одговор. Међутим, уместо да буде само откривена, ова идеја мора бити изграђена, каже Озборн. Да би се то догодило, према његовим речима, треба ући у фронталну анализу уметничких дела, не само са позиције историје уметности и чисте теорије, већ и као филозофске уметничке критике. Сходно томе, закључује он, овакав приступ води ка спекулативном закључку, а то је да је *савремена уметност постконцептуална*.

Савремена уметност је, према Озборну, у постконцептуалном стању због три недавна развоја визуелних уметности: широко распрострањеног прихватања идеје да се сви материјали, а не само традиционални, могу користити у уметничком делу

⁷¹ Osborne, *Anywhere or not at all*, 6.

⁷² Osborne, *Anywhere or not at all*, 7.

(трансмедјиско стање); широко прихватање концептуализма, схваћеног као теорије уметности која тврди да је уметничко дело коначно отелотворење „идеје“ или „концепта“; критичка потреба да се антиестетски принципи структурирања дела примене на естетске материјале ; и широко распрострањено прихватање да савремена уметничка дела нису парадигматска дела која се састоје од различитих медија или дисциплина, уједињених неким свеобухватним принципом и која отелотворују радни процес као сарадњу првих категорија.⁷³

Према Озборну, краткотрајна концептуална уметност у Сједињеним Државама и Енглеској, посебно у делима Сола Левита и Џозефа Кошута касних 1960-их, била је прекретница у историји уметности за настанак јединствене савремене уметности. Основна сврха његовог оваквог резоновања била је да унапреди идеју да је концепт који води, организује и/или обједињује дело оно што је најважније. Ова идеја је појачана тврдњом да идеју није потребно „отелотворити“ или „реализовати“ у било ком медију, и да се естетски потенцијал идеје не исцрпљује ниједним посебним отелотворењем или скупом отелотворења. На тај начин креативна привлачност идеје „превазилази“ збир њених делова. Перцепције гледалаца омогућавају отелотворења, а ти опажаји, заједно са својим експресивним квалитетима, чине естетску димензију уметничког дела. Међутим, пошто је (невидљива) „идеја“ дела оно што је уметничка привлачност сама по себи, концептуална уметност је неестетска уметност. Надаље, концептуална уметност је антиестетска јер је настала и развила се као резултат концептуалног уметника да избрише естетску компоненту уметничког дела. Међутим, према Озборну, покрет је створио нову онтологију за уметничке креације. Постигнуће концептуалне уметности заправо је разбијање раније прихваћене аналогije између света естетике и света уметничких дела. Савремена уметничка дела настављају, као део своје онтологије, захтев да неестетски термин буде део (озбиљног и неконформистичког) дела, иако је концептуална уметност кулминирала својеврсном самотривијализацијом где је предмет рада сама тврдња да је дело заиста уметничко.

⁷³ Osborne, *Anywhere or not at all*, 46-47.

Естетика се вратила, али више није у целини фокус уметничког интересовања. Према Озборну, концептуалност је услов, али не и довољан фактор да би се нешто квалификовало као дело савремене уметности. Коришћење различитих материјала на начине који су уметнички примерени у оквиру специфичних параметара савремене уметности обезбеђују неопходне услове.⁷⁴

Озборн се не слаже са категоризацијом постконцептуалне уметности и припадности и новим и проширеним традиционалним жанровима, већ нуди стабилан оквир за класификацију и додатно помаже да се обликује истраживање о томе како су традиционалне методе стварања уметничког значења усвојене у новијим уметностима, рачунајући да се на тај начин игнорише кључни елемент „кризе медијације“⁷⁵. Ова дилема је резултат дуготрајног процеса друштвених промена који институционализује и све више отелотворује идеју слободе као неограниченог израза појединца, уз идеју да је уметност и израз слободе. „Међутим, екстремна индивидуалност поткопава смисао уметности као и у животу“.⁷⁶ Он сматра да категорије или „посредници“ морају постојати да би уметничка дела била чак и нејасно схватљива или „да би стекла друштвену објективност“. „Медијације кризе медијације“ су онда класификације савремене уметности. Према Озборну, термин "медијација" је најинклузивнија фраза за све категорије које се користе за категоризацију и разумевање уметности; „период“, „стил“, „жанр“ и „медиј“ су примери креативне медијације. Правилна употреба медијација – оних које имају конструктивно критичку, не- или антиконформистичку улогу – кључна је за разумевање савремене уметности. Најопштије посредовање је „период“, као у „модерној уметности“ или „савременој уметности“, и спорно је и холистички одредити централно посредовање у једном. Први је због чињенице да постоје и релативно конформистички и релативно критички начини концептуализације једног периода, док је други због чињенице да начин на који је период специфично концептуализован усмерава међусобно одређивање мањих општих медијација.

⁷⁴ Osborne, *Anywhere or not at all*, 36-38.

⁷⁵ Ibid, 83.

⁷⁶ Ibid, 107.

Озборн верује да је сваки пут оличење јединствене визије креативног јединства, или онога што чини суштинску компоненту (доброг) уметничког дела, поред горе наведених медијација. Истиче значај радова у савременој уметности који се излажу на основу јединства као серије, за разлику од дела приказаних један по један. Серија се може схватити само као бескрајна апроксимација јер је пројекат бесконачан. Савремена уметност је стога пост-концептуална уметност серија и ефемерних категоризација (или „посредника“) када се посматра као неконформистичка, критичка активност.⁷⁷

У свом теоријском оквиру, Озборн говори о деисторизујућој функцији естетике у њеном концептуалном разликовању од уметности и о сукобу који савремена уметност изазива у односу на уметност као естетику и уметност као онтологију. Онтолошка дубина појма сензација чини га само индиферентно применљивим у уметности, у принципијелном искључивању њених концептуалних и историјских аспеката, што је паралелно са равнодушношћу „естетике“ у дистинкцији уметност/неуметност, док и даље функционише метакритички као критеријум што разликује уметност "филозофије" и науке. Проблем је у томе што је свакодневица сада више оријентисана на разлику уметност/неуметност него трансцендентално разликовање уметности и ових других интелектуалних процеса. Важно је нагласити да у савременој уметности естетика уопште није центар било каквих филозофских разматрања, јер ова уметност није естетска.⁷⁸

Озборн у својој књизи "Anywhere or Not at All" покушава да да три периодизације савремене уметности изведене према бројним историјско-уметничким и теоријским приступима 20. века, али схвата да је права периодизација савремене уметности немогућа и да доводи до непотребне погрешне представе о темпоралности која је непродуктивна. Први је од 1945. до данас, почевши од међународне хегемоније уметничких институција из Сједињених Држава, други је с почетка 60-их година и повезан је са збивањима иманентним у уметничким

⁷⁷ Osborne, *Anywhere or not at all*, 64-74.

⁷⁸ Osborne, *Anywhere or not at all*, 13.

праксама и њиховим уметничко-институционалним признањем, а трећи је од краја хладног рата 1989. до сада тј. од краја комунистичког тј. социјалистичког система.⁷⁹

Савремено је, тумачи Озборн, транснационално јер је наша модерност заправо модерност тенденциозно глобалног капитала. Транснационалност је претпостављени друштвено-просторни облик садашњег временског јединства историјског искуства. О овом питању, Озборн ће написати: „Асоцијација различитих времена која чини савремено и односи између друштвених простора у којима су ова времена уграђена и артикулисана, две су главне осовине дуж којих треба повући историјско значење уметности. „Као одговор на ову ситуацију, последњих година, међународне и транснационалне карактеристике једног уметничког простора постале су примарни маркери његове савремености. У том процесу, савремене уметничке институције су постигле невиђени степен историјске самосвести и створиле нову врсту културног простора – са интернационалним бијеналом као његовим већ уморним амблемом – посвећеног истраживању кроз уметност сличности и разлика између геополитички различитих облика друштвеног искуства који су недавно почели да се представљају у оквиру параметара заједничког света.“⁸⁰

Озборнов приступ је конструктивистички и придржава се традиције критичке теорије. Конструктивизам интерпретативно одговара на конкретна уметничка дела (спекулативна, дијалектичка и дистрибутивна) посматрана кроз његов објектив, као и на питања која произилазе из недостатака историје уметности, уметничке критике и филозофије естетике – проблема који су допринели општем разочарењу јавности „постконцептуалном традицијом“ коју промовише. Озборнова посвећеност исправљању деисторизујућих тенденција филозофије и његово педантно праћење историје погрешних тумачења кантовске естетике до данас су несумњиво његови најзначајнији доприноси филозофији савремене уметности. Његова способност да синтетише утицај нове геополитичке реалности на уметничке

⁷⁹ Ibid, 19-22.

⁸⁰ Ibid, 28.

праксе — што укључује трансформацију онтологије уметности — чини његову теорију савремене уметности важном и за теоретичаре нових медија.⁸¹

2.4. Мрежне интеракције глобалног и локалног; хоризонтализам Запад – Исток, према Пјотру Пјотровском

Пјотр Пјотровски (Piotr Piotrowski) (1952–2015) је још један значајан истраживач савремене уметности, али овог пута савремене уметности средње Европе. У својој последњој књизи, објављеној после његове смрти, Пјотровски покушава да успостави методологије за истраживање уметности овог геополитичког региона. Његове методолошке позиције дефинишу средњоевропске студије савремене уметности. „Глобални поглед на уметност из источне Европе“ (2016)⁸² одражава последњи пројекат Пјотровског: развој методологије за испитивање глобализма и централне Европе, другим речима, усвајање глобалних уметничких студија за савремену централноевропску уметност. Постављање централноевропске уметности у глобални контекст подразумева промену парадигме и одбацивање преовлађујућег приступа Исток-Запад. Тиме се онемогућава претпоставка једносмерног утицаја и успостављање хијерархије, што је неизбежно када се посматра уметност овог краја. „Хоризонтализам“ Пјотровског постао је стандард у средњоевропским уметничким истраживањима. Глобално гледано, однос Исток-Запад је једно од многих „хоризонталних“ партнерстава.⁸³

Глобализација и њена повезаност са локалитетом (глокалитет) је прва методологија којом се је бавио Пјотровски. Он предлаже мрежне интеракције на релацији глобално-локално, са тим што мрежни чворови формирају периферни

⁸¹ Lisa Trahair, “Reviews - Peter Osborne, Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art”, *The CI Review*. (2016).

https://www.academia.edu/31314797/Lisa_Trahair_reviews_Peter_Osborne_Anywhere_or_Not_at_All_Philosophy_of_Contemporary_Art.

⁸² Објављено после његове смрти на пољском: Piotr Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej* (Poznań: REBIS, 2018), 39.

⁸³ Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, trans. Anna Brzyski (London: Reaktion Books, 2009), 9-10.

ефекат. Упркос хоризонталној стратегији, они одржавају аутономију и идентитет. Другим речима, периферије као мрежни чворови стварају дијахронијске синхроности јер ова методологија истраживања омогућава глобални поглед на историју. Глобализујући приступ остаје свеобухватан, претпостављајући различитост и индивидуалност. Методологија, која је развијена под претпоставком да је глобализација = хоризонтализација, има за циљ да периферију учини видљивом и интегрише је у процес истраживања као равноправног партнера у снази и легитимности. У хоризонталној стратегији, друга суштинска реч, провинција, поприма слично практично значење. Светска мрежа је егалитарна мрежа. Дакле, дехијерархизација је подухват који допуњује хоризонтализацију. Хоризонтализам тражи разлике кроз компаративне студије. Идеја да је центар извор утицаја се побија када се траже разлике као јединствене појаве. Основни модел рада у овом случају је дијалектика деконструкције/конструкције.⁸⁴

Дефинисани односи центра и периферије у националном смислу се мењају. Модерна култура је произвела тензију између националног и интернационалног, док савремена култура, која се по Пјотровском може окарактерисати као постмодерна, глобализована и вишеструка, тежи да преферира другачији речник, промовишући локални идентитет. Тренутна ситуација, према Пјотровском, тражи слом универзалистичке утопије обележене глобалним сукобима, приморавајући свакога да прихвати неку ознаку идентитета као полазну тачку. Добре примере овог новог става дају тумачења уметности Марине Абрамовић (Marina Abramović) или Иље Кабакова (Ilya Kabakow) којима је важно национално порекло.⁸⁵

У овом контексту, релевантан концепт за Пјотровског је транснационалност, коју не треба мешати са интернационалношћу. Концепт транснационалности је веома користан за развој хоризонталне уметничке историје европске авангарде. Отворени модел писања глобалне историје уметности такође мора укључити друге

⁸⁴ Piotr Piotrowski, "Towards a Horizontal History of the European Avant-Garde", у: *European Avant-Garde and Modernism Studies*, ed. Sascha Bru, Peter Nicholls (Berlin: De Gruyter, 2009), 51.

⁸⁵ Piotrowski, "Towards a Horizontal History", 52-53.

аспекте идентитета, укорењене у перспективама које су различите од оних критичке географије: специфични полови, етничке групе, субкултуре, итд. Такве ревизије историје уметности, на пример са феминистичке тачке гледишта, предлажу се дуги низ година, али врло често се не одвајају од доминантно географско-хијерархијске парадигме историје модерне уметности. Транснационална историја уметности преговара о вредностима и концептима на другим линијама, а осим супротстављања националног наспрам међународног, сада се и пише, о чему сведоче раније поменути регионални историјски наративи уметности. Ово сазревање транснационалног дискурса долази са перспективом од велике важности да наше историје европске авангарде: транснационална историја уметности која омогућава својим ауторима да преговарају о локалним наративима на трансрегионалном, односно европском нивоу.⁸⁶

По Пјотровском, политика и уметност су испреплетени. Историзација уметности и њена динамика детерминисани су политичким кретањима међу централноевропским народима. Ова претпоставка му служи као аналитичка основа за истраживање уметности и креирање контекстуалног наратива. Пјотровски идентификује три историјска момента (сличне ако не и исте историјске одреднице које чине заокрет и промене и које се сматрају „почетком“ савремености) која одговарају трима таласима модернизације. Одабрана периодизација нуди кохерентност историји овог подручја, показујући и његову јединственост и повезаност са светском историјом. После Другог светског рата тј. 1945. године догодио се је почетни талас модернизације за који се је веровало да функционише упркос политичкој диктатури. 1968. година је била значајна прекретница јер је означила крај модернизма који се некада сматрао наставком предратних трендова. Увођење уметности хепенинга у овај контекст означава нову стратегију. Трећа могућа периодизација је послератна (пост-Јалта⁸⁷) историја региона која је завршена

⁸⁶ Piotrowski, "Towards a Horizontal History", 52-53.

⁸⁷ Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta, Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, (London: Reaktion Book, 2009).

1989. године. Ова периодизација је сасвим очигледна, али је и чисто политичка јер не води довољно рачуна о природи уметности.

Пјотровски сматра да би постколонијалне методе могле да помогну у анализи централноевропске уметности, иако постколонијалне студије не укључују источноевропска питања. Он критикује ове студије због својих ограничења. Он такође примећује да се постколонијалне студије фокусирају на евроцентризам, док су централноевропска питања интраевропска. У постколонијалним студијама, он напада хомогенизацију континента. Дакле, следећи велики термин постколонијалних студија „друго“ – мора бити замењен. Он користи термин „затвореног другог“ као компромис да примени постколонијалне студије на своју тему. Огорченост на „друге“ рађа национализам. Инклузивност космополитизма функционише боље. Постколонијалне студије су корисне јер препознају разлику, сматра Пјотровски. Постколонијална интерпретација се ослања на локалне изворе, тако да може да функционише. Централни појам историје уметности, „утицај“, мења значење. То је утицај на само место, а не спољашњи (у овом случају: иза гвоздене завесе).⁸⁸

Локална/глобална дијалектика глобалистичке перспективе води алтерглобализму. Међутим, локално и глобално не комуницирају на самом месту да би формирали глокалност. Компоненте у оваквој мешавини могу се одвојити у било ком тренутку. Потпуно нови систем се ствара у дијалектичкој синтези. Из ове нове целине настаје наратив. Поређења направљена у Европи су од највеће важности. Дијалектика Европа/Централна Европа мора се узети у обзир када се Централној Европи приступа из шире перспективе. На „друге“ се не гледа као на контрадикторност, као на локално становништво против колонизатора. У овом контексту, идеја "другог" указује на инклузивност. Дијалектика алтерглобализма је корисна у овој ситуацији. Алтерглобализам допуњује глобализам. Алтерглобализам је тренутно институционализован кроз уметност великих скупова

⁸⁸ Piotr Piotrowski, "Writing on Art After 1989", у: *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, ed. Hans Belting, Andrea Buddensieg and Peter Weibel (MIT Press, 2013), 204.

као што су бијенали и уметнички фестивали. У свом истраживању Пјотровски закључује да феномен глобалног концептуализма (инспириран истоименом изложбом одржаном у Queens’s Museum) скреће пажњу на јединствене естетске везе региона источне Европе са Латинском Америком. Иако су политички системи различити и марксизам се на овим просторима различито схвата, покрет за слободу и демократију уједињује два региона. Пјотровски не испитује фундаменталнија објашњења зашто је веза између ова два поља концептуална уметност упркос политичким разликама. Односно, консензус није на нивоу контекстуалних наратива, већ на нивоу уметничких форми и концептуалних претпоставки. Ово ће ићи у прилог тврдњи да, иако промене у политичком контексту служе као основа за тумачење, глобалну историју уметности, изградњу мреже и динамику њеног развоја, како глобално тако и у централној Европи, треба категорисати на основу динамике рецепције уметничких токова.⁸⁹

„Агорафилија“ је један од најперспективнијих концепата у техници истраживања глобалне историје уметности Пјотровског и можда има и најјачу наративну снагу. Ова фраза алудира на историјску традицију која је играла значајну улогу у развоју модерне европске демократије. Агорафилија интегрише јавни домен са свакодневним активностима. Фокусирајући се на унутрашње захтеве уметника да живе као уметници и да презентују уметност, могу се конструисати објашњења уметности. Генерално, унутрашња потреба, а не спољашњи притисак, објашњава како људи раде споља.⁹⁰ Он је написао да демократију схвата као „агонистичку агору, пре него [један] трговински центар или савршено организовану фабрику“,“⁹¹ наглашавајући кључну улогу глобалне уметности у изградњи глобалних демократских темеља.

Уз „агорафилију“, „партиципација“ је други кључни појам. Пјотровски је заинтересован за интерактивну уметност. Истовремено, не заборавимо да је

⁸⁹ Łukasz Guzek, “Piotr Piotrowski’s methodologies”, *CAIME, Contemporary Art in Middle Europe* (2022), <https://www.midart.eu/lukasz-guzek-piotr-piotrowskis-methodologies/>.

⁹⁰ Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe* (London: Reaktion Books, 2012), 7.

⁹¹ Piotr Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, 39.

„партиципација“ била оперативна реч и у хепенингу и у боди арту шездесетих година, тј. први предконцептуални и предизвођачки талас, који је изазвао револуцију у пољу уметности и довео до онога што је данас опште познато као савремена перформативна уметност. Агорафилија у глобалној уметности, с друге стране, фокусира се на контекстуалну причу и има политичку сврху која подстиче укључивање у демократију. Пјотровски је чак сковао израз „уметничка агорафилија“, који се односи на све продемократске политичке изразе и мањински дискурс као средства укључивања у јавни живот. У исто време, Пјотровски повезује агорафилију са уметношћу пробоја 1989. године и растом бијеналног облика глобалног изложбеног покрета. Такође, они сада представљају глобалну мрежу. На овај начин се институционализује менталитет агорафилије. Као резултат тога, светски покрет је на две године институционализовао наративну уметност, кроз бијенале. Међународну уметничку мрежу Пјотровски назива „politeia“.⁹²

Следећа важна фраза за методологију која је овде развијена је „уметничка географија“, која је повезана са другом, комплементарном фразом – „локацијом“. Места чине географију. Свака локација је описана у односу на своју географску локацију, као и на свој политички, историјски и друштвени (геополитички) контекст. Ово друго чини локацију динамичном док је истовремено поново реактуелизују. У једном глобалном свету, уметничку географију која повезује уметност са нацијама требало би заменити топографијом која наглашава везе савремене културе са градом као глобалним окружењем људског живота (транскосмополитизам). Историја уметности проистекла из овог веровања, заснована на одсуству центара и коришћењу компаративних истраживачких метода, омогућила би нам да нацртамо опсежну мапу унакрсних веза, на којој бисмо могли да посматрамо хоризонтално функционисање савремене транскосмополитске културе Пјотровског. Својим критичким ставом према глобализацији тржишта, Пјотровски се осврнуо и на то у којој мери културна глобализација и глобална историја уметности могу послужити као основа за алтерглобалистички активизам – за „глобални подухват који би

⁹² Łukasz Guzek, “Piotr Piotrowski’s methodologies”.

укључивао разоткривање репресивних пракси усмерених на маргине, тј. периферије, како географске тако и топографске“.⁹³

На хоризонталном нивоу, глобализам (алтерглобализам) и стваралачка географија се допуњују. Као резултат, створена је мрежа веза. Друга методолошка премиса која омогућава проучавање уметности у односима другачијим од бинарних је ова (Запад – Исток, центар – периферија, метропола – провинција).

Од 2009. до 2010. Пјотровски је радио као директор Народног музеја у Варшави. Његова радикална позиција довела је до његове оставке на функцију, што је било подстакнуто одбијањем његовог програма од стране Управног одбора музеја. Тај гест се, међутим, јавља као последица, а не као одступање од концепта „критичког музеја“, како је концептуализовано у његовој књизи *Muzeum krytyczne* [Критички музеј] (2011).⁹⁴ Критички музеј се појављује као концепт паралелан у структури и „радикалној демократији“ и „хоризонталној историји уметности“.

Размишљање Пјотровског, а пре свега његов рад у музејском сектору, укључивали су сличну транзицију од протестно вођене „критике институција“ у „институцију критике“ као једног од основних елемената демократског друштва. Са великом храброшћу, личним ризиком и посвећеношћу, Пјотровски је свој план за институционалну структуру Националног музеја у Варшави засновао на овој врсти „критичког размишљања“. Накратко је постао његов директор, али је поднео оставку када је његов конзервативни управни одбор блокирао такав пројекат. „Критички музеј се односи на савремену нацију, која се не посматра као моноетнички конструкт, већ као скуп различитих друштвених и етничких група и различитих јавних и политичких интереса. Данашња „нација“ је – такорећи – космополитска. Дакле, ако га дефинишемо као хетерогену структуру, концепт критичког музеја постаје потпуно

⁹³ Piotr Piotrowski, "Between Place and Time: A Critical Geography of 'New' Central Europe" in *Time and Place: The Geohistory of Art*, ed. Thomas DaCosta Kaufmann and Elizabeth Pilliod (Ashgate: Hants, 2005).

⁹⁴ Pjotr Pjotrovski, *Kriticki Muzej* (Beograd: Evropa Nostra Srbija, Centar za Muzeologiju i heritologiju, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2013).

одговарајући“, рекао је Пјотровски у интервјуу.⁹⁵ На основу тога, он је нагласио да музеј „треба да дебатује са самим собом као безличним ауторитетом и развије систем укључивања гледалаца који одузима ауторитет музеју, док истовремено гради разрађенији систем доживљаја музеја, а не само перцептивно.“ Пјотровски се, наравно, овде бавио „критичком перцепцијом“, способношћу „критичког расуђивања“ као основног средства за дефинисање суштине односа у животу друштва, посебно у модерној демократији.⁹⁶

Када је Пјотровски уопштено писао, а посебно о уметности деведесетих, тј. о савременој уметности никада није прибегао „циничном разуму“, нити је писао са конкретном посткомунистичком опуштеношћу, ставом иначе уобичајеним за ауторе и уметнике који су артикулисали своје разочарење у „слободама“ које су обећавале источноевропске посткомунистичке демократије, али нису успеле да их испуне.⁹⁷

2.5 Релацијски антагонизам, друштвени заокрет и трансдисциплинарност савремене уметности, према Клер Бишоп

Једна од честих појава у савременој уметности је интензивирање јавне, партиципативне и друштвено ангазоване уметности која се ствара у заједници, а Клер Бишоп (Claire Bishop) је једна од најзначајнијих критичара и теоретичара по овом питању. Есеј „Антагонизам и релациона естетика“ један је од њених првих значајних доприноса. У основи свог теоријског приступа дефинисању карактеристика савремене уметности она се ослања, тј. комбинује две претходне теорије, и то ону Николаса Бурија (Nicolas Bourriaud) о релационој естетици и антагонизам и радикалну демократију Ернеста Лаклоа (Ernesto Laclau) и Шантал

⁹⁵ Magdalena Radomska, “Chcieliśmy otworzyć muzeum. Z Piotrem Piotrowskim rozmawia Magdalena Radomska” [We Wanted to Open a Museum: Piotr Piotrowski Interviewed by Magdalena Radomska], *Czas Kultury* no. 5 (2010). <https://czaskultury.pl/sklep/chcielismy-otworzyc-muzeum/>.

⁹⁶ Andrej Turowski, “An Interrupted Dialogue”, у: *After Piotr Piotrowski: Art, Democracy and Friendship*, ed. Agata Jakubowska, Magdalena Radomska (Poznań: Adam Mickiewicz University Press, 2019). 45.

⁹⁷ Bojana Pejic, “A Politics of Friendship (Remembered)”, у: *After Piotr Piotrowski: Art, Democracy and Friendship*, ed. Agata Jakubowska, Magdalena Radomska (Poznań: Adam Mickiewicz University Press, 2019), 81.

Муфе (Chantal Mouffe), стварајући свој „релациони антагонизам“ као најоправданији приступ тумачењу уметности која се бави друштвеним дискурсом и јавним простором. У својим оценама она утврђује претходно поменуте критичке филозофске приступе Буриоа, Муф и Лаклауа, проналазећи позитивне специфичности, али и недостатке у погледу одређивања правих 'кључева' који одражавају тренутно стање са уметношћу која се ствара сада и која је најактуелнија у музејима и галеријама, али и на свим најважнијим бијеналима. То чини кроз конкретне уметничке примере, упоређујући све ставове, и за и против, претходно успостављених теоријских анализа, али их и суочавајући са новим примерима уметности која је склона свом теоријском току „релационог антагонизма“ чију хипотезу покушава да одбрани. Она тврди да би критичари требало да настоје да прецизирају неке од стандарда по којима би се могла оценити нова уметност која се ствара у сарадњи са и заснована на заједници из 1990-их. Она тврди да је ову врсту дела теже проценити због тога што још увек нису достигли ниво рефлексивности у смислу медија или окружења.⁹⁸

Бишоп тврди да дело није демократско само зато што подстиче дискусију и укљученост. Она пита какве се везе стварају, за кога и зашто. Бишоп супротставља Буриоову „релациону естетику“ кроз примере Лиама Гилика (Liam Gillick) и Рикрита Тираванија (Rirkrit Tiravanija) са делима Томаса Хиршхорна (Thomas Hirschhorn) и Сантјага Сијере (Santiago Sierra) представљајући „авангардну реторику опозиције и трансформације“ у супротности са постструктуралним „стратегијама саучесништва“. Бурио сматра да су „сфера људских интеракција и друштвени контекст“ дела важнији од „независног и приватног симболичког простора“. Али, према Бишоп, у овим радовима нема конфронтације. Све је у духу афирмативности у односу са публиком, нема спорова, нема напетости и улога гледаоца је од изузетне важности што дело чини 'друштвеним експериментом'. Према њеним речима, ова кустоска теорија Буриоа није чврста, већ управо тај елемент недостаје у његовој релационој естетици и у делима Гилика и Тираванија које узима за пример.⁹⁹ У делима уметника

⁹⁸ Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, No 110 (2004), 51-79.

⁹⁹ Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", 51-79.

као што је Хиршхорн, поново се прихвата ниво аутономије уметности који није заснован на противречностима „негативне дијалектике” Теодора Адорна (Theodor W. Adorno) и „модернистичког одбијања или револуционарне уметности тишине” Клемента Гринберга (Clement Greenberg). Бишоп позива на истраживање „релационог антагонизма“ на нивоу критике, а не као рецепта за естетску теорију и праксу, ослањајући се на теорију радикалне демократије Лаклауа и Муф. Биноми Шенон Џексон (Shannon Jackson) могу се врло прикладно цитирати у контексту Бишопиног теоретисања и то: „1) друштвено славље наспрам друштвеног антагонизма; 2) читљивост наспрам нечитљивости; 3) радикална функционалност наспрам радикалне нефункционалности; и 4) уметничка хетерономија наспрам уметничке аутономије”.¹⁰⁰ Бишопин приступ није усмерен само на промену приоритета са политике на естетику, већ на напор критике која узима у обзир друштвени антагонизам због ове јединствене психоаналитички информисане структуре. Бишоп је недавно сковала термин „друштвени заокрет” да би описала нагласак на инклузији и сарадњи у савременој уметности. Она тврди да је социјално колаборативна уметност оно што она назива „оно што данас имамо у авангарди: уметници који користе друштвене средине да конструишу дематеријализоване, антитржишне, политички ангажоване пројекте који преузимају модернистички изазов спајања уметности и живота. ”Она тврди да о радовима треба разговарати као о уметности, а не само у контексту њихових декларисаних етичких циљева јер „политика инклузије“ коегзистира са државним и корпоративним агендама.¹⁰¹

У тандему са пролиферацијом музеја савремене уметности, од преласка миленијума проучавање савремене уметности постало поље које најбрже расте. И тако Бишоп истражује промену Музеја савремене уметности у контексту 'новог времена'¹⁰², тј. савремености и покушаја да се преобликује према потребама, иако не увек успешно одговарајући на време, због друштвено-политичких околности,

¹⁰⁰ Shannon Jackson, “Social Practice”, у: *Performance Research*, ed. Gough, Richard (Wales: Routledge Journals, 2007), 115.

¹⁰¹ Claire Bishop, “The Social Turn: Collaboration and its Discontents”, *Artforum International* (February, 2006), <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>.

¹⁰² Claire Bishop, *Radical Museology or What is 'Contemporary' in the Museum of Contemporary Art?* (London: Koenig Books, 2013).

самоодрживости, економске оправданости, интересовања које изазива у заједници итд. Бишоп покушава да продре у истраживања својих колега претходника и савременика да пронађе дефиницију „савременог“ која је постала покретна и променљва мета: све до касних 1990-их деловала је као синоним за „пост-створену“ уметност, тј. уметност после 1945; пре десет година њен почетак је померен негде у 1960-е; а из садашње перспективе, 1960-е и 1970-е се виде као високо модернистичке, а 1989. годину треба посматрати као почетак нове ере, синоним за пад комунизма и појаву глобалног тржишта. Међутим, Бишоп потврђује, као и теоретичари које смо раније споменули, да није могуће одредити тачан временски оквир за савременост, јер као појам и њене карактеристике, све је у току, у покрету, и да је важније одредити карактеристике и специфичности по којима се ова нова, актуелна, савремена уметност разликује од свих претходних стилских и хронолошких периода.¹⁰³

Преиспитујући дискурзивне приступе Гројса, Озборна, Смита, Агамбена, чини се да њихови погледи на свет о савременој уметности припадају једном од два табора: оном који обележава савременост као пут (тј. наставак је постисторијског ћорсокака постмодернизма) или одражава раскид са постмодернизмом наметањем вишеструких и неповезаних односа са темпоралношћу. Друга струја је, сматра Бишоп, генеративна, јер нам омогућава да се одмакнемо од историчности модернизма, који је карактерисао напуштање традиције и кретање ка новом, и историчности постмодерне, равне „шизофреном“ урушавању прошлости и будућности у проширеној садашњости. Свакако, тврдња о вишеструким временским условима који се преклапају може се видети у многим уметничким делима из средине 1990-их, најчешће од стране уметника из земаља које се боре да се изборе са недавним контекстом рата и политичких превирања, посебно у источној Европи и на Блиском истоку.¹⁰⁴

¹⁰³ Погледајте на пример: Alexander Alberro, "Questionnaire on "The Contemporary"," *October*, no. 130 (Fall 2009), 55; *Global Contemporary: Art Worlds After 1989* (Karlsruhe: ZKM, 2011); Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson (eds), *Contemporary Art: 1989 to the Present* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2013).

¹⁰⁴ Bishop, *Radical Museology or What is 'Contemporary' in the Museum of Contemporary Art?*, 19.

„Неки ће, наравно, тврдити да се периодизација не може одбацити: само разумевањем јасно оцртаних историјских периода можемо пореметити свеобухватну садашњост која колонизује прошлост и будућност. Али такав историцистички приступ осуђује ранија времена на дистанцу одвојену од релевантности за садашњост, и не чини ништа да се позабави узроцима нашег садашњег презентизма: улогом технологије у урушавању просторне удаљености и убрзању нашег проживљеног искуства времена; претња глобалне катастрофе, од нуклеарног рата преко тероризма до еколошке катастрофе, умањујући нашу способност да пројектујемо у будућност; и спекулативне краткорочне инвестиције финансијског капитализма, продајући апстракције као што су валуте, обвезнице, акције и деривати, а не материјална производња. Све је то несумњиво утицало на наше просторно-временске координате: за просечног човека у ономе што се некада звало први свет, будућност се више не поистовећује са модерном визијом напретка (ако је икада била) већ тињајућом јамом анксиозности о краткорочним уговорима о раду, недостижној здравственој заштити и доживотним отплатама дугова (хипотеке, студентски кредити, кредитне картице). Уместо да се подлегне овом презентизму, „тигрови скок“ у оно што је било пре може бити изузетно релевантан за мобилизацију разумевања наше ситуације. Дакле, дијалектичка савременост је анахрона радња која покушава да поново покрене будућност кроз неочекивану појаву релевантне прошлости.“¹⁰⁵

Бишоп, у својој другој књизи “Artificial Hells“, настанак савремене уметности (која се према њеним речима може дефинисати са неколико појмова као што су друштвено ангажована уметност, партиципативна уметност, друштвена пракса, уметност заснована на заједници, експерименталне заједнице, дијалогска уметност, интервенционистички, истраживачки, сараднички итд.) покушава да одреди кроз два различита паноптикума, друштвено-историјског и дисциплинског. Прва перспектива – друштвени преокрет у савременој уметности може се контекстуализовати са два претходна историјска момента, синонимним за

¹⁰⁵ Bishop, *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, 59-60.

политички преокрет и покрете за друштвене промене: историјска авангарда у Европи око 1917. године и тзв. авангарда негде око 1968. године. Партиципаторна уметност је посебно оживела 1990-их, при чему се 1989. година (година пада комунизма) сматра трећом тачком трансформације. Ова три датума, према Бишоп, чине наратив тријумфа, херојског става и колапса колективистичке визије друштва. Свака фаза је праћена утопијским промишљањем односа уметности према њеном друштвеном и политичком потенцијалу – које се манифестује у преиспитивању начина на који се уметност производи, конзумира и расправља.¹⁰⁶

Из дисциплинарне перспективе, она каже да свака уметност која се бави друштвом и људима у њему треба да има и социолошко методолошко читање, другим речима говори о трансдисциплинарном читању дела. Стога би анализа ове уметности требало да обухвати и концепте који су традиционално имали већи отклон према друштвеним него хуманистичким наукама: заједница, друштво, оснаживање. Зато су интересовање уметника за партиципацију и примена специфичне терминологије у вези са друштвеном организацијом и моделима демократије посебно важни у анализи савремене уметности. Партиципативна уметност није само друштвена активност, већ и симболичка активност, уткана у свет, а потом уклоњена из њега. Посебно су значајне рефлексije политичке филозофије. Овај методолошки аспект „друштвеног заокрета” један је од изазова са којима се суочавају историчари и критичари уметности када се баве проширеним пољем савремене уметности. Термин Бишоп је разрадила у књизи „Artificial Hells“ и он означава повратак у друштво и преиспитивање уметности у колективном контексту. Партиципативна уметност захтева од нас да пронађемо нове начине анализе уметности који више нису повезани само са визуелношћу, иако форма остаје кључни дискурс за комуницирање значења.¹⁰⁷

Бишопине студије случаја стварају динамичне продоре на нову територију уметности и њену културну ефикасност, али такође указују на веће културне

¹⁰⁶ Claire Bishop, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012), 3.

¹⁰⁷ Bishop, *Artificial Hells*, 12.

промене: нови притисци на уметнике, како економски тако и професионални, који одражавају како је хиперпартиципативна култура постала подмукла; нагласак на заједничким решењима за савремене проблеме; и начини на које институције и владе инструментализују праксу друштвене уметности и приказују је на својим фестивалима, галеријама, јавним програмима и политикама.¹⁰⁸

Али како све друге теорије имају много дискурса и проблема, тако и сама Бишоп често поставља питање испуњавања задатака када анализира савремена дела, а они укључују и проблем коме је дело упућено и процену квалитета односа које ствара са публиком: позицију субјекта коју свако дело заузима и демократске идеје које подржава, и како се они манифестују у нашем искуству.¹⁰⁹ Али она и даље сматра да уметници не могу бити одговорни и предводити друштвене промене, већ да је тај задатак у крајњој линији на институцијама које треба систематски да обезбеде друштвене промене и да их спроводе, а да институције, с друге стране, могу бити изазване и инспирисане уметничким акцијама.

2.6. Као закључак теоријских основа

Готово се подразумева да је покушај периодизације савремене уметности нефункционалан и да не може да прихвати глобалну разноликост. Најновији теоретичари га постављају као дискурзивну категорију. За филозофа Питера Озборна, савременост је „оперативна фикција“: она је у основи продуктиван чин имагинације, јер јој приписујемо осећај јединства са садашњошћу, она која обухвата неповезане глобалне темпоралности које никада не можемо спојити; и као таква, она је време одмора.¹¹⁰ За Бориса Гројса, модернизам је карактерисала жеља да се превазиђе садашњост у име остварења славне будућности (било да је то авангарда, утопизам или стаљинистички петогодишњи план); савременост је, насупрот томе,

¹⁰⁸ Bishop, *Artificial Hells*, 283.

¹⁰⁹ Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, 78.

¹¹⁰ Peter Osborne, “The Fiction of the Contemporary,” in *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art* (London, New York: Verso, 2013), 15–35.

обележена "продуженим, потенцијално бесконачним периодом одлагања" изазваним падом комунизма.¹¹¹ И за Озборна и за Гројса, модернизам оријентисан на будућност је замењен статичном, досадном садашњошћу („заглављени смо у садашњости док се она репродукује без да води у било какву будућност“).¹¹² Гројс указује на секуларни ритуал понављања налик видео петљи као на савремену уметничку инстанцу овог новог односа према темпоралности, који ствара, тврди он, „неисторијски вишак времена кроз уметност“.¹¹³

Анахронизам такође прожима читање Терија Смита, једног од ретких историчара уметности који се бави овим питањем. Он има убедљиво аргументован став да савременост треба подједнако поставити против дискурса модернизма и постмодернизма, јер га карактеришу антиномије и асинхроније: истовремена и некомпатибилна коегзистенција различитих модерности и сталне друштвене неједнакости, разлике које опстају упркос глобалном ширењу телекомуникационих система и наводне универзалности тржишне логике.¹¹⁴

Пјотровски је јединствен у прототипу агорафилије и уметничке географије који му помажу да спроведе концепт транснационалности (помирење глобалног и локалног) и хоризонталне међузависности Запада и Истока уопште, односно детаљније Западне и Источне Европе. Он је зачетник концепта критичког музеја који треба да понуди критички приступ већ успостављеним дискурсима, јер се по њему само уз јавну и отворену критику прошлости може постићи помирење у будућности. Имплементација 'другог' (идеја коришћења колонијалистичких студија у уметности), не као концепт искључивања, већ инклузивности, такође значи инклузивност маргинализованих група, па стога Пјотровски ради на промоцији геј и феминистичке уметности у земљама источне Европе.¹¹⁵

¹¹¹ Boris Groys, "Comrades of Time," in *Going Public* (Berlin: Sternberg Press, 2010), 84–101.

¹¹² Groys, "Comrades of Time," 90.

¹¹³ Ibid, 94.

¹¹⁴ Smith, *What Is Contemporary Art?*, 2009.

¹¹⁵ Łukasz Guzek, "Piotr Piotrowski's methodologies".

Стални сукоб између уметника и јавног простора, уметника и публике, уметничког дела и публике, публике и јавног простора стварају друштвено инклузивну уметност чији позитивни антагонизам резултира дискурсима и стањем сталне напетости. То стање напетости често је оличено у уметничким акцијама и перформансима чији исход даје изузетне резултате за саму заједницу, на неки начин покушавајући да утиче на институције положаја и моћи које треба да спроводе „помирења“. Реч је о теорији релационог антагонизма према којој се савремена уметност разликује од уметности модернизма и постмодернизма, по којој Бишоп постаје препознатљива и која је, по њој, далеко суштински важнија од голог хронолошког детерминизма који је стално у стању флукса.¹¹⁶

¹¹⁶ Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”.

3. ДЕФИНИСАЊЕ УСЛОВА ТРАНСТАКТИЧНОСТИ

Као што је већ назначено у самом уводу овог истраживачког рада, предмет обраде је решавање претпоставки о постојању трансдисциплинарности и трансмедијалности, а успут и других видова транс-платформи истраживања (транснационалност, транскултурализам, транслингвизам, итд.), у савременој македонској уметности. У покушају да се све ове транс-платформе споје у један општи појам или наслов, који ће их све објединити под једним кишобраном, који носи префикс транс, а из њега се грана, одлучено је да се уведе термин *транс-тактичност* који је преузео професор Мишко Шуваковић тј. из наслова његове главне теме 27. броја часописа *Art and Media* у издању Факултета за медије и комуникације, из 2022. године који гласи „ТРАНСАКТИЧКИ УТИЦАЈИ: трансдисциплинарност, транскултуралност, транснационалност, транслингвистика, трансмедијалност и трансиндивидуалност у савременим хуманистичким, политичким, уметничким и медијским праксама“.¹¹⁷ У самој разради задате теме проф. Шуваковић каже да у овом специфичном времену локалне и глобалне кризе у свим областима друштвене егзистенције, као што су здравство, екологија, заштита животне средине, економија, политика, образовање итд. морају се тражити алтернативни и експериментални механизми за отворене и слободне облике учења и постојања који ће побећи из затворених, уоквирених образаца строге дисциплинарности, националности, језика, етноцентризма, регалија, комуникације која води ка стагнацији и назадовању у напретку. Ови механизми би били нека врста критичног потенцијала за 'борбу' против зачаурених пракси које потискују експериментална истраживања у политици, хуманистичким наукама, уметности и медијима. То значи да се морамо позабавити дубоким филозофским и практичним питањима о онтолошком и епистемолошком, слободном и контролисаном, активном и неактивном, затвореном и отвореном, отуђеном и неотуђеном, емоционалном и афективном, царском и номадском, еколошком и урбаном итд.

¹¹⁷ "No 27 (2022)", <http://fmkjournals.fmk.edu.rs/index.php/AM/issue/view/30/showToc>.

Јер у основи овог истраживања су управо односи и кризе са којима се данас суочава цео свет, самим тим и Северна Македонија, у контексту изналажења алтернативних облика реаговања на стигму у којој смо заглављени, ћорсокак или конфронтацију екстремно либералне и иновативне струје и технологије против патријархално-регресивно-националистичких тенденција, да позајмимо термин проф.Шуваковића транстактичке платформе или утицаји у савременој македонској уметности, као најпогодније општа одредница тенденција које ово истраживање прати. Из њега издвајамо главне подтекстове, трансдисциплинарност и трансмедијалност, о којима ће бити више речи у каснијим елаборацијама термилошких и теоријских значења.

3.1. Трансдисциплинарност

Да бисмо разговарали о термину трансдисциплинарност, прво морамо да знамо шта је дисциплинарност? Дисциплинарност смешта знање у засебне, а у многим случајевима и дихотомне дисциплине, поддисциплине и специјализације и као резултат таквих оштрих раздвајања фрагментира знање. Знање је формулисано у облику силоса, контејнера, дисциплина или области знања и образовања у вези са преношењем тих области.¹¹⁸ Овакав начин размишљања ствара дефинитивне поделе између дисциплина. То значи да постоји јаз у систему који захтева начин да се опише истраживање које не спада јасно у једну дисциплину или је 'опрашено' другим дисциплинама. Оква врста истраживања се често класификују као мултидисциплинарна, интердисциплинарна или трансдисциплинарна истраживања. Иако се овај научни рад фокусира на трансдисциплинарно истраживање, обезбеђивање дефиниција интердисциплинарности и мултидисциплинарности пружа нам важну полазну тачку за дискусију и истраживање о

¹¹⁸ Hans Dieleman, "Transdisciplinarna Umetnička Delatnost u Prostorima Eksperimenta i Mašte", *Transdisciplinarni Žurnal Nauke i Tehnike*, Vol. 3, (Decembar, 2012), 45, <https://transdisciplinarnost.wordpress.com/2016/01/31/transdisciplinarna-umetnicka-delatnost-u-prostorima-eksperimenta-i-maste/comment-page-1/>.

трансдисциплинарности. Тешко је расправљати о било ком термину без разматрања разлика између њих јер су они тако блиско повезани.

Басараб Николеску¹¹⁹ пише о разликама између интер-, мулти- и трансдисциплинарности у „Трансдисциплинарност – прошлост, садашњост и будућност“¹²⁰ као дистинкције циљева три врста дисциплина. Мултидисциплинарност је проучавање истраживачког питања у више дисциплина у исто време, за разлику од једне. Из овог угла, комбиновање гледишта неколико дисциплина ће на крају побољшати било коју тему. Дисциплина о којој је реч има користи од мултидисциплинарности, али ипак се та добит увек користи само за одлазећу дисциплину и ту се знање враћа. Другим речима, мултидисциплинарни метод прелази границе дисциплине, али његова сврха остаје ограничена унутар дисциплинског истраживања.

Циљ интердисциплинарности се разликује од циља мултидисциплинарности. У питању је трансфер методологија из једне дисциплине у другу. Интердисциплинарност се, као и мултидисциплинарност, протеже ван граница дисциплина, иако њена сврха остаје унутар дисциплинарног истраживања. Чак је и стварање потпуно нових области проучавања, као што су квантна космологија и теорија хаоса, могуће кроз интердисциплинарност.

Трансдисциплинарност се, с друге стране, бави нечим што је истовремено у, преко и изван свих дисциплина. Његов циљ је разумевање савременог света, чији је један од захтева јединство знања.¹²¹

¹¹⁹ Басараб Николеску (1942) је теоријски физичар и председник и оснивач Међународног центра за трансдисциплинарна истраживања и студије (непрофитне организације). Заговорник је трансдисциплинарног помирења науке и хуманистичких дисциплина.

¹²⁰ Basarab Nicolescu, "Transdisciplinarity - Past, Present and Future", у: *Moving Worldviews - Reshaping sciences, policies and practices for endogenous sustainable development* (Holland: COMPAS Editions, 2006), 142-167.

¹²¹ Basarab Nicolescu (ed.), *Transdisciplinarity - Theory and Practice* (Cresskill, New Jersey: Hampton Press, 2005), 143-144.

У извештају са колоквијума одржаног у Аустралији 1998. године Соломон Бенатар ¹²² је написао: „Схватам концепт трансдисциплинарности као интегрисани приступ сложеним проблемима користећи методологију и увиде из низа дисциплина са различитим перспективама проблема који се разматра. Јасно, термин треба разликовати од онога што се подразумева под мулти- и интердисциплинарношћу, али ова три термина се могу посматрати као континуум, са трансдисциплинарношћу као најразвијенијом верзијом интеракције која превазилази појединачне дисциплине.”¹²³

Трансдисциплинарност је релативно млад научни приступ. Први који је истраживао овај концепт је швајцарски филозоф и психолог Жан Пјаже (Jean Piaget), а термин трансдисциплинарност су у својим разговорима први пут употребили Пјаже, Ерих Јанч (Erich Jantsch) и Андре Лихнерович (André Lichnerowicz) на међународној радионици „Интердисциплинарност – проблеми наставе и истраживања на Универзитетима“ из 1970. године. Пјаже даје следећу дефиницију трансдисциплинарности: „Коначно, надамо се да ћемо на сцени интердисциплинарних односа видети једну супериорну фазу, која би требало да буде 'трансдисциплинарна', тј. која неће бити ограничен на препознавање интеракција и/или реципроцитета између специјализованих истраживања, већ ће те везе лоцирати унутар укупног система без стабилних граница између дисциплина“¹²⁴ и управо у томе лежи Пјажеов пропуст, а то је идеја 'тоталног система', јер сама трансдисциплинарност није затворен систем. Ерих Јанч пореди трансдисциплинарност са супер дисциплином, пишући да је трансдисциплинарност „координација свих дисциплина и интердисциплина система наставе и иновација

¹²² Соломон Бенатар је професор медицине и оснивач Универзитета у Кејптауну. Такође је спољни члан Америчке академије науке и уметности и члан бројних мултидисциплинарних истраживачких удружења.

¹²³ Solomon Benatar, “Perspectives from Physicians and Medical Scientists”, у: *Transdisciplinarity: reCreating Integrated Knowledge*, ed. Margaret a Somerville, David j Rapport (Quebec: McGill- Queen's University Press, 2000), 171.

¹²⁴ Jean Piaget, “L'épistémologie des relations interdisciplinaires”, у: *L'interdisciplinarité – Problèmes d'enseignement et de recherche*, ed. Léo Apostel, Guy Berger, Asa Briggs and Guy Michaud (Paris: Centre pour la Recherche et l'Innovation dans l'Enseignement. Organisation de Coopération et de développement économique, 1972), 144.

заснована на општем аксиоматском приступу¹²⁵. Трансдисциплинарност за Андреа Лихнеровича је трансверзална игра која описује „хомогеност теоријске активности у различитим наукама и техникама, независно од области у којој се ова активност спроводи“¹²⁶.

Међутим, један од највећих истраживача и теоретичара трансдисциплинарности, који покушава да изгради њену методологију, је раније поменути Басараб Николеску, иначе квантни физичар по професији. Он полази од Пјажеове дефиниције, али јој додаје значење „изван дисциплина“ које као да је недостајало, 1985-те¹²⁷ године и од тада почиње озбиљно да продубљује истраживање овог приступа..

Николеску, иако потиче из потпуно егзактне науке, квантне физике, сматра да затвореност дисциплина доживљава своја ограничења, а утиче и на културу и друштвени живот.

Разлоге потребе за трансдисциплинарношћу Николеску утврђује у односу између Субјекта који посматра и Објекта који се посматра, потребе да се објекат учи и истражује кроз више нивоа стварности у погледима субјекта и увођење 'скривеног трећег' у односу субјект-објекат, тј. духовна, метафизичка, интуитивна димензија.

Релација Субјекат-Објекат

Николеску сматра да је појавом модерне науке, која објективност ставља у супериорну позицију, проглашена смрт субјекта (он се претвара у објекат) и могућност његовог другачијег сагледавања истине. Све што се није могло тачношћу

¹²⁵ Erich Jantsch, "Vers l'interdisciplinarité et la transdisciplinarité dans l'enseignement et l'innovation", у: *L'interdisciplinarité – Problèmes d'enseignement et de recherche*, ed. Léo Apostel, Guy Berger, Asa Briggs and Guy Michaud (Paris: Centre pour la Recherche et l'Innovation dans l'Enseignement. Organisation de Coopération et de développement économique, 1972), 108.

¹²⁶ André Lichnerowicz, "Mathématique et transdisciplinarité", у: *L'interdisciplinarité*, 130-131.

¹²⁷ Basarab Nicolescu, *Nous, la particule et le monde* (Paris: Le Mail, 1985).

доказати и поновити¹²⁸, као на пример у дисциплинама теологије, културе, филозофије, сматрало се неважним, илузијом, фантазијом, регресијом, маштом. У ствари, људско биће је постало предмет експлоатације човека од стране човека.¹²⁹

Са квантном револуцијом ова ситуација се драматично променила, увођењем субјективности, тј. друге стварности у игри. Али нобеловац Вернер Хајзенберг (Werner Heisenberg) веома прецизно одређује проблем поделе 'истине' на два дела, објективни и субјективни, рекавши: „Концепт 'објективног' и 'субјективног' означава [и...] два различита аспекта једне стварности; међутим, направили бисмо веома грубо поједностављење ако бисмо желели да поделимо свет на објективну и субјективну стварност. Из овог црно-белог погледа на свет рађају се многе крутости филозофије последњих векова“¹³⁰ а такође и „Прејако инсистирање на разлици између научног знања и уметничког знања потиче од погрешне идеје да концепти савршено описују „стварне ствари“. [...] Сва права филозофија лежи на прагу између науке и поезије“¹³¹.

И у договору са Хајзенбергом, Николеску наставља да истражује и истиче интеракцију објекта и субјекта, истичући важност свега што је кроз, између, изван дисциплине, поштујући сваку дисциплину, не дајући супериорност ниједној.

Аксиоми методологије трансдисциплинарности

После много година истраживања, Басараб Николеску покушава да постави трансдисциплинарност на чврсте темеље, стварајући аксиоме методологије трансдисциплинарности, за које се нада да ће трајати довољно дуго и да ће бити потврђене као тачне попут оних у Галилеовим егзактним наукама, али се мора узети у обзир да то нису теореме које се могу демонстрирати, већ су изведене на основу

¹²⁸ Три аксиома за системе научног открића у време модернизма донесених од стране Галилеа Галилеја: 1. Постоје универзални закони математичког карактера; 2. Ови закони се могу открити научним експериментом; 3. Такви експерименти се могу савршено реплицирати.

¹²⁹ Basarab Nicolescu, "Methodology Of Transdisciplinarity – Levels Of Reality, Logic Of The Included Middle And Complexity", *Transdisciplinary Journal of Engineering & Science*, Vol: 1, No:1 (December, 2010), 19-38.

¹³⁰ Werner Heisenberg, "Philosophie: Le manuscrit de 1942. Éd. et trad. de l'allemand de Catherine Chevalley. Le Seuil. Paris. 1998", у: *Revue d'histoire des sciences*, 57, n°1 (2004), 269.

¹³¹ Werner Heisenberg, "Philosophie: Le manuscrit de 1942", 363-364.

теоријских приступа и експерименталних података. Ово су три Николескуова аксиома:

1. Онтолошки аксиом: у природи и друштву и у нашем познавању природе и друштва постоје различити нивои стварности објекта и, сходно томе, различити нивои стварности субјекта.¹³²

Идеја о нивоима реалности је централна за трансдисциплинарни приступ природи и знању. Дефиниција "реалности" је и прагматична и онтолошка. Прво и најважније, када користимо израз "реалност", мислимо на оно што пркоси нашим перцепцијама, описима, сликама или чак математичким формулама. Пошто природа доприноси постојању универзума, идеја Реалности мора имати и онтолошку компоненту. Реалност је више од друштвене креације, колективног консензуса или било које врсте интерсубјективног споразума. Треба разликовати речи „Реално“ и „Реалност“, сматра Николеску. Реално означава оно што јесте, док је реалност у нашем људском искуству повезана са отпором. „Реално“ је увек скривено по дефиницији, док нам је „Реалност“ доступна. Два нивоа Реалности се разликују ако постоји дисконтинуитет у правилима која се примењују на њих и дисконтинуитет у основним идејама које подупиру ова два (као што је, на пример, узрочност). Сваки ниво реалности има посебан простор-време који је повезан са њим. На пример, док је квантни реализам повезан са простор-временом које има више од четири димензије, класични реализам је повезан са четвородимензионалним простор-временом (три димензије простора и једна димензија времена). Увођењем слојева стварности ствара се вишедимензионална и мултиреференцијална структура Реалности. Зона између два различита нивоа и изван свих нивоа је зона отпора нашим искуствима, представама, описима, сликама и математичким формулацијама. Зона неотпора одговара свету – ономе што не подлеже никаквој рационализацији. Не постоји

¹³² Basarab Nicolescu, "Levels of Complexity and Levels of Reality", у: *The Emergence of Complexity in Mathematics, Physics, Chemistry, and Biology*, ed. Bernard Pullman (Vatican City: Pontificia Academia Scientiarum, 1996), 393-417.

супериорнији ниво стварности над осталима, али сви нивои имају једнаку важност.¹³³

Да би трансдисциплинарни субјект комуницирао са трансдисциплинарним објектом, две зоне неотпора објекта и субјекта морају бити идентичне. Мора постојати кореспонденција између кохерентног тока свести који пролази кроз различите нивое перцепције и кохерентног тока информација који се протеже кроз различите нивое Реалности. Због њихове заједничке зоне без отпора, ова два тока су повезана. Знање је истовремено и спољашње и унутрашње, од чега ниједно није тачно. Проучавање универзума и проучавање људске личности се међусобно подржавају. Без духовности, знање је беживотно тело информација. Зона неотпора служи као потајно затворено окружење које омогућава јединство трансдисциплинарног субјекта и трансдисциплинарног објекта уз задржавање њихове разлике. То чини тако што се понаша као трећа страна између Субјекта и Објекта. Овај концепт интеракције биће познат као Скривено Треће. Отуда велика разлика између 'светог' тројства субјект-објекат и скривеног трећег, за разлику од бинарног субјект-објекат класичног реализма.¹³⁴

2. Логички аксиом: Прелазак са једног нивоа стварности на други је обезбеђен логиком укљученог окружења.¹³⁵

Наш ум, научни или не, вођен је класичном логиком, која подразумева три нивоа и то да је А А; А није не-А; не постоји Т који је истовремено и А и не-А. Стефан Лупаско (Stéphane Lupasco) је први показао да је логика укљученог окружења реална логика, математички формализована, мултивалентна (са три вредности: А, не-А и Т) и не-контрадикторна. У ствари, логика укљученог медија је само срце квантне

¹³³ Nicolescu, "Methodology Of Transdisciplinarity", 25-27.

¹³⁴ Nicolescu, "Methodology Of Transdisciplinarity", 25-27.

¹³⁵ Nicolescu, "Levels of Complexity and Levels of Reality", 393-417.

механике која нам омогућава да разумемо основни принцип суперпозиције квантних стања „да“ и „не“.¹³⁶

Укључена посредна логика је оруђе за интегративни процес: омогућава нам да пређемо два различита нивоа реалности или перцепције и ефикасно интегришемо, не само у размишљању, већ и у нашем сопственом бићу, кохерентност Универзума. Употреба укљученог трећег је трансформативни процес. Али у том тренутку, укључено треће престаје да буде апстрактно, логично оруђе: постаје жива реалност која додирује све димензије нашег бића. Ова чињеница је посебно важна у образовању и учењу.¹³⁷

3. Аксиом сложености: Структура или перцепција тоталитета нивоа реалности је сложена: сваки ниво је оно што јесте јер сви нивои постоје у исто време.¹³⁸

Постоји више нивоа сложености. Треба разликовати хоризонталну сложеност, која се односи на један ниво реалности, и вертикалну сложеност, која се односи на више нивоа реалности. Такође је важно напоменути да се трансверзална сложеност разликује од вертикалне, трансдисциплинарне сложености. Трансверзална сложеност се односи на укрштање различитих нивоа организације на једном нивоу реалности. Идеја универзалне међузависности захтева да интеракција свих нивоа реалности буде једноставна колико је људски ум способан да замисли. Само симболички језик може пренети ову једноставност; математички језик то није у стању. Док симболички језик говори са целим људским бићем, укључујући тело, идеје и емоције, математички језик циља само на аналитички ум. Вреди напоменути да онтолошки, логички и сложени аксиоми раде заједно на стварању вредности. Као резултат тога, четврти аксиом вредности је непотребан. У трансдисциплинарним вредностима нема ни објективности ни субјективности. Они су производ скривеног

¹³⁶ Stéphane Lupasco, "Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie - Prolégomènes à une science de la Contradiction", *Actualités scientifiques et industrielles*, n° 1133 (Paris, 1951).

¹³⁷ Nicolescu, "Methodology Of Transdisciplinarity", 30-31.

¹³⁸ Nicolescu, "Levels of Complexity and Levels of Reality", 393-417.

трећег, који означава интеракцију између објективне субјективности трансдисциплинарног субјекта и субјективне објективности трансдисциплинарног објекта.¹³⁹

Николеску користи још два важна појма везана за трансдисциплинарност, а то су транскултурални и трансрелигијски, које повезује са духовним. За разлику од трансрелигијског, који се односи на отварање свих религија онеме што их укршта и трансцендира, транскултурно се односи на отварање свих култура онеме што их укршта и превазилази. То не значи стварање посебне планетарне културе и религије, већ новог транскултуралног и трансрелигијског начина размишљања. Трансдисциплинарност је живи пример максиме „јединство у различитости и различитост од јединства“.¹⁴⁰

Новим односом између субјекта и објекта који уводи трансдисциплинарност, Николеску уводи и нову врсту субјекта – човека, који је *homo sui transcendentalis* кога помиње у свом Манифесту трансдисциплинарности¹⁴¹.

И као што Николеску закључује у једној од својих студија: „Унифицирана теорија нивоа реалности је од пресудног значаја у изградњи одрживог развоја и одрживе будућности. Садашње размишљање о овим питањима заснива се на редукционистичком и бинарном размишљању: све се своди на друштво, економију и животну средину. Индивидуални ниво Реалности, духовни ниво Реалности и космички ниво Реалности су потпуно занемарени. Одржива будућност, толико неопходна за наш опстанак, може се заснивати само на јединственој теорији нивоа реалности. Ми смо део уређеног покрета Реалности. Наша слобода се састоји од уласка у покрет или ометања. Реалност зависи од нас. Реалност је пластична. Можемо одговорити на покрет или наметнути своју вољу за моћи и доминацијом.

¹³⁹ Nicolescu, "Methodology Of Transdisciplinarity", 31.

¹⁴⁰ Nicolescu, "Levels of Complexity and Levels of Reality", 393-417.

¹⁴¹ Basarab Nicolescu, *Manifesto of Transdisciplinarity* (New York: SUNY Press, 2002).

Наша је одговорност да изградимо одрживу будућност у складу са укупним кретањем Реалности.“¹⁴²

Трансдисциплинарност и уметност

„Уметничка активност је изворно трансдисциплинарна пракса укорењена у осетљивости, интуицији и аналитичком рационализму. Органски повезује аналитичку и емоционалну интелигенцију са интелигенцијом тела. Уметничка активност се може проучавати, подучавати и практиковати у домену експеримента и маште. Такви простори позивају на истраживање света на више различитих нивоа реалности истовремено, и кроз различите активности попут анализе, интроспекције, дијалога знања и манипулације реалношћу у циљу конструисања алтернативних реалности. Сарадња у таквим просторима подразумева хибридизацију сфера које су често раздвојене: уметност, наука, технологија, дизајн, политика, образовање итд.“ каже се у сажетку Ханса Дилемана за трансдисциплинарни часопис за науку и технологију.¹⁴³

Примене уметности у научним истраживањима се разликују од уметности у трансдисциплинарном окружењу. На пример, постоји традиција коришћења уметности за 'побољшавање' истраживања, где уметници помажу научницима у визуелним 'транслационим' сврхама изводећи функцију дизајна.¹⁴⁴ Поред тога, постоје „друштвено ангажоване праксе“ које су више политички мотивисане да се баве друштвеним, еколошким или другим питањима одрживости¹⁴⁵ и традиције „еко-уметности“ које поштују отворени и природни свет¹⁴⁶. Уметност такође побољшава учење кроз интензивнија емоционална и чулна искуства¹⁴⁷, или кроз

¹⁴² Nicolescu, "Methodology Of Transdisciplinarity", 35.

¹⁴³ Dieleman, "Transdisciplinarna Umetnička Delatnost u Prostorima Eksperimenta i Mašte", 44.

¹⁴⁴ Sian Ede. *Art and science* (London: I. B. Tauris, 2005), 3.

¹⁴⁵ Више о овој теми у Claire Bishop, *Artificial hells* и T.J.Demos, *Decolonizing nature: contemporary art and the politics of ecology* (Berlin: Sternberg Press), 2016.

¹⁴⁶ Arnold Berleant, *Environment and the arts: perspectives on environmental aesthetics* (Farnham: Ashgate, 2002).

¹⁴⁷ J. Marshall, "Transdisciplinarity and art integration: toward a new understanding of art-based learning across the curriculum", *Studies in Art Education*, 55(2) (2014), 104–127.

деловање заједнице, тј. партиципативне уметности¹⁴⁸. Уметност се такође користи да би се разумеле различите вредности у контексту променљивих социо-културних окружења или да би се подржала интуитивна „перцепција кохерентности“¹⁴⁹ који би у трансдисциплинарној пракси могао да уважи различите начине сазнања и омогући повезивање са скривеним трећим. Уметнички израз може повезати истраживаче са више субјективних емоција, као и са различитим чулима. Пошто уметност има потенцијал да произведе граничне објекте са вишеструким значењима и интерпретацијама за различите публике, то је један од начина да се премосте различити начини сазнања¹⁵⁰. Николескуово скривено треће може се оживети кроз уметност као гранични објекат. „Сваки артефакт који је укључен у координацију актера или који се налази на граници две реалности“ назива се гранични објекат¹⁵¹. Они су алати који се користе за започињање разговора, промовисање доношења одлука о различитим и понекад сукобљеним групама или културама, укључујући научнике, практичаре, локално становништво и креаторе политике, који имају различите системе знања. Три сегмента чине процес коришћења граничних објеката: генерисање идеја; напори за стандардизацију и истинско стварање граничних објеката.¹⁵² Иако се раније сматрало да је процес прављења и коришћења граничних објеката цикличан, сада је познато да је нејасан (Jennifer Scoles, 2018).¹⁵³ Када мењају објекат ради постизања циља, заинтересоване стране могу да објасне своја тумачења без потребе за постизањем договора, захваљујући употреби граничних објеката, који стварају оперативни простор између неколико „друштвених светова“¹⁵⁴. Подаци, као

¹⁴⁸ Graham E.H. Strickert, “Bradford Lori. Of research pings and ping-pong balls: the use of forum theater for engaged water security research”, *The International Journal of Qualitative Methods*, 14(5) (2015), DOI:10.1177/1609406915621409.

¹⁴⁹ Eddi De Wolf and Ludovica Lumer, “Intuition: a conversation”. *Intuition* (Gent: AsaMER, 2017), 16.

¹⁵⁰ Kaitlyn Rathwell and Derek Armitage, “Art and artistic processes bridge knowledge systems about social-ecological change: an empirical nation with Inuit artists from Nunavut”, *Ecology and Society*, 21(2) (2016), 21.

¹⁵¹ Pascale Trompette and Dominique Vinck, “Revisiting the notion of boundary object”, *Revue d’anthropologie des connaissances*, 3(1) (2009), 7.

¹⁵² Susan Star Leigh, “This is not a boundary object: reflections on the origin of a concept”, *Science, Technology and Human Values*, 35(5) (2010), 601–617

¹⁵³ Jennifer Scoles, “Researching ‘messy objects’: how can boundary objects strengthen the analytical pursuit of an actor-network theory study?”, *Studies in Continuing Education*, 40(3) (2018), 273–289.

¹⁵⁴ Simon Shackley and Brian Wynne, “Representing uncertainty in global climate change science and policy: boundary-ordering devices and authority”, *Science, Technology and Human Values*, 21(3) (1996), 275–302.

што су климатске параметризације, карте функционалних система¹⁵⁵ или партиципативна уметност, сви су коришћени као гранични објекти између дисциплина¹⁵⁶. Ратвел и Армитаж¹⁵⁷ наводе начине на које уметност може да послужи као гранични објекат, укључујући: (1) уграђивање знања, праксе и веровања у уметничке предмете; (2) размену знања кроз језик уметности; (3) дељење уметничких вештина; (4) коришћење уметности за промовисање континуитета током времена; (5) коришћење уметности за праћење друштвено-еколошких промена; и (6) успостављање уметности као места копродукције знања. Уметност може комбиновати несвесно и свесно знање на начине који рефлектују меморију, перцепцију, емоције и динамику, произилазећи из интуитивних веза на које се гледаоци подстичу.¹⁵⁸ Кроз значајне материјалне елементе и праксе, уметност има моћ да искористи вишеструку писменост, премости културе и успостави међугенерациска мерила.¹⁵⁹ Нестручњаци могу учествовати у уметности јер је доступна. У смислу уобличавања проблема, то такође може довести до тога да научници одступе од својих научних традиција, што је типична препрека трансдисциплинарној пракси¹⁶⁰ и уочена предност граничних објеката¹⁶¹. Због свог представљања значајних историјских догађаја и способности да пренесу широк спектар значења, материјални културни објекти могу играти суштинску улогу у уметности¹⁶². Мултисензорна искуства могу имати користи од слушања, гледања, додиривања и кретања. Релациона искуства могу произаћи из дизајна који даје приоритет укључивању, друштвеном контакту и дељењу. Два додатна захтева за идентификацију трансформативних простора знања – интерактивни сусрети и шансе за различита чулна искуства – стварају се разумевањем улоге уметности.

¹⁵⁵ Ronald C.Beckett, "Functional system maps as boundary objects in complex system development", *International Journal of Agile Systems and Management*, 8(1) (2015), 53–69.

¹⁵⁶ Melanie Zurba and Fikret Berkes, "Caring for country through participatory art: creating a boundary object for communicating Indigenous knowledge and values", *Local Environment*, 19(8) (2014), 821–836.

¹⁵⁷ Rathwell and Armitage, "Art and artistic processes bridge knowledge systems", 21.

¹⁵⁸ Wolf and Lumer, "Intuition: a conversation", 12–23.

¹⁵⁹ Elliot Eisner, "What really counts in schools?", *Educational Leadership*, 48(5) (1991), 10–11, 14–17.

¹⁶⁰ Patric Brandt et al., "A review of transdisciplinary research in sustainability science", *Ecological Economics*, 92 (2013), 1–15.

¹⁶¹ Trompette and Vinck, "Revisiting the notion of boundary object", 7.

¹⁶² Simone Athayde et al., "Reconnecting art and science for sustainability: learning from indigenous knowledge through participatory action-research in the Amazon", *Ecology and Society*, 22(2). (2017), 36.

3.2. Трансмедијалност

Термин медијум или медиј (множина медијуми или медији) се традиционално користи као ознака за материјал (форму) који се користи у уметности за преношење идеје, поруке или концепта (текст, фотографије, илустрације, покретне слике, аудио, графика, не-фиксне књиге, интерактивне форме и многе друге), или канал којим се нешто преноси – преноси као информација (телевизија, интернет, новине, часописи, књиге, радио, предавања, музеји, конзоле за игре, веб или мобилна апликација итд.) и разни мултимодални (дигитални) облици комуникације). Могу постојати у класичним или модерним облицима, формалним и неформалним, а све се своди на основну људску потребу за комуникацијом.

Данас су медијуми/медији (због сталне појаве нових платформи и њихове корелације и преплитања са другим медијима) у бриљантном стању флукса.

Зато се од средине 20. века говори о мултимедијалности,¹⁶³ интермедијалности, интрамедијалности, крос-медијалности,¹⁶⁴ а од 80-те и о трансмедијалности. Теоретичари медија покушали су да дефинишу сва ова одређења, уочавајући сличности и разлике између сваког појма.

Термин трансмедијалност је прва употребила Ирина О. Рајевски (Irina Rajewsky) у својој публикацији *Intermedialität* где је дефинише као „немедијски специфичан феномен који се може извести у различитим медијима средствима специфичним за дотични медиј, без претпоставке да је изворни медиј комуникације важан или могућ.“¹⁶⁵ У њеној теорији, концепт трансмедијалности се разликује од два супротстављена концепта интрамедијалности и интермедијалности. Она дефинише интрамедијалност као квалитет појава које се јављају само у једном медију, док интермедијалност описује квалитет појава који се могу кретати између

¹⁶³ Мултимедија = једна прича, више форми, једна платформа (канал).

¹⁶⁴ Унакрсни медији = једна прича, више форми, више платформи (канала).

¹⁶⁵ Irina O. Rajewsky, *Intermedialität* (Stuttgart. UTB: A. Francke, 2002), 13.

два или више медија, односно који превазилазе границе медија. Битна разлика између интермедијалних и трансмедијалних феномена је у томе што интермедијални феномен има јасан медиј порекла, док трансмедијални феномен нема, он је немедијски специфичан. Рајевски препознаје три начина преласка медијских граница или три групе трансмедијалних феномена: транспозиција, комбинација и референцијалност.¹⁶⁶ Слично и Вернер Волф (Werner Wolf), који повезује трансмедијалност са независношћу медија, прави разлику између интра- и ванкомпозиционих односа медија.¹⁶⁷ Рајевски и Волф, између осталих, пружају вредну методологију за интер/трансмедијске студије, али не расправљају о новим медијским праксама. Међутим, и једни и други трансмедијалност посматрају као поткатоорију интермедијалности, тачније као варијанту екстракомпозиције интермедијалности, позивајући се на: „Престанак граница између конвенционално различитих медија комуникације“ које настају „као последица односа или поређења између различитих дела или семиотичких комплекса“ и односе се на „феномене који нису специфични за појединачне медије“¹⁶⁸. Такође треба напоменути да је трансмедијалност овде забележена интермедијалном транспозицијом. Код интермедијалног приступа може се направити разлика између извора (текст, род, жанр) и циља, док је код трансмедијалног учовање таквих трансфера или немогуће или ирелевантно.

Према Ларсу Елстрому (Lars Elleström) и Никласу Салмосеу (Niklas Salmose)¹⁶⁹ најшире тумачење појма "трансмедијалност" односи се на општу идеју да све врсте медија деле фундаменталне карактеристике које се могу окарактерисати у смислу материјалних, или шире физичких, атрибута и моћи за активирање менталних

¹⁶⁶ I. Rajewsky, "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality", у: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. Lars Ellestrom (London: Palgrave Macmillan, 2010), 15.

¹⁶⁷ W. Wolf, "Intermediality", у: *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. D. Herman, M.-L. Ryan, (ndon: Routledge, 2005).

¹⁶⁸ W. Wolf, "Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality", у: *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, ed. Suzanne M. Lodato et al (Amsterdam; New York: Rodopi, 2002), 13–34.

¹⁶⁹ У њиховој заједничкој књизи: Niklas Salmose and Lars Elleström (ed.), *Transmediations: Communication Across Media Borders* (New York; London: Routledge, 2020).

функција. Сви медијски производи су физички ентитети који изазивају семиотичку активност и могу се адекватно разумети само у односу један на други. Семиоза и карактеристике физичких медија су стога трансмедијски феномени. Тачније, различити медијски формати генерално могу изразити идеје које су упоредиве. Другим речима, степен у коме је својство медијске репрезентације трансмедијско може варирати.

Карактеристике медија који се приказују могу бити трансмедијалне до различитог степена препознавања њихових медијских карактеристика, због њихове трансмедијске природе и стога се сматра да се преносе између више медија. Додавањем временске перспективе, често је разумно препознати да слична медијска обележја представљају или могу бити представљена различитим медијима, као и чињеницу да се сличне медијске карактеристике које се на неки начин могу перципирати као исте понављају у медију након првог појављивања у другом. Не постоје медијски трансфери који не укључују неки ниво модификација; повремено, медијски трансфери захтевају значајну трансформацију, што може бити и предност и недостатак.¹⁷⁰

„Интер/трансмедијалност, као и сродно поље мултимодалности, је хетерогена и порозна зона“¹⁷¹, пише Ксенија Фодорова (Ksenia Fedorova). Према њеним речима, увођење узвишеног је стратегија за увођење дијалога око идеје трансмедијалности кроз историјски, естетски и епистемолошки дискурс. Узвишено, с једне стране, може да имплицира романтичну потрагу за неухватљивим идеалом, несхватљивим апсолутом, а с друге стране, пример негативног поретка репрезентације, расправљајући о дубоким друштвеним, политичким и на крају етичким аспектима уметности у уопштено и у његовим актуелним, технолошки посредованим варијантама. Оно што је за њу посебно важно и што повезује ове дискурсе јесу афективни квалитети доживљаја границе (транзиције кроз медијске

¹⁷⁰ Salmose and Elleström (ed.), *Transmediations: Communication Across Media Borders*, 2.

¹⁷¹ Ksenia Fedorova, „Transmediality, Transliteration, Transduction and Aesthetics of the Technological Sublime”, у: *Open Fields. Art and Science Research Practices in the Network Society*, ed. Asa Smite, Raitis Smits, Armin Medosch, Special issue of *Acoustic Space*, Vol. 15 (2016), 118-129.

границе) и потенцијалног подручја изван затворених петљи ових граница. Медији се баве материјалним облицима, па се медијалност намеће на нивоу репрезентације. Разлике између медија су стога повезане са разликама у чулима и другим нервним перцептивним структурама. Концепт трансмедијалности, који описује односе између различитих типова медијских репрезентација, доводи у питање статус медијских граница, као и зона између медија. Да те границе постоје, Фјодорова представља и кроз примере Аксела Енглунда (Axel Englund), који ове граничне односе описује топографски, где су границе јасне демаркације.¹⁷²

Пенетрирајућа медијска хибриднаост и појава мноштва нових медија од почетка новог миленијума инспиришу Роберта Симановског (Roberto Simanowski) да трансмедијалност назове „авангардом“ савремености.¹⁷³

Конвергенција медија је један од концепата о којима се широко расправља у савременим медијским истраживањима. Како је концептуализовао Хенри Џенкинс (Henry Jenkins), конвергенција се манифестује у трансмедијском приповедању.¹⁷⁴ Ову теорију трансмедијског приповедања он развија у контексту понуде забаве ван граница одређеног медија, зарад потребе конвергенције медија, како би се цела прича „сакупила“ у једној презентацији. Овај термин је увео 2003. године. Џенкинс ће написати „Трансмедијско приповедање је процес у коме се интегрални елементи фикције систематски распршују кроз више канала испоруке како би се створило јединствено и координисано искуство забаве. У идеалном случају, сваки медиј даје свој јединствени допринос расплету приче.“¹⁷⁵ Он и даље сматра да трансмедијалност није нова појава, већ да постоји од античког времена, али су нова дигитална технологија и интернет допринели снажнијем и значајнијем уделу и

¹⁷² Ksenia Fedorova, „Transmediality, Transliteration, Transduction and Aesthetics of the Technological Sublime“, 118-129.

¹⁷³ R. Simanowski, „Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst“, у: *Transmedialität. Studien zu paraliterarischen Verfahren*, ed. Urs Meyer, Roberto Simanowski, Christoph Zeller (Göttingen: Wallstein-Verlag, 2006).

¹⁷⁴ Henry Jenkins, *Confronting the Challenges of Participatory Culture* (New York; Massachusetts: MIT University, 2009), 85.

¹⁷⁵ Henry Jenkins, „Transmedia Storytelling 101“, *Henry Jenkins*, 21 March 2007, http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html#sthash.gSETwxQX.dpuf.

партиципативном ангажовању бројне публике на бројним медијским платформама. Захваљујући оваквом Џенкинсовом приступу, он је много допринео развоју идеје партиципативне културе и смисленог и активног, а не пасивног доприноса примаоца.¹⁷⁶

Још један термин који се односи на трансмедијалност, а који се разликује од Џенкинсовог приповедања, је трансмедијска наратологија. Наратив није књижевни или па чак ни вербални феномен, већ ментална концепција коју истовремено карактеришу дискретни и континуирани квалитети, и вербални и визуелни елементи, итд. Као резултат тога, постоји безброј „форми“ и „носилаца“ наратива у разним „медијима“ и „супстанцама“.¹⁷⁷ а наратологија има право да их све проучава. Термин „трансмедијска наратологија“ је скован да се односи на посткласичну наратологију, за разлику од класичних структуралистичких приступа причи. Дејвид Херман (David Herman) је предложио такву промену, позивајући се на „нова питања о (односима између) наративне структуре, њеној вербалној, визуелној или шире семиотичкој реализацији, и контекстима у којима се производи и тумачи“.¹⁷⁸ Херман види трансмедијску наратологију као „органиски резултат континуираног размишљања о питањима методологије—посебно о усклађености корпуса и теорије— што представља кључни део истраживања у овој области“.¹⁷⁹

Трансмедијско приповедање, као иновативна пракса приповедања која користи нове технологије, и приступ трансмедијске наратологије свим врстама прича из њене дефиниције, могу изгледати као два различита концепта. Међутим, кроз оба се провлачи једна заједничка нит, а то је културолошка семиотичка мисао Јурија Лотмана (Juri Lotman) (1922-1993). Заиста, значење стварања у различитим, иако међусобно повезаним, знаковним системима старо је колико и људска култура,

¹⁷⁶ Henry Jenkins et al., *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century* (Cambridge: MIT Press, 2009).

¹⁷⁷ Roland Barthes, “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative”, *New Literary History* 6, (1975[1966]), 237–272.

¹⁷⁸ David Herman, *Narratologies: new perspectives on narrative analysis* (Columbus: Ohio State University Press, 1999), 9.

¹⁷⁹ David Herman, *Storytelling and the Sciences of Mind* (Cambridge (Mass): MIT Press, 2013), 107.

а самим тим и њена дефинишућа карактеристика. Штавише, не само да Лотманова теорија и језик описа доприносе разумевању трансмедијалности, већ и нове праксе стварања значења могу да истакну Лотманову проширену иновацију и да баце ново светло на његове идеје, од којих се неколико чини као да су се не тако давно сусреле са савршено компатибилним емпиријским доказима.¹⁸⁰ Семиотика културе помаже да се трансмедијалност стави у шири контекст. Питање односа и могућности интерсемиотичког превођења између визуелних и вербалних знакова система, на пример, није само проблем стварања текста већ и културе у целини.¹⁸¹

У контексту продубљивања и разоткривања многострукости трансмедијалности, преносим и експериментални покушај стварања манифеста трансмедијалности, који је 2018. године израдио истраживач медија Ричард Фејес (Richárd Fejes), а који, сматра он сам, нити је нити ће икада бити завршни метод за трансмедијско проучавање, али свакако отвара занимљиве дискурсе. Он гласи:

„Трансмедијалност је парадигма напредне информатичке ере која активно преформулише научне и критичке дискурсе. Академске дисциплине и области знања постају интердисциплинарне, трансдисциплинарне. Наше окружење и друштвена средина се трансформишу – повећавајући традиционалне димензије. Наше приче и начини да их испричамо такође се развијају. Академија, наш свет, ми сами улазимо у трансмедијску еру.

ЗАТО

Нема уметничких дела – постоје само мреже.

Нема прича – постоје само карте, пејзажи и светови.

Нема текста - само редови кода.

Наративни пејзажи су трансмедијске структуре.

Трансмедијске структуре су мреже елемената.

¹⁸⁰ На пример код Ибруса и Торопа: Indrek Ibrus and Peeter Torop, “Remembering and reinventing Juri Lotman for the digital age”, *International Journal of Cultural Studies*, 18(1) (2015) 3–9.

¹⁸¹ Maarja Ojamaa, *The transmedial aspect of cultural autocommunication* (Estonia: University of Tartu, 2015), 28.

Елементи су динамичке линије кода.

Мреже су јединствени облик приповедања.

Мреже су јединствени облик дискурса.

Мреже су јединствени облик постојања.

ДА ЕЛАБОРИРАМО

Постојање, дискурс и приповедање је кибернетичка машина.

Хардвер машине је сама мрежа.

Софтвер машине је субјективни преносилац, сам чин.

Сами субјекти нису ништа друго до елемент трансмедијске структуре.

ВРЕМЕ ЈЕ

Да се створе пејзажи који обухватају мрежну структуру машине за приче.

Да се одмакне од линеарности текста и увежба аналитички поглед на ове сферне структуре трансмедијских мрежа.

Да се забележе везе, интеракције и преноси података између пејзажних елемената.

Да се цртају карте уместо да се пишу студије.

Да се кодира, да се напише програм, да се буде архитекта уместо да се буде уметник или научник.¹⁸²

Након овог кратког пресека неких објашњења и теорија о трансмедијалности и свим њеним варијантама неких од бројних истраживача и теоретичара медија, треба закључити да се овај концепт трансмедијалности у највећој мери односи и уже је примењив на филмску и забавну индустрију, маркетиншке кампање, дигиталне интерфејсе, али да се стално покушава да се термин имплементира у уметничке дисциплине (не вештине) иако са много већом слободом у погледу опредељења. Термин нови медији (који се повезује са појавом електронских/дигиталних медијских технологија и њиховом инкорпорацијом у визуелне уметности као

¹⁸² Richárd Fejes, "Transmedia Manifesto", (2018), DOI:10.13140/RG.2.2.16983.32167.

виртуелна уметност, компјутерска графика, анимација, дигитална уметност, интерактивна уметност, партиципативна уметност, итд. што не подразумева само једну технику или један начин посредовања) био је применљивији у савременој визуелној уметности, како за њено стварање, тако и за промоцију, а при његовој употреби границе и идентитети уметности су почели да се мењају, постајући испреплетени и међусобно зависни. Маршал Меклуан (Marshall McLuhan)¹⁸³ је рекао да су људи обликовани технологијама које измишљају, да нови медији преобликују наше животе, да почиње ера интерполације технологије и уметности која утире пут трансмедијалности.

Трансмедијалност у уметности

Генерално, 'трансмедијска уметност' отвара могућност ослобађања уметничког дела од медија, или другим речима, уметничко дело се схвата као нематеријални процес који укључује различите начине материјализације и посредовања у свету. Трансмедијска уметност истиче нова значења уметничког дела, које се позиционира као нешто што укршта и спаја и надилази различите медије како би утицало на различите врсте сценарија за интеракцију са примаоцима, публиком, али и уметничким институцијама.

Међутим, иако су недавне дефиниције сложене, потребно је разликовати „трансмедијалност“ од „мултимедијалне уметности“, пошто је употреба више медија (тј. други термин) повезана са питањима синхронизације медија, а не укрштања или агонистичког дијалога међу и између различитих медија као у трансмедијалности. Уместо тога, термин „мултимедија“ као саставни део његове функције има своју експлицитну везу са традицијом „Gesamtkunstwerk“ – тоталног уметничког дела.

¹⁸³ Marshall McLuhan, *Understanding the Media. The Extensions of Man* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1997 [1964]).

Трансмедијалност у уметности подразумева да облици медијације долазе у свој својој разноликости и преплитању. Зато је важно разумети сваки медиј у спектру и историји његовог идентитета, али у крајњој линији није битно на који начин, тј. којим медијем и којим „каналима“ се преноси разноврсна прича, тј. контекст уметничког дела. Кроз ову праксу могу се развити најбољи облици изражавања и преводи за одговарајући садржај. Естетске и материјално-техничке одлуке схватају се као чулне стратегије које су нераскидиво повезане са друштвено-политичким питањима. У конфронтацији са историјом уметности, савременим покретима, природним наукама и културолошким студијама, као и технолошким развојем, уметничка пракса може имати трансформативни ефекат на јавне дискурсе.

Израз "трансмедијска уметност" описује широк спектар уметничких техника и стратегија које превазилазе конвенционалне медијске конвенције и изазивају разлике између креативног процеса, искуства и коначног производа. Новомедијско уметничко дело може се препознати као резултат уметничког процеса чије концептуалне, садржинске и материјално-техничке карактеристике не подлежу стриктним дефиницијама једног или више медија и не могу се безусловно сврстати ни у једну од уметничких дисциплина као што су сликарство, музика, филм итд. Уместо тога, означава креативну позицију, а не уметничку дисциплину или жанр. Новомедијска уметност често изражава интеграцију идеолошких, етичких, емоционалних, телесно-перцептивних, материјалних, просторних и временских компоненти тематизовањем или критиком политичких, културних и других друштвених питања..

Савремена уметност достиже зрелост и снагу до 21. века; етички прекаљена. У данашње време уметници стварају знакове, сликовна окружења чија је поетика уткана у свакодневни живот, у центар другости. Мотивација су међуљудски односи, бити са другима, у различитости без порицања.

Трансмедијска уметничка дела су без језичких ограничења и носиоци су хибридизованих медија који се оснажују кроз нове технологије и закупањени су

релационим ситуацијама које их превазилазе. У идеји флуидности - и реализације, трансмедијска уметност успоставља уређаје помоћу којих је могуће размењивати знање у дијалектичком покрету.¹⁸⁴

У контексту савремене уметности и њене трансмедијалности, можемо закључити да она прекида уобичајени медијски оријентисани или мултимедијални језик у уметничким круговима, користећи бројне и вишеструке нивое интерполације и комуникације. Бави се и колективним и локалним у исто време и ствара културне односе са наглашено ангажованим утицајем. Његов фокус је преокупација етиком као противтежом естетици. Она подразумева експериментисање које се директно упушта у свакодневни живот и бави се животом као таквим. Дакле, ова врста уметности не тежи валоризацији, већ напротив, доводи у питање улогу уметника и његов значај, али и поставља друштвено-одговорну улогу ове врсте деловања на другачији ниво. Прималац, конзумент, публика, постају подједнако важни у стварању дела и његовој медијацији са светом, што резултира различитим социјално-политичко-друштвеним конструктима који отелотворују веома дубоке временско-једноставне и политичко-друштвене дискурсе.

¹⁸⁴ Natasha Marzliak, "Transmedia Art of Instauration and Art Discourse: Moving Images and New Technologies in Contemporary Art Spaces", *Art & Culture International Magazine*, No.4. (December 12, 2019), 53-71, DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.4162405>.

4. ЗАШТО ПОЛИТИКА, ЕКОЛОГИЈА, ТЕХНОЛОГИЈА?

Разлог зашто у самој сржи овог истраживања леже транстактичке реалности уметности са политиком, екологијом и технологијом је више него очигледан, а преклапање чак и њихових граница је још невероватније, па често није сасвим јасно да ли је дело у корелацији са политиком, или са екологијом или са технологијом и у (транс)дисциплинарном и (транс)медијском дискурсу. Шта се дешава у овим доменима после 90-их, тј. након постмодернистичког периода до данас, ове области су постале природно повезане са уметничким мултиплатформским феноменима комуницирања идеја. Реч је о кључним политичким променама које нужно захтевају ангажовање и укључивање свих друштвених актера, јер би бављење било којом другом темом било бекство од стварности и нагињање естетици од које је уметност већ одавно „побегла“. 1989. године завршава се Хладни рат, пада Берлински зид и јењава утицај великих комунистичких и социјалистичких режима у централној и источној Европи, што ће имати велики утицај на политике широм Европе, као и на односе са Русијом и САД. Након тога следи период деколонизације, када долази до „освешћења“ о колонизованим друштвима. Разлике су се осетиле и у квазидемократским земљама САД-у, Јапану и Аустралији. За нас је геополитички важан и распад југословенске федерације, који је довео до стварања бројних микронаратива, тј. нових младих држава и нација (на пример тадашња Социјалистичка Република Македонија, данас Северна Македонија). Уместо тога, капитализам, наметнут у виду либерализма и са префиксом нео, куцао је на врата, јер је требало да донесе обећање бољег и демократскијег сутра. Велики део света улази у кризу и транзицију коју је пратила нестабилност у економском, политичком и социјалном смислу. У таквим специфичним периодима, а углавном у периодима кризе и нестабилности, уметност се често окреће политици. Тако се је то догодило крајем 20. века, а још интензивније се је наставило у 21. веку.¹⁸⁵ Сложени политички системи, који су углавном пропагирали демократске принципе, изнели су на

¹⁸⁵ Miško Šuvaković, *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija umetnosti* (Beograd: Službeni glasnik, 2012), 37.

површину многе фрустрације, националистичка питања – питања кризе идентитета, питања еманципације, слободе, образовања, културе итд. Глобализација и превласт капитала почеле су да утичу на бројна егзистенцијално-социјална питања, ставили су на пиједестал не само партијску моћ, већ и моћ привредних корпорација и појединаца који су почели да се намећу као богови и који почињу да капиталом поткупљују све што се може и не може куповати људе, фабрике, земљиште, округе, насеља, заједнице, руднике, шуме, природне ресурсе, медицинске лабораторије, истраживачке и експерименталне центаре, свемирске јединице...итд. Све је то утицало на промену јавног простора, промену урбаних средина, недостатак демократског и критичког консензуса приликом доношења одлука, гентрификацију, наравно и на промене у институционалним политикама, наравно и у домену културе и уметности. Антропоцен¹⁸⁶ или Капиталоцен¹⁸⁷ постали су одлучујући не само за политички корпус проблема са којима се суочавамо, већ су он/они (човек, људи) постали и узрок разорног уништавања животне средине и страшне стопе континуираног уништавања еколошког биодиверзитета и еко-баланса, што пројектује глобално загревање и уништење планете Земље галопирајућим темпом. Деколонизована подручја су поново доживела капиталистичку и економску „неоколонијацију“, богате земље и корпорације злоупотребљавају природне и људске ресурсе неразвијених и сиромашних земаља како би изводили своје експерименте, како би „рециклирали“ технолошке апарате, у чијим процесима декомпозиције и топљења скувих минерала (како би их вратили корпорацијама – купцима) ослобађају невероватне емисије гаса и угљен-диоксида. Експлоатација радника из неразвијених земаља, експлоатација емиграната који се селе у велике центре и метрополе у потрази за бољим животом, експлоатација маргинализованих група, професија, удружења постали су део глобалне политичке екологије. Колико је политика спремна да одговори на све ове опасности које вребају будућност човечанства на Земљи? Да ли су само економија и капитал кључни у деловању политичких моћника, а предузимање озбиљних и системских корака и промена остају само празна обећања исписана у предизборним кампањама и

¹⁸⁶ Период у развоју Земље у коме ће људски утицај надмашити све остале силе.

¹⁸⁷ Период доминације капитала.

циљевима министарстава животне средине? Отуда, однос политике и екологије није само узак и преклапајући, већ се може дефинисати и као однос једнакости. Због овог изоштреног, ангажованог погледа на проблеме и екологију, то постје доминанта у уметничким истраживањима, нудећи прегршт вере у могуће начине подизања свести публике са којом комуницира о стварним проблемима и последицама, и шире, у спреси са истраживачким и научним приступима, ка стварању плодноних и креативних предлога за самоодрживост и стварање обновљивих и одрживих извора енергије, као кључних дискурса у екологији. „Човечанство седи на темпираној бомби. Ако је огромна већина светских научника у праву, имамо само десет година да избегнемо велику катастрофу која би могла да пошаље читаву нашу планету у залеђе епског разарања које укључује екстремне временске прилике, поплаве, суше, епидемије и убитачне топлотне таласе веће од свих које смо доживели“. - Ал Гор (Al Gore), говорећи у филму „Неугодна истина“ (2006).¹⁸⁸

У домену технологија, нови разноврсни медији и укључивање науке и нових технологија у сваки домен друштвеног, социјалног и уметничког функционисања довели су до промене у општем медијацијском процесу преношења информација, идеја, порука. Уроњени смо у такозвани „медијски пејзаж“ због неупоредивог ширења нових комуникационих технологија кроз свакодневни живот и унутрашњу машту већине људи на планети. Како свеприсутно посредовање утиче на наше покушаје да обликујемо ко смо и како комуницирамо са другима? Термин „технологија“, онако како се користи у савременој култури, односи се на масивни талас материјализованих и футуристичких концепата и производа, укључујући интернет, мобилне телефоне, компјутере, нанотехнологију, биотехнологију, само-модификацију, проширену стварност, виртуелну стварност итд. Поред тога, термин је имао значајан утицај на то како је уметност еволуирала, чак и мењајући оно што се сматра уметношћу. Технологија је изазвала интелектуални и уметнички сукоб науке и уметности, који су два главна културна дискурса.

¹⁸⁸ Terry Smith, *Contemporary art: world currents* (Upper Saddle River; London; Singapore; Toronto; Tokyo; Sydney; Hongkong; Mexico City: Prentice Hall, 2011), 274.

Године 1962, када је Маршал МекЛухан изјавио да електронски медији стварају међусобно повезано глобално село, популаризирао је идеју да је ера технологије машинског доба завршена и да се брзо улази у доба информационе технологије. Упоредо са овим пророчанством појављују се све дематеријализованији облици експерименталне уметности, што се у области уметности и технологије открива преласком са материјалности технолошких уређаја и њихових производа на уметничку употребу информационих технологија (као што су рачунари и телекомуникације) и ефемерни програми.¹⁸⁹ Уметност и технологија играју кључну улогу у текућем процесу спајања и реформисања раније непролазних баријера између логичке филозофије науке и интуитивне моћи уметности, а можда и у доношењу суштине технологије у савремену уметност. Неговањем свести изван уметничког дискурса и сагледавањем важности стицања информација преко ширих граница и склоности између науке и уметности, ово може само помоћи у информисању и побољшању улоге уметности у утицају на културу.

¹⁸⁹ Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* (Toronto: University of Toronto Press, 1962).

5. ПРИМЕРИ УМЕТНИЧКЕ ТРАНСТАКТИКЕ (ТРАНСМЕДИЈАЛНОСТ И ТРАНСДИСЦИПЛИНАРНОСТ) У КОРЕЛАЦИЈИ СА ПОЛИТИКОМ, ЕКОЛОГОМ, ТЕХНОЛОГИЈОМ У СВЕТУ

Да би се постепено кретало ка визуелном, чулном и концептуалном паноптикуму овог истраживачког рада, те да би се постепено кретало ка испитивању и доказивању суштине и оправданости постављених хипотеза, потребно је сагледати каква је била семантика уметничких дела насталих у транстактичком раду. (трансдисциплинарних и трансмедијских) односа са политиком, екологијом и технологијом, да би се та искуства потом маштовито преточила у корпус савремене македонске уметности који ће применом компаративне методологије потврдити или демантовати постављене тезе. Треба нагласити да сврха овог приказа није да се направи потпуни пресек ове врсте уметничких појава у свету, то је немогуће, и није у центру истраживања. Намењен је само давању смерница, тј. неких значајнијих примерака чији ће се пример следити касније у истраживању.

5.1. Политика

Када се говори о односу уметност – политика у савременој уметности са имплементираним транстактичким платформама трансдисциплинарности и трансмедијалности, потребно је поменути име **Марка Ломбардија** (Mark Lombardi) (1951-2000). Он је заправо био библиотекар који се у слободно време бавио апстрактним сликарством, све до кључног "еурека" тренутка. У библиотеци је прикупио велики број архивске грађе која се односи на велике глобалистичке елите, њихову моћ, њихов новац и криминалне активности, везе са владама, банкротства банака и организовани криминал јер га је тај проблем закупао и за њега се заинтересовао, покушавајући да на неки начин створи обрасце и мапе њиховог деловања. Ове наративне структуре, како је сам Ломбарди називао дијаграми, биће основа на којој ће се развијати његова будућа уметност, по којој је постао препознатљив и излагао широм света.

Девен Голден, галериста, описује како је Ломбарди почео да ствара ова дела: „[Он] је разговарао са својим пријатељем, адвокатом, у Калифорнији. Марк му је причао о неколико банака које су затворене у Тексасу, а адвокат је рекао: "Да, и због тога су се ова штедња и кредити затворили у Калифорнији." И његов пријатељ му је наставио препричавати како је низ византијских корпоративних веза повезао различите финансијске институције. Било је веома замршено, па је Марк направио неке белешке - очигледно је био предиспониран да размишља о оваквим стварима. Као што ми је Марк рекао, то је као да неки уметници. . . решавају укрштенице Њујорк Тајмса у својим студијама како би разбистрили своје умове. Међутим, сваких пар дана, након што је прегледао своје белешке и дијаграме, звао би пријатеља и постављао му још питања, што би га навело да направи још дијаграма. Онда је једног дана, након како сам схватио, неколико месеци рада на овим дијаграмима да би се „опустио“, Марк је имао онај „аха!“ тренутак. . . Дијаграми су били визуелно занимљивији од његових слика. И, можда једнако важно, окупљали су све оно за шта је био Марк заинтересован, за цртање, друштвене / комерцијалне интеракције и њихове хијерархије и политике - у једној јединственој потрази.“¹⁹⁰

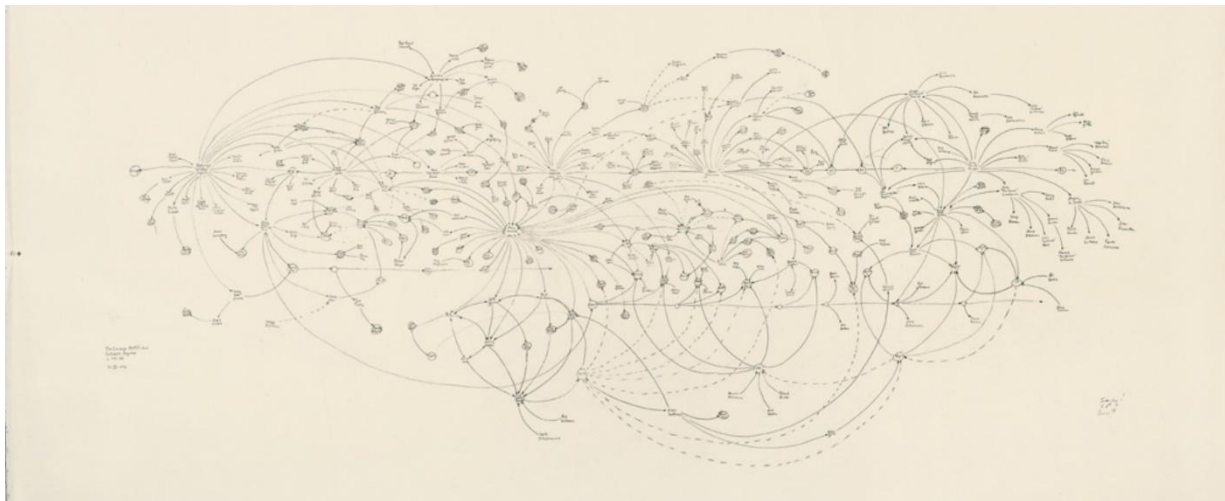
Ломбарди није имао појма да ће се његови дијаграми претворити у уметничка дела, то је био његов начин да реши корупцијске ребусе који су га преокупирали и почетна фаза новинарских текстова и прича за које је желео да испричају сва открића. Током година и постепено, ове мапе и шеме прерасле су у софистициране и естетски задовољавајуће наративе који су обиловали невероватним подацима и информацијама.¹⁹¹

Након терористичких напада на Светски трговински центар у Њујорку и Пентагон у Вашингтону, агенти Федералног истражног бироа дошли су у Музеј америчке уметности Витни у Њујорку у октобру 2001. године да анализирају велики мурал Марка Ломбардија под називом „ВССИ - ICIC & FAB, 1972-91 (4-то издање)“.

¹⁹⁰ Ben Fry, "Learning from Lombardi". *Ben Fry*, September 2009, <https://benfry.com/exd09/>.

¹⁹¹ Fry, "Learning from Lombardi".

Агент је истраживао финансијске везе које је Осама бин Ладен можда имао са својим зетом из Саудијске Арабије Калидом бин Махфоузом, бившим директором Bank of Credit and Commerce International, која је имала филијале у Карачију, Луксембургу и Лондону, али је имала седиште у Абу Дабију.¹⁹²



Марк Ломбарди
BCCI-ICIC & FAB, 1972-91 (4. верзија)
1996-2000

Ломбарди је био под јаким утицајем француских теоретичара као што су Мишел Фуко (Michel Foucault), Жил Делез и Феликс Гатари (Felix Guattari), посебно због њиховог схватања ризоматске везе између догађаја, акција и појава, као и насумичне усмерености – шизофрене патологије – капитализма. Посебно се истиче идеја Мишела Фукоа да садашњост треба схватити из перспективе археолога. Користио је ове теорије да анализира податке који су му заокупљали пажњу. Пре него што је умро 2000. године, Ломбарди се присетио тренутка из 1994. године када је схватио да је напредовао ка уметничкој пракси која би могла да послужи његовим активистичким циљевима: „...схватио сам да овај приступ—који комбинује текст и слику у једном пољу, такође познат као цртеж, дијаграм или дијаграм у току – заиста ради за мене и у другим контекстима служи истој сврси као писање – да пренесе знање које је релевантно за друштво и политику – и савршено одговара мојим

¹⁹² Smith, *Contemporary Art: World Currents*, 260.

естетским преференцијама – које су минималне , пригушене и помало иконоборачке.“¹⁹³

Ови сложени "цртежи" су све само не једноставни. Њихова сложеност и вишеструкост, која укључује огромну транс-тактику трансдисциплинарности и трансмедиијалности, анализираних у претходном тексту, само указују на степен укључености (можда несвесног) уметника у невероватно замршене политичке доктрине, где математичка наука, економија и тадашња, али такође и каснија истраживања о замршеним медијским начинима транскрипције Ломбардијевих замршених порука указују на многа загонетна дела која својом софистицираном естетиком представљају страшне лепоте.

Када је реч о политици и уметности и свим транс-зонама које уметничко дело може да садржи или пренесе, онда је обавезно поменути делатност кинеског мегапознатог уметника **Аија Веивеија (Ai Weiwei)**. Веивеи (рођен у Пекингу 1957. године) се појавио као симбол борбе за људска права иако му је забрањено да напушта Кину. Од 1981. до 1993. живео је у Сједињеним Државама, пре свега у Њујорку, где је стварао концептуалну уметност модификовањем редимејд објеката. Школовање је завршио у Уметничкој студентској лиги у Њујорку, као и на Факултету за дизајн Парсонс. Био је истакнути члан тамошњег прогнаног кинеског уметничког, књижевног и музичког друштва и активно је учествовао на америчкој интелектуалној и уметничкој сцени. Аи Веивеи се је вратио у Кину 1993. године и од тада је радио као уметник, кустос, архитекта и блогер. Уметност, демократија и људска права Аија Веивеија се расправљају у вези са креативношћу и начином на који се дигитални медији користе у борби за слободу изражавања.¹⁹⁴ Његова прва истраживачка изложба везана за корумпирану кинеску владу и њене жртве одржана је у Сједињеним Америчким Државама, под називом „Према чему?“, била је изведена у Смитсоњијан Хиршхорн музеју у Вашингтону октобра 2012. године, а отварању није

¹⁹³ Mark Lombardi, "Proposal for Over the Line," in *Mark Lombardi: Global Networks*, Robert Hobbs (New York: Independent Curators International, 2003), 16.

¹⁹⁴ Alice Ming Wai Jim, "The Politics of Indignation: Art, Activism and Ai Weiwei", *esse arts + opinions* 77 (2013), 47-48.

присуствовао јер су кинеске власти држале његов пасош од 2011. године под оптужбом за утају пореза. Он је један од тројице дисидената који су 2012. године добили прву награду Вацлав Хавел за креативно неслагање од Фондације за људска права са седиштем у Њујорку. Међутим, добро је познато да је Аиево затварање повезано са његовим бројним претходним сукобима са државном безбедношћу због његове отворене критике, и офлајн и онлајн, кинеског гушења слободе говора и корупције њене владе. Потпуније разумевање Аиевог рада и активизма као имплицитно повезаних са феноменом друштвених медија у дигиталном добу често је ометао његов огроман профил. Аи је прихватио интернет и друштвене медије као изражајна средства и за своју уметничку праксу и за политички ангажман. Од 2005. на свом личном блогу пише о судским поступцима и националним догађајима. Аиев тренутни пројекат "Бајка" резултирао је изванредним учешћем 1.001 кинеског становника из различитих средина и локација који су отпутовали (у потпуности финансирано) у Касел, Немачка, за документе 12 (2007) као резултат отвореног позива објављеног на његовом блогу.¹⁹⁵



Аи Веивеи, *Бајка*, 2007, 1001
столица, инсталација

¹⁹⁵ Држава Кина демантовала је било какве оптужбе о кршењу људских права, објашњавајући да је Веивеи у кућном притвору због привредних злочина.

Веивеи је саопштио да је током земљотреса у Сечуану 12. маја 2008. године преко 5.000 ученика живо закопано у својим учионицама, као и више од 86.000 људи, због непрописно изграђених зграда, указујући на корупцију и немар грађевинске мафије. Аи је радио са активистима и волонтерима у истрази грађана како би прикупио информације и објавио имена оних који су погинули на свом блогу, као резултат недостатка одговорности кинеске владе и одбијања да открије број мртвих или идентитете студената. Веивеи је постао посвећен политички микроблогер, који производи документарне филмове и ствара бројне радове у знак сећања и подизања свести о школској катастрофи док списак ученика жртава земљотреса поставља на зид свог атељеа у Пекингу.



Аи Веивеи, *Сећање*, 2009, инсталација

Као резултат овог немилог догађаја, Веивеи ће извести неколико инсталација, и то фасадне инсталације „Сећање“ (2009) и „Зелена и сива змија плафона“ (2009) у Кући уметности (Haus der Kunst) у Минхену где је користио

стотине дечијих ранчева да подсети на жртве. Подна инсталација „Стрејт“ (2008–2012) која је дебитовала у Хиршхорн музеју једноставно је испоручила тридесет осам тона насилно исправљене челичне арматуре сакупљене са места земљотреса. Након његовог хапшења и принудног задржавања у притвору, настаје међународна пометња¹⁹⁶ што је довело до покретања кампања неких од највећих онлајн музејских заједница на свету, укључујући: знак „Ослободите Аија Веивеија“ који је поставио Тејт Модерн у Лондону, док је покренута петиција „Слобода за Аија Веивеија“ од стране Гугенхајма у Њујорку на којем је прикупљено 140 хиљада потписа.¹⁹⁷ Платнене торбе са истом изјавом биле су изложене и на бијеналу у Венецији 2011. године. Биће ослобођен 2012. године, а 2015. ће се преселити у Берлин. Он наставља да твитује, даје интервјуе и одржава контакт са медијима упркос томе што је прекршио услове своје условне слободе, истовремено стварајући уметност која се директно супротставља политици моћи, доказујући да ствара транстактичку уметност која се граничи са инсталацијом, 'савременом скулптуром', активизмом, политиком, блоговањем и медијском трансгенерацијом информација.

Још једна важна фигура у овом делу истраживања је **Томас Хиршхорн (Thomas Hirschhorn)**. Рођен је у Швајцарској, школовао се за графичког дизајнера пре него што се упустио у свет концептуалне уметности и савремене инсталације. Његов рад је начин дискурса о актуелном политичком и друштвеном незадовољству, у којем гледаоцима нуди измењена стања „бића“ и изазива старе начине размишљања. Она стимулише политички и социолошки дискурс комбинујући филозофске, материјалне и искуствене методологије. Један је од најпознатијих савремених уметника који се данас баве инсталацијом, а добитник је и бројних награда, укључујући награду Марсел Дишан. Хиршхорн је најпознатији по употреби свакодневних материјала за стварање масивних инсталација, а учествовао је и на Венецијанском бијеналу 2019. године. Као и код већине Хиршхорнових радова, он одбацује традиционалне представе о естетици као науци ограничене класе и

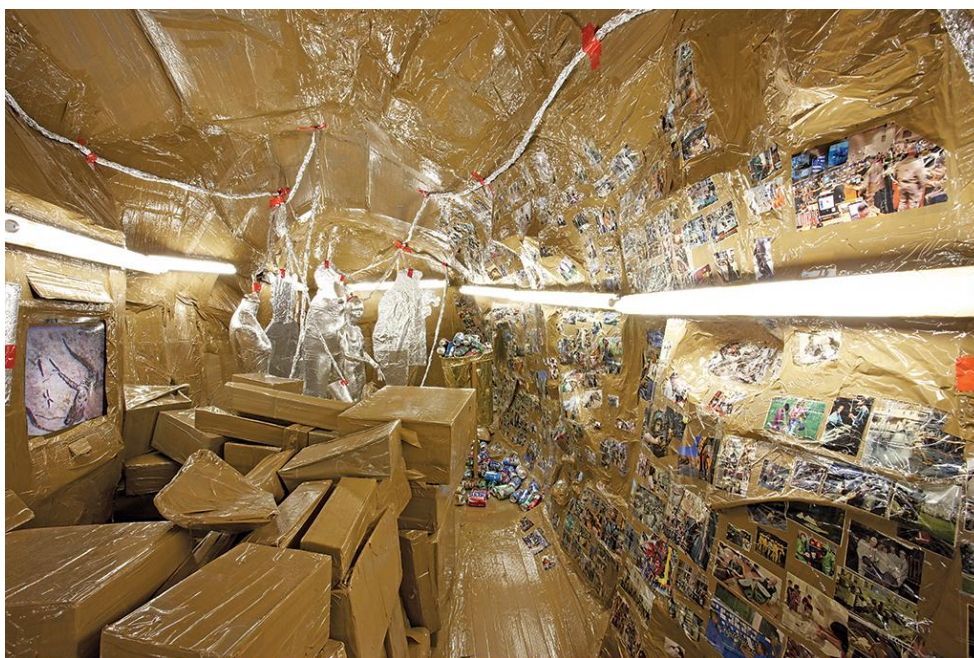
¹⁹⁶ Након хапшења на аеродрому у Пекингу, задржан је 81 дан на испитивању.

¹⁹⁷ Alice Ming Wai Jim, "The Politics of Indignation: Art, Activism and Ai Weiwei", 47-48.

искључивости и заправо усмерава свој рад ка „неексклузивној публици“. Његове идеје су сличне теоријама Антонија Грамшија о „културним хегемонијама“ и његовом уверењу да свако (без обзира на економски статус) може и треба да буде интелектуалац. Ово је слично Хиршхорновом личном уверењу о уметности: свако може да разуме уметност и да се повеже са њом, и да је његова одговорност да уметност донесе неелити. Као резултат тога, напушта технике снобизма (укључујући квалитет) у корист прекаријатских медија (који се не баве квалитетом и вредношћу) и преплављује гледаоца, тврдећи „више је више“. Покушава да разбије класне естетске баријере користећи свакодневне предмете као што су кутије и траке за паковање. Постоји много дебата о томе да ли његови високо интелектуални и концептуални радови постижу оно што је намеравао или су спутани његовим егоистичним гвозденим стисаком интелектуалног и уметничког ауторства његових пројеката. У сваком случају, чини се да је његов циљ да створи окружење које ће уливати колективно искуство међу учесницима и на крају постићи релевантност кроз континуирану еволуцију колективне мисли коју подстиче размена.¹⁹⁸ Његова идеја, како сам примећује: „Била је политичка одлука да постанем уметник. То не значи да стварам „политичку уметност“ или „политичку графичку уметност“. Хиршхорн је сигуран да се његова уметност мора бавити питањима од широког политичког значаја и да његов креативни процес мора отелотворити вредности које жели да промовише. Сви његови радови су креирани од лако доступних материјала који су лаки за употребу и који су потпуно познати и одмах читљиви: једном речју, савремени су корисницима. Уметник таквим сматра „материјале које не треба објашњавати“. Хтео сам да правим "сиромашну" уметност, али не и Arte Povera... једноставно материјали који стварају слике сиромаштва. Правити лошу уметност значи радити против одређене идеје богатства... Квалитет, не! Енергија, да!“ Тим волонтера који за ову прилику формира малу заједницу заједно колажира ове материјале. Упркос чињеници да се много импровизује, пројекти се обликују под вођством уметника. Излажу се у музејима, галеријама, алтернативним просторима, становима, бесправно заузетим зградама, улицама, а понекад и као аранжман између

¹⁹⁸ Katie Strader, "Thomas Hirschhorn: Contemporary Modes of Discourse" (2019), https://www.academia.edu/41311517/Thomas_Hirschhorn_Contemporary_Modes_of_Discourse.

две или три ове локације. Хиршхорнове инсталације су од 1990-их попримиле два различита, али блиско повезана облика: субверзивне уметничке инсталације и јавне анти-споменике. „Пећински човек“, први пут приказан у галерији „Барбара Гладстон“ у Њујорку 2002. године, преноси гледаоца у лавиринт чији су се имагинарни становници повукли од заводљивости друштва спектакла и баналних стандардизација које су званичници захтевали како би читали критичке филозофске текстове (књиге као симболичне бомбе) и на тај начин се припремају за свој препород у политичке активисте.



Томас Хиршхорн, *Пећински човек*, 2002,
инсталација

Хиршхорнов рад обухвата и низ јавних павиљона посвећених идејама критичарских филозофа, песника, писаца, уметника и политичких теоретичара. То су привремени прикази који укључују фотографије, украсе и грубо написане изјаве о сломљеном срцу, које подсећају на импровизоване олтаре. Они служе као библиотеке дела преминулог аутора, као и репозиторијуми података о њему или њој. Они славе револуционарну енергију ових појединаца, каже уметник. Током Документа 11 2002. године, уметник, његови сарадници, волонтери и локално становништво изградиле су „Споменик Батају“, који се налазио у турском гастарбајтерском кварту у Каселу у

Немачкој. Укључивао је: дрво високо 10 метара, картонску траку и пластичну скулптуру, библиотеку Батајових књига организованих у категорије (реч, уметност, спорт, секс); изложба о писцу; дискусије и радионице; и телевизијски студио који је свакодневно емитовао директно са Споменика. Уметник је током фазе планирања имао дуге преговоре са локалним властима и становницима, а током четири месеца непрекидно је присуствовао изложби, где је комуницирао са становницима и другим уметницима и интелектуалцима. Инсистирањем на сталној кључној улози уметника, Хиршхорн ризикује да буде виђен као елитиста, док истовремено одржава присуство које потенцијално мења игру у ситуацији изградње заједнице. То је аналогно његовом инсистирању на лошим материјалима и антиестетским модусима у својим музејским инсталацијама. Такве очигледне контрадикторности су у срцу његове одговорности као уметника и као личности: да инсистира на узнемирујућој сложености критичке мисли док је прихвата са заразним ентузијазмом. Зато су тако важне идеје и енергије тако приступачне и инспиративне. То је оно што значи бити политички уметник у једном од светских центара моћи у свету који прелази у транснационални заокрет.¹⁹⁹



Томас Хиршхорн, *Споменик Батају*, Касел, 2002

¹⁹⁹ Smith, *Contemporary Art: World Currents*, 264-269.

Сантијаго Сијера (Santiago Sierra) је још један значајан уметник који ствара дела која одишу политичко-социјалним дискурсом, иако у основи свог речника имају минималистичку реторику. Његове скулптуре су у потпуности засноване на процесу, тако да су слике и видео снимци његових радова специфични за локацију и перформансе увек присутни. Крајем 1990-их, Сијера је почео да истражује идеју експлоатације радног места, посебно посла који би економски угрожени људи радили за плату. Неки од ових задатака нису били ништа друго до безумни физички рад, док су други укључивали тела радника (на пример, „Особа плаћена да истетовира линију од 30 цм“, Мексико, 1998. година). Од „Троје људи унајмљених да мирно седе у три кутије током журке“ (Куба, 2000. године; док су их учесници Хаванског бијенала несвесно користили као седишта на клупи) до „Десеторо људи плаћених да мастурбирају“ (Куба, 2010. године); и на крају, " Los Penetrados ", врхунац овог дела (2008. година). Није лако ићи даље од ове тачке.



Сантијаго Сијера, 250 цм тетоважа, 1999, перформанс

Сијера је оптужен да је искоришћавао своје "извођаче" и профитирао „аутсорсингом" ових дела на сиромашним појединцима. Добио је бројне притужбе згрожене јавности. Сијерино образложење за његове трансакције личи на образложење мултинационалне корпорације: „Ја се само придржавам друштвених

норми. „Купујем људе и плаћам им уобичајене плате у њиховим земљама.“²⁰⁰ Према марксистичком погледу, радник је сведен на машину за производњу робе и поробљен капиталом.²⁰¹

Сијерина публика је принуђена да преиспита своје идеале и очекивања у вези са овом интеракцијом између капитала и рада; дакле, Сијера вероватно није експлоататор, већ активиста, који разоткрива постојеће лицемерје и неправду. Његов рад одражава друштвену и економску стварност. Ово гледиште је подржано пројектом који разоткрива експлоатацију, а не наставља је. За „Кућу у блату“ (Хановер, 2005), Сијера је поставио блато у галерије у приземљу Кестнергеселшафта. Пројекат се тичао оснивања Maschsee у Хановеру, програма рада из времена националсоцијализма. Незапосленим људима су нуђене оскудне суме да ручно ископају вештачко језеро за рекреацију. Забрањена је употреба свих машина да би се створило више „рада“. Сам Сијера је изјавио: „Достојанство у друштву је могуће, али за то је потребан новац“.²⁰²



Санџаго Сијера, *Објекат који треба да се деси*, 2001, перформанс

²⁰⁰ Hilke Wagner, "House in Mud," in *House in Mud*, ed. Veit Gerner (Verlag: Hatje Cantz, 2005), 27.

²⁰¹ Francis Wheen, *Marx's Das Kapital: A Biography*. (London: Atlantic Books, 2006), 15.

²⁰² Teresa Margolles, (in conversation with) "Santiago Sierra", у: *BOMB 86* (Winter 2003/2004). 65.

Поред експлоатационих радова, постоји велики број оних који се баве питањем искључења. За „Раднике који не могу бити плаћени награђени су да остану у картонским кутијама (Кунст-Верке, Берлин, 2000. година), Сијера је имао шест тражилаца политичког азила из Чеченије који седе у галерији, а да их не виде. Скривајући "илегалне" раднике, Сијера јасно ставља до знања да су они тамо, сами, маргинализовани и финансијски се боре. Године 2002. у Лисон галерији у Лондону, Сијера је поставио “Простор затворен валовитим металом“, а на отварању је зид од валовитог гвожђа потпуно блокирао предњи део галерије и онемогућио улазак. Неким људима никада раније није био одбијен улазак, а Сијера их приморава да схвате како се осећају сиромашни и маргинализовани. У „Зиду који ограђује простор“, инсталацији Сијере на Венецијанском бијеналу 2003. године, главни улаз у Шпански павиљон био је блокиран зидом од цигле. Само људи са шпанским пасошима могли су да уђу на задња врата, где су пронашли само неколико остатака претходне инсталације. Сијера је покренуо питање контроле граница, идеје "нације" и метода композиције Бијенала у Венецији. „Комад није био празан простор, већ ситуација“, рекао је он.²⁰³

Чини се да је Сијерин посао да натера привилеговани свет уметности да посвети више пажње потлаченим, експлоатисаним, искљученим и сиромашним људима који су били повређени капиталистичким системом, а он то постиже коришћењем отворених уметничких акција које не познају дисциплине и начине медијације, они су отворени, сложени и смислени.

5.2 Екологија

Као што смо већ горе објаснили, граница између политике и екологије је веома лабава, готово невидљива. Једно се преплиће са другим на бројне начине и нивое. Зато је у рецензијама следећих уметника домен интересовања екологија,

²⁰³ Margolles, “Santiago Sierra”, 64.

животна средина и одрживост, али политика стоји као непромењена позадина у свим овим истраживањима.

Једна од ауторки које су оставиле запажен траг у развоју уметности у транстактичком односу са екологијом је Словенка Марјетица Потрч. Пракса **Марјетице Потрч (Marjetica Potrč)** је на ивици између уметности и архитектуре и фокусира се на неконтролисане урбане форме и „неформалну“ архитектуру која се налази на периферији мегалополиса. Њене „урбане“ и „архитектонске“ структуре показују индивидуална „грађевинска решења“ за стамбене проблеме са којима се сиромашни људи у трећем свету редовно суочавају. Она сматра да су ова решења генијална у глобалној, неолибералној економији. У изложбеним просторима музеја и галеријама Првог света, Потрч гради структуре (инсталације) које сумирају основне идеје иза модела које је проучавала. На тај начин она ствара мапу овог „новог“ или „неформалног“ урбанизма. Ово, заузврат, показује стварне везе између начина организовања друштва и заједница, као и стамбених и владиних политика. Дело Потрчеве није директно политичко или архитектонско. У музејском простору „конструкције“ ни на који начин не служе као склоништа, већ постају уметничка дела која покушавају да покажу како се савремена архитектура носи са стварним проблемом становања у трећем свету и колико он може бити драматичан. Многи уметници који су се од тада бавили архитектуром, као што су Роберт Смитсон (Robert Smithson), Ден Греам (Dan Graham), Вито Акончи (Vito Acconci) и, тачније, Гордон Мата-Кларк (Gordon Matta-Clark) и његова идеја о "анархитектуре", као и Кшиштоф Водичко (Krzysztof Wodiczko)²⁰⁴ и његови експерименти у номадској архитектури за бескућнике били су под утицајем оваквог начина размишљања о архитектури у уметности. И док радови Смитсонијана и Мата Кларк нису наговештавали конкретан „друштвени активизам“ укоренен у политици спољашњег света, Потрчин рад

²⁰⁴ Иако дело Водичкоа има исте циљеве као и дело Потрч, реч је о привременим склоништима за бескућнике и ни на који начин не сугерише урбанистички или архитектонски план развоја ових „прототипова“. Ситуационисти су, с друге стране, имали друштвену агенду, која је била заснована на марксистичкој политици и мишљењу. Међутим, њихови експерименти су рађени постепено у главама становника градова, за које би резултати били алтернатива временским ограничењима постиндустријског друштва и економије.

изгледа указује на жељу за акцијом која превазилази зидове музеја и има стварни друштвени утицај на стамбену политику широм света.

План Марјетице Потрч заснива се на моћи дома да наведе људе да размишљају о ширем спектру питања. „Contemporary Building Strategies“ назив је њене серије инсталација које се приказују у музејима широм света. Ове инсталације су инвентар импровизованих, хитних или спонтаних



Марјетица Потрч, *Ургентне архитектуре*, 2004, Институт за савремену уметност, Палм Бич, САД

грађевинских решења у кризним ситуацијама, као што су неконтролисани и непланирани раст градова или хитније потребе након елементарних непогода, рата и бежања избеглица. Многе њене конструкције могу се описати на исти начин. Чини се да ово указује да Потрч покушава да смисли нови начин размишљања о критичком регионализму или новим идејама о „урбаној акупунктури“. Међутим, постоји нешто забрињавајуће у томе како неки од ових "прототипова" заправо не рукују простором. Зграде немају унутрашње просторије и не показују колико се предлози добро понашају у односу на најосновније захтеве архитектуре, као што су одговарајућа вентилација, осветљење и квалитет стамбеног простора. С друге стране, када се изваде из првобитног окружења и ставе у чист простор музеја, оне имају одређену лепоту. Идеја лепоте у овом случају је компликована јер укључује онтолошки поглед на реч, због чега ми пада на памет идеја утопије.²⁰⁵

²⁰⁵ Julieta Gonzalez, "Marjetica Potrc: The politics of the uninhabitable", *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, Issue 9 (Spring/Summer 2004), 56-62.

Друга врста Потрчине активности су партиципативни пројекти директно у заједници, где је акција и консултације са локалним становништвом од посебног значаја и где реч одрживост, применљив простор, постаје важна. Такав пројекат је „Совето“, који је спроведен у Јужној Африци 2014. године. Поводом овог пројекта, сама Потрч ће одговорити: „Важно је вратити поверење у колективно доношење одлука. Не мислим само на то да учесници у пројектима заједнице имају поверења у себе, већ и на потребу да креатори политике и локалне власти верују у партиципативне пројекте као алате које заједнице могу да користе као катализаторе за промене у изградњи отпорних градова. Главно питање није како реализовати пројекат, већ како то заједно урадити. Овде се подсећам на метод који смо у Совету назвали ритуалом транзиције. Заједно са становницима насеља очистили смо јавну површину која је била разбацана четрдесет година. Ова акција била је обред транзиције становника, обред преласка из једне фазе у другу, из смећа и опасног простора у комшилуку, у простор заједнице, ка општем добру. Њихова сарадња у томе је била кључна. Кад бисмо им ослободили место, они га не би узурпирали. А проблем је настао управо присвајањем јавног простора. Слично питању постављеном у друштвеној башти „Изван градилишта“, у Совету смо се запитали како да овај новостечени простор поделимо са другима, са широм заједницом. Један од учесника



Марјетица Потрч, *Soweto*, Убунту Парк, 2014, социјални перформанс

је предложио да се простор ограничи оградом од три метра. После дугих дискусија, дошли смо до консензуса да се простор симболично ограничи ниском оградом преко које се може прећи, односно не искључује друге, већ указује на простор који има одређене вредности и одређена правила. Ову методу смо назвали обележавање простора. Ритуал преласка, обележавање простора...²⁰⁶

²⁰⁶ Alenka Gregorič, "Intervju Marjetica Potrč". *Cukr #1* (2021), 100-115.

Још један занимљив пројекат је „King's Cross Pond Club“. У овом пројекту Марјетица не узима вредност земљишта (које је у центру Лондона) као некретнине као основну целину, већ вредност свог земљишта и воде, природних ресурса. Друга раскрсница коју Потрч обрађује у пројекту је – што је прихватила и заједница која је користила рибњак – зависност од природе или међузависност са природом. С тим у вези, било је логично да језерце не буде доступно свима. Постављен је лимит на 163 пливача дневно, што је према научним истраживањима био максималан број који је дозвољавао халофитним биљкама да пречисте воду за пливање. Укратко, пројекат је донео деликатну равнотежу између људске активности и природних процеса, демонстрирајући моћ природе да се самообнавља. Коначно, било је јасно да је базен, иако слободно отворен за неограничен приступ, део традиционалног схватања јавног простора – и даље је простор којим се управља споразумом између корисника и природе.²⁰⁷



Марјетица Потрч, *Kings Cross Pond Club*, 2015, сајт специфична акција

²⁰⁷ Laura Bernhardt interviews Marjetica Potrč: "The Artist as Mediator: Changing the Culture and Creating New Values" (in German and English), *Current - Kunst und Urbaner Raum, Magazin No.1* (2021), 21-27.

Опус Марјетице Потрч јасно указује на могуће начине транстактичке корелације између уметности и екологије како у домену трансдисциплинарности тако и у области трансмедиајалности. Мислим да није потребно детаљније сецирање, јер се сама анализа детаљно дотиче свих тачака конвергенције између дисциплина и медија, тј. начина медијације, стварања отвореног процеса, акција, дејства која треба да изазову промене, размишљања, постављање питања, предлагање планова одрживости.

Различити пројекти **Луси Орте** (Lucy Orta) односе се на репрезентацију друштвених веза, што савршено одражава њен трансверзални приступ песничком изразу. Образована је за модног дизајнера, али откако је почела да се бави визуелном уметношћу, од 1992. године њена интересовања су питања релационе естетике, при чему је њено главно поље интервенције лични простор појединца који се бори да преживи у неповољним условима. Њене интервенције „Refuge Wear“ и “Nexus Architecture“, које комбинују архитектуру, боди арт, улично позориште, моду, социјалну терапију, формалну поезију и идеолошки активизам, делотворно су оруђе у борби против искључености.²⁰⁸



Луси Орта, *Одећа за избеглице*, 1993, комбиновани материјали

²⁰⁸ Pierre Restany, “Social Engineering”. *Lucy Orta Process of Transformation*, ed. Jean-Michel Place, 1999.

“Refuge Wear“ (1992–1998) укључује компоненте вреће за спавање, одеће отпорне на временске услове и уграђене носаче који могу да прерасту у шаторе или да се повежу са њима. Када су многи људи укључени, они преузимају карактеристике архитектуре тела и имају моћ да помогну заједницама да се формирају, уједине за заједнички циљ, а затим се разиђу када се тај циљ постигне. Када се ови костими носе, путовање кроз градове постаје групни напор који, у зависности од ситуације, може имати симболичан одјек, као у случају марша “Nexus Architecture“ из 1997. године из сиромашних градова Јоханесбурга до његовог културног центра, док су носили костиме које су израдиле жене из Хостела Усиндисо. Неки од ових одевних предмета су пре чисто симболични него функционални (на пример, цев од тканине); како уметница каже, они „служе као метафора за формирање друштвеног савеза“, уметничка слика која истовремено саопштава потребу и помаже у стварању истинског друштвеног односа.²⁰⁹



Луси Орта, Nexus Architecture, 2010, инсталација, Лондон и Глазгов

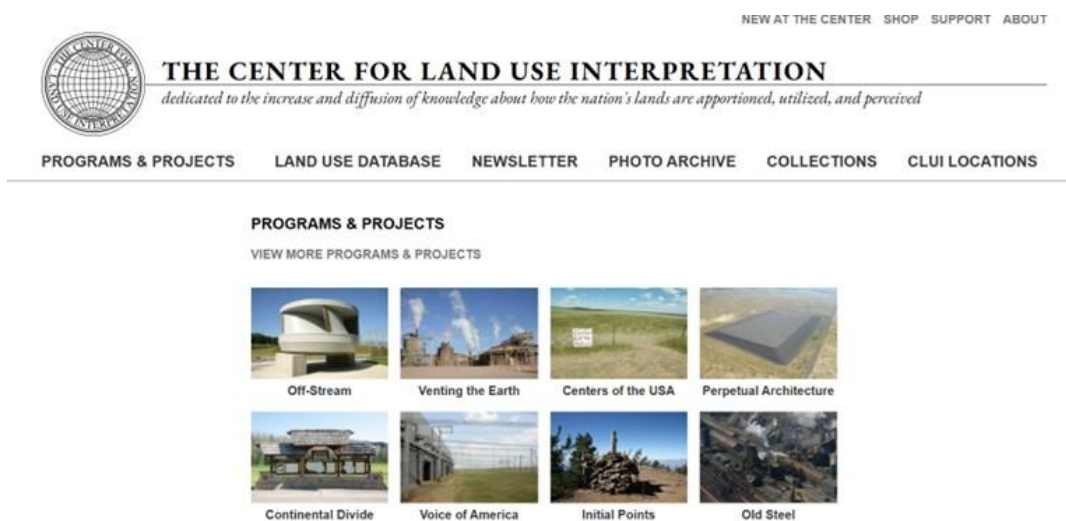
²⁰⁹ Smith, *Contemporary Art: World Currents*, 285.

Називи њених главних пројеката, који служе и као друштвено писмо и као уметничка дела, говоре сами за себе: већ поменути “Nexus Architecture” и “Refuge Wear“, а потом и “Modular Architecture“, “Commune Communicate“, “Citizen Platform“. Њен Collective Wear комади су флексибилна, модулarna архитектура који служе као права индивидуална или колективна склоништа за преживљавање. Ове текстилне конструкције комбинују различита синтетичка влакна, техничке тканине и природне материјале на лаганим ојачањима од угљеничних влакана и тренутно се уграђују у физичку архитектуру користећи систем џепова и рајсфершлуса. Креације Луси Орте привлаче и урбане бескућнике и авантуристичке љубитеље природе који уживају у екстремним условима. Њени пројекти ношења склоништа имају за циљ да подстакну спонтану интеракцију. Коришћење читавог спектра склоништа за ношење физички и мобилно сензибилише човека за проблеме преживљавања у сиромашним зонама урбане џунгле.²¹⁰ Наступи Луси Орте приказивали су њену одећу на разним местима у центру Париза, предграђима и метроу, као и на Бијеналу у Венецији 1995. године и Бијеналу у Јоханесбургу 1997. године. Дела, поетска и функционална, удахњују нови живот наизглед застарелим концептима као што су активизам и друштвена солидарност. У марту 1997. године одржала је перформанс под називом „Све у једној корпи: размишљање о глади и расипању хране“ на Форуму Сен-Еусташ де Халес у Паризу. Идеја за пројекат пала јој је на памет у лето 1996. године, када је на телевизији видела снимак француских фармера како бацају приколице са воћем на путеве у знак протеста против пољопривредног законодавства Европске уније. Луси Орта, коју су ове слике дубоко узнемириле, схватила је да мање спектакуларно, али свакодневно трговци на париској пијаци такође бацају воће и поврће на крајеве пијаца. Одлучила је да нешто мора да се уради, па је смислила овај план. У париском округу Ле Ал, за пролазнике је постављен бифе, који служи храну одбачену на крају пијаце, кувану у мобилној кухињи од стране куvara познатог локалног ресторана. Без трунке демагогије, догађај је био ремек-дело естетике односа. Уместо да буду позвани у народну кухињу, становници Ле Ала су учествовали у демонстрацији гастрономске рециклаже.²¹¹ Чини се да ништа не може да заустави „релационе“

²¹⁰ Lucy Orta, “Operational Aesthetics”, *Art in the Global Present*(2014), 45-67.

²¹¹ Lucy Orta, “Operational Aesthetics”, 56.

напоре Луси Орте, као и њен стални рад на новим „комплетима за преживљавање”, интерактивним структурама и хуманитарним пројектима.²¹² Много је проблема за некога са тако јаким и одлучним осећајем друштвене одговорности: помоћ, глад, међуплеменски геноцид, еколошки узроци и борба против загађења свих врста су у њеној дневној агенди. Јавност препознаје основни, као и њихов колективни интерес и корисност. Луси Орта је привукла пажњу париских уметничких критичара повећаном свешћу о питањима које постављају савремени проблеми и ангажованим активностима које су резултирале дружењем са публиком и конзументима. Зато су њени транстактички приступи од посебног значаја у начину посредовања идеја и наравно у генерисању бројних дисциплинарних приступа како би се понудила решења проблема.



Тим америчких географа, уметника и научника познат као Центар за интерпретацију коришћења земљишта (CLUI)²¹³ посветио се мапирању подручја која нису у плану урбанизације већ су означена за људску употребу, од којих су многа у надлежности владиних организација, радећи ван очију јавности. Члан CLUI, Метју Кулиџ (Matthew Coolidge), истиче да су се остала места претворила у споменике

²¹² Pierre Restany. "Social Engineering", (1999).

²¹³ Центар је институција посвећена побољшању колективног разумевања изграђеног пејзажа Сједињених Држава. Она производи експонате, публикације, онлајн ресурсе и други јавно доступан материјал који истражује, описује и тумачи физички облик нације.

застарелих индустрија, старих сукоба и застарелих ставова, остало им је да се баве преосталим областима за које каже: „Цео пејзаж је мешавина намерних и ненамерних обележја који служе као натпис наше културе на нивоу земље који се може тумачити на различите начине. Земљина кугла је исписана на разним језицима. Ово су све скрипте, хијероглифи које дешифрујемо помоћу CLUI програмирања. Понекад је књижевна, користи се текстом; други пут користи постмодерне појмове у виду архитектуре; а трећи пут користи аквадукте, руднике и депоније“.²¹⁴ Пратећи оно што се зове „антропогеоморфологија“ (начини којима људска употреба мења Земљу), група је документовала бројне опскурне праксе које представљају злоупотребу природног окружења, као што су напуштена подручја у градовима, депоније нуклеарног отпада у пустињама, јаловина уранијума и чак и земљана дела уметника. Такође су организовали изложбе о њима, које су објавили онлајн као „Базу података коришћења земљишта“, а поставили су и изложбе о другим праксама.²¹⁵ Дакле, сам поглед на ове центре јасно даје до знања да је трансдисциплинарни приступ кључан да се покрене са мртве тачке и крене ка нуђењу јавних, транспарентних платформи доступних сваком заинтересованом конзументу, чиме ће „тајне“ и скривене ствари постати јавне и лакше видљиве, а самим тим и свест ће бити већа као и могућности за доношење предлога и решења.



²¹⁴ Matthew Coolidge, Штампа о изложби: *Britain Bombs America, America Bombs Britain*. Royal College of Art. London. 2003.

²¹⁵ Smith, *Contemporary Art: World Currents*, 287.

Ханс Хаке (Hans Haacke) је контроверзан, али утицајан уметник у области модерне и савремене уметности, где својим радом подиже свест о друштвеним и економским неједнакостима, политичкој корупцији и моћи коју корпорације имају над уметничким институцијама кроз новчане прилоге. Велики део његовог раног рада био је фокусиран на земаљску уметност и минимализам, који је истраживао међусобне односе циклуса природног света, а његови каснији радови су се померили на теме које би довеле у питање улогу владе и корпорација и њихов утицај на уметност. "Condensation Cube", 1963-5 је једно од његових раних и познатих дела, које је касније поново изведено 2006. године и било је дупло веће од првог. Иако дело може изгледати минималистички на први поглед, порука коју преноси довољно говори о циклусима живота у свету природе који се стално мењају. "Condensation Cube" 1963-5, као и већина његових претходних инсталација, функционише независно од публике. Хакеово разочарање у свет уметности почело је инсталирањем Condensation Cube, што је довело до његове критике музеја као капиталистичких институција повезаних са мултинационалним корпорацијама које виде уметност као робу за новчану добит. Дубље значење "Condensation Cube" је и лепо у односу на свет природе и сложено у томе што доводи у питање идеале онога што чини уметност.²¹⁶



Ханс Хаке, *Condensation Cube*, 1993, објекат

²¹⁶ Tessa Whitehead, "Hans Haacke: The Politics of the Art World", *Global Contemporary Art course in Spring* (2021).

Хакеов однос са земљаном уметноћу и земљом има своју основу у његовим раним радовима (пре него што је прешао на политички и друштвено одговорније уметничке пројекте), као што је дело „Grass Grows“, које је представљало земаљану коцку постављену у средину галерије и из које је почео да узгаја пшеницу која брзо расте током трајања изложбе Earth Art Exhibition на Универзитету Корнвол у Јути.²¹⁷



Ханс Хаке, *Grass Grows*, 1969 надаље,
земља, сјеме и трава

За разлику од овог земљаног рада, који је оријентисан на процесе раста и трансформације, Хакеово дело „Немачка“ дословно се односило на историјску основу немачког павиљона, коју су обновили националсоцијалисти у венецијанском Ђардинију (1995). Хаке је уклонио нетакнуту „миленијумску“ основу сваког будућег немачког представљања на Бијеналу тако што је ишчупао и уништио подну облогу од истарског мермера у павиљону, који је реконструисан 1938. године. У свом есеју „Гондола! Гондола!“, више пута помиње поштовање националсоцијализма на „немачком тлу.“²¹⁸

²¹⁷ Monika Wagner, “HANS HAACKE’S EARTH SAMPLINGS FOR THE BUNDESTAG: Materials as Signs of Political Unity”, *Journal of Material Culture*. Vol. 12(2) (2007), 115–130.

²¹⁸ Hans Haacke, “Gondola! Gondola!”, у: Hans Haacke and Pierre Bourdieu Freier Austausch (eds.) *Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*. (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1995), 129–48.



Ханс Хаке, *Germania*, 1993, Немачки павиљон на Венецијском Бијеналу

Однос и аналогија овог рада са следећим Хакеовим делом које је насловљено DER BEVOLKERUNG (ПРЕМА СТАНОВНИШТВУ) (1999-2000) је више него очигледан. Назив на немачком значи „становништво“, као неутралан израз који преферирају многи политичари јер му недостају конотације чисте аријевске крви које је *das Volk* („народ“) имао као термин током нацистичког периода. Изнад улаза у Рајхстаг - дом немачког парламента у Берлину, налази се натпис који гласи *Dem Deutschen Volke* ("Немачком народу"). Када се парламент вратио у зграду 2000. године, бројни уметници су били позвани да поставе дела која би подстакла размишљање о историји зграде, садашњем стању и потенцијалној будућности. Дајући му унутрашње двориште, Хаке је одлучио да у централни део смести велику правоугаону парцелу на којој је написао фразу *Der Bevölkerung* исписану фонтом сличним фонту на фасади зграде, провидним словима дању и неоном осветљеним ноћу. Тако се посланици и посетиоци стално подсећају на тензије између ове две фразе, њихове симболичке историје и савремености њихових променљивих значења, пошто немачко становништво све више укључује раднике мигранте из сиромашних земаља и других делова Европе. Уметник је, да би завршио посао, позвао посланике да донесу по 100

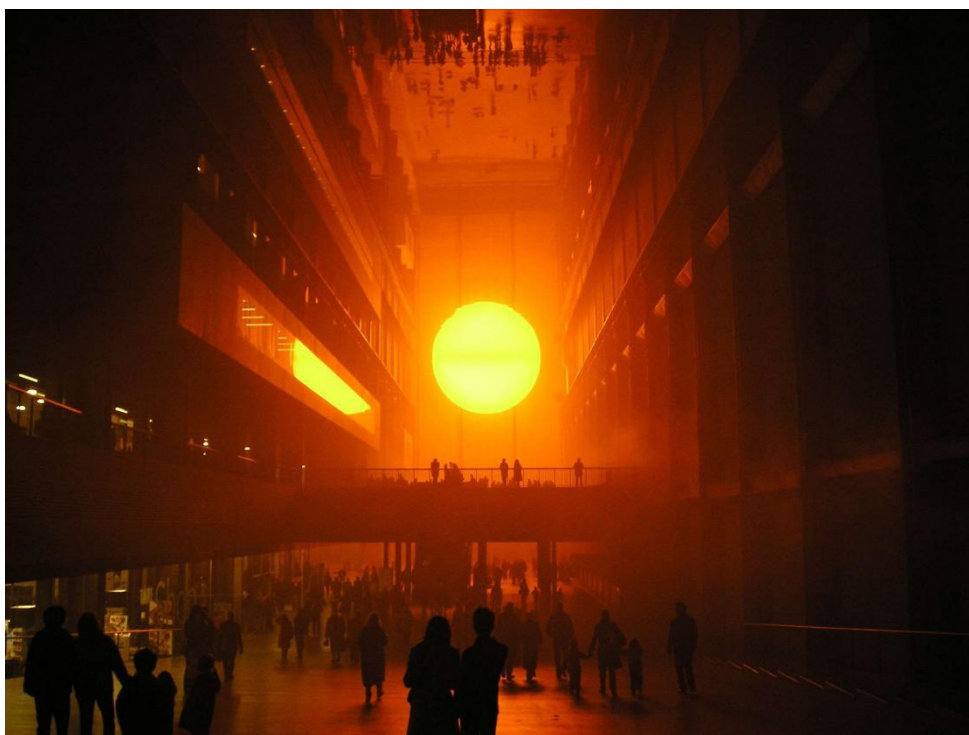
килограма земље са подручја из којих долазе и поставе је у размак између слова. Он је инсистирао да се парцела не третира као врт и да се сваки раст који се појави остави без надзора. Његов предлог је усвојен са неколико гласова након жучне дебате о сваком аспекту предлога, при чему су посланици били подељени по идеолошким линијама. У септембру 2000. говорник је, уз помоћ уметника, донео земљу са јеврејског гробља у Берлину. Од тада је више од половине посланика донело земљу из својих округа. О инсталацији се још расправља и проширује, као и о заступљености Зелене странке у парламенту.²¹⁹ Хакеов циљ је био да говори о нацистичкој прошлости, како би се Немци помирили са њом. Таква полемика, у којој се преплићу Хакеове транстактичке способности, да спроведе екологију, политику, економију, историју, уметност је вештина која се на изузетно лак начин преноси на ширу публику, изазивајући дијалог, који је повремено веома жесток.



Ханс Хаке, *Становништво*, 2000, Немачки Бундестаг, инсталација

²¹⁹ Smith, *Contemporary Art: World Currents*, 258.

Олафур Елиасон (Olafur Eliasson) (1967) је дански уметник који користи елементарне материјале као што су светлост, вода и температура ваздуха како би побољшао искуство обичног посматрача. Капљице воде су биле замрзнуте у ваздуху у "Your Strange Certainty Still Kept" (1996) помоћу перфорираног црева и снопа светлости. "Вентилатор" (1997) је представљао застрашујући електрични вентилатор који се љуљао са плафона. Елиасон је преплавио собу засићеном жутом светлошћу у „Соби једне боје“ (1997), чинећи да се све друге боје перципирају као црна. С друге стране, у „360° соби за све боје“ (2002) у кружном простору готово не приметно мења боје. Постепено, како Елиасон напредује, постаје све више заинтересован за изграђена окружења и радове везане за одређене локације. Он је представљао Данску на 50. Венецијанском бијеналу 2003. године са „Слепим павиљоном“, архитектонском структуром састављеном од наизменичних црних непрозирних и прозирних стаклених панела који су стварали дезоријентишуће рефлексије за посетиоце који пролазе поред павиљона.²²⁰



Олафур Елиасон, *Временски пројекат*, 2003, Турбинска дворана, Тејт модерн, Лондон

²²⁰ Gertud Sandquist, "Olafur Eliasson", у: *Afterall, a Journal of Art Context and Enquiry*, Iss. 2 (2000), 106-110.

Једно од кључних Елиасонових дела, које је важно како у контексту истраживања, тако и у односу дела (као и њихове дистанце) према екологији, науци, политици је „The Weather Project“ приказан у Тејт модерну у Лондону такође 2003. године. Више од два милиона посетилаца уживало је у вештачком сјају сунца током његове петомесечне инсталације, у интеракцији са изграђеним окружењем као да је природни производ. Овим и другим пројектима, Елијасон је задржао константан нагласак на критичној улози гледаоца у материјализацији уметничког дела, тако да је искуство остало трансформативно, разнолико и на крају зависно од публике. У Турбинској сали посетиоци су могли да намиришу маглу и да виде и чују како маглу стварају машине за облаке. Масивни жути глобус је „био у пламену“ на крају турбине. Плафон од огледала висео је над главама посетилаца, удвостручивши величину ионако огромне сале и пројектујући је у простор, одражавајући њихово присуство и њихове поступке. Када су се приближили, видели су да је златно сунце заправо оптичка илузија коју је створило 200 натријумових уличних светиљки постављених на полукружни челични оквир пречника 15,5 метара. Полукружно пројекционо платно сличне величине висило је директно испред, распршујући светлост у жућкасти ореол окружен тамном сенком. Гледајући горе у огледала на плафону, људи су стекли утисак да су два висећа полукруга савршено поравната, стварајући илузију сфере. Људи су збуњено стајали, седели у групама, водили пријатне разговоре и, понекад, формирали видљиве облике, симболе или речи, од којих је најчешћа била „Зауставите рат“, чиме су и сами учествовали у поливалентној поруци дела.²²¹ Кроз ову „једноставну“ и пријемчиву поруку о светлости и сунцу која ствара фину сензацију, Елиасон прилично дискурзивно поставља као проблем питања о положају институција и музеја, институционалној критици, о њиховој улози у граду, значају града у држави итд.²²²

Елијасонов однос према архитектури је очигледан (имао је архитекте за сараднике), поред односа према науци, механици, технологији, екологији (наглашена

²²¹ Smith, *Contemporary Art: World Currents*, 295.

²²² Chris Gilbert and Olafur Eliasson, "Olafur Eliasson", *BOMB*, No. 88 (Summer 2004), 22-29.
<http://www.jstor.org/stable/40427639>.

трансдисциплинарност), па је отуда специфичан и термин „пејзажни архитекта“ који се односи на процес креирање дизајна пејзажа који укључује елементе природног окружења. Током овог времена Елијасон је направио вишеструке инсталација од увезених санти леда са Гренланда, које су биле распоређене на јавним местима у градовима као што су Копенхаген (2014), Париз (2015) и Лондон (2018) током критичних конференција о климатским променама. Са циљем да апстрактни концепт глобалног загревања учини опипљивијим, свака инсталација „Ice Watch“ позива посетиоце да комуницирају са ледом и гледају како се топи.²²³



Олафур Елиасон, *Ледена стража*, 2014, Бенксајд, испред Тејт модерн у Лондону, 2018

Његови радови често имају негативне критике, реакције које су потпуно релевантне и оправдане са теоријске тачке гледишта, а још више са еколошке, економске и етичке тачке гледишта, јер неким својим пројектима директно утиче на климатске промене и на еко -равнотежу и животну средину, а са друге стране, својом сложеном заједницом сарадника и великим финансијама, ствара „нови“ уметнички

²²³ “Ice Watch, 2014”, *Olafur Eliasson*, accessed on February 23, 2023, <https://olafureliasson.net/artwork/ice-watch-2014/> .

корпоративни систем, који је свакако део успостављеног политичко-економског система из којег је Елијасон први покушао да побегне. Међутим, његови „скупи“ и сложени пројекти подижу свест и покрећу дијалог, промишљање, тражење одговора, посредују код конзумента преко трансплатформа које су наизглед лаке за медијацију идеја, али у суштини крију многе слојеве дијалектичности дела.

5.3. Технологија

Као што сам већ и у поглављу *Зашто политика, екологија и технологија?* нагласила, веза између ових утицаја или трансдисциплинарности у уметности је толика да границе често нису нимало лако уочљиве, чак се преливају из једне области у другу или су под утицајем друге области. Отуда се у домену транстактичких односа са технологијом неминовно јављају узрочно-последичне везе са политиком, као индиректне веза политике моћи и финансијских импликација на развој, присуство и примену медијских комуникационих технолошких иновација у преношењу порука, идеје, информације, а наравно и еколошке, јер често доводе у питање екосистеме и њихове равнотеже, утицај и моћ човека на примену технолошких иновација и интервенција и степен интерполације који је етички и морално применљив и дозвољен у било ком облику деловања.

Значајна линија уметника ствара дела која се налазе на граници између живе материје (људи, животиње, биљке) и машина, својеврсних киборга који функционишу као инсталације и скулптуре у музејским и галеријским просторима. Они свакако укључују уметност, науку, технологију, инжењеринг, медицину, ДНК анализу, генетику, рачунаре, интернет и многе друге дисциплине, медије и вештине, који у једној транстактичкој ситуацији стварају производе који делују као уметнички инжењеринг – дизајн и многе друге ствари, подижући питања етике и естетике у уметности на веома висок ниво. Овом приликом говорићу само о неколицини, који се

још увек називају кибернетичким педагозима и који се у својим делима баве постхуманим перформансом.²²⁴

Један од њих је **Стеларк** (Stelarc), аустралијски перформанс уметник који истражује историју хуманог киборг идентитета. Он у својој представи тврди да су људи одувек били киборзи због своје повезаности са технолошким уређајима и да реконцептуализација технологије у савременој култури сугерише да интернализујемо (прихватамо) технологију уместо да је лоцирамо ван тела. Његови тренутни пројекти, "Extra Ear" и "Exoskeleton", фокусирају се на употребу технологије за побољшање функционисања тела, замагљујући границе између „природних“ и „неприродних“ телесних технологија. Концепт протетике постаје вештачки унутар естетских услова које је створио Стеларк, а тело и технологија се преплићу, при чему је потребно да обоје подрже функцију другог. Стеларк пише о телу као чвору у виртуелном нервном систему који је дефинисао Интернет у својој представи "ParaSite". Тело киборга улази у симбиотски/паразитски однос са информацијама у изведбама "ParaSite". Сlike са интернета се мапирају на телу, а тело постаје реактивни чвор у проширеном виртуелном нервном систему, напајан системом за стимулацију мишића. Ван његовог киборшког повећања треће руке, стимулатора мишића и компјутеризованих аудиовизуелних елемената, овај систем електронски проширује оптичке и оперативне параметре тела. Долазне јрег слике се прикупљају, анализирају и насумично премеравају помоћу прилагођеног претраживача. У реалном времену, дигитални подаци се приказују на телу и његовом непосредном окружењу, а покрет мишића се невољно активира на основу карактеристика ових података. Резултујући покрет се мапира у $vrml$ ²²⁵ простор места за извођење и такође се поставља на веб локацију као потенцијалне (и рекурзивне) изворне слике за активацију тела. Физичко стање тела генерише повратне петље неурона, нерава, мишића и механизма треће руке са дигиталним видеом и софтверским кодом који одјекује интернетом. Тело бива уплетено у проширени симболички и киборг систем

²²⁴ Charles R. Garoian and Yvonne M. Gaudelius, "Cyborg Pedagogy: Performing Resistance in the Digital Age", *Studies in Art Education*, Vol. 42, No. 4 (Summer, 2001), 340.

²²⁵ Формат датотеке уобичајен за представљање 3-димензионалне (3Д) интерактивне векторске графике, дизајниран посебно за Интернет.

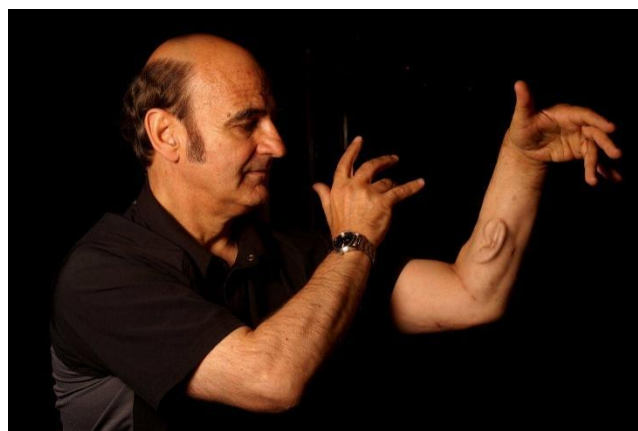
који је мапиран и померен његовом протетиком претраживања док конзумира и бива конзумиран протоком информација.²²⁶



Стеларк, *Трећа рука*, 1980-1998, перформанс



Стеларк, *Exoskeleton*, 2013, перформанс



Стеларк, *Екстра уво*, 2016, лабораториска интервенција

Према Стеларку, тело је проткано информацијама. „Виртуелно“ и „стварно“ тело се преплићу и више се не може говорити о једном одвојеном од другог. Интернет, који се може сматрати да представља одвојену, преузету интелигенцију, комбинован је са физикалношћу тела у Стеларковом перформансу. Однос између два тела може се посматрати као пример информатике, локације информација у сложеној мрежи друштвених и политичких односа. Тело Стеларка и конструисана природа нашег схватања о њему доведени су у питање, као и „чиста интелигенција“ интернета. Као резултат, тело и технологија су изложени. Стеларк

²²⁶ Stelarc. "Parasite, 1999", *Stelarc*, accessed 22.2.2023, <http://www.stelarc.va.com.au/parasite/index.htm>.

ствара сталну дијалектику између чвора технологије/интелигенције и физичности/материјалности тела у метафоричком простору киборг идентитета.²²⁷

Други уметник, који припада овој струји уметника је **Едуардо Кац** (Eduardo Kac). И он је уметник перформанса који користи технику коју назива „телепортовање“ да би разоткрио, испитао и пренео културну меморију уписану на његовом телу путем интернета. Кац је уградио микрочип програмиран са девет цифара у свој скочни зглоб ради извођења „Time Capsule“ (1997) у Сао Паулу, Бразил, „део тела који се може везати ланцима или жигосати“²²⁸. „Временска капсула“ је радно искуство које је негде између локалне догађај-инсталације у којој тело аутора постаје база података, док се подаци истовремено емитују на ТВ-у и на Интернету. Реч је о микрочипу који садржи програмирани идентификациони број, који је интегрисан калемом и кондензатором, а све је херметички затворено у биокомпатибилном стаклу. Временска скала дела протеже се између ефемерног и трајног; тј. између неколико минута потребних за завршетак основне процедуре, имплантације микрочипа и трајног карактера имплантата, тј. његове емисије и пратећих активности. Као и код других подземних временских капсула, под кожом се ова дигитална временска капсула пројектује у будућност.²²⁹ Кац је потом скенирао своје тело да би га регистровао у банци података САД-а путем интернета, окружен фотографијама из 1930-их година на којима се налазила породица његове баке, која је била уништена у Пољској током Другог светског рата.²³⁰ Овим перформативним чином, он ствара киборшки идентитет као средство културног памћења и критике кода. Он замагљује границе између субјективности и објективности одбацујући идеју да се натпис на наше тело поставља споља. Уместо овог бесциљног, чак и роботског, натписа, Кац убацује микрочип за пренос података у прегиб меса изнад скочног зглоба. Подаци на чипу говоре о губитку, жељи и жалости и стављају их у контекст политичког тела. Скенирани подаци које читамо из унутрашњости Кацовог тела описују губитак, жељу и жаљење његовог идентитета. Кац не покушава да одвоји свој

²²⁷ Garoian and Gaudelius, "Cyborg Pedagogy: Performing Resistance in the Digital Age, 340-41.

²²⁸ Eduardo Kac, *Teleporting an unknown state* (Slovenia: Association for Culture and Education, 1998), 49.

²²⁹ Kac, "Time Capsule", Accessed on January 14, 2023. <https://www.ekac.org/timec.html>.

²³⁰ Kac, *Teleporting an unknown state*, 51.

идентитетски код од ширег политичког тела, већ је нераскидиво повезан са оба. Његов рад такође замагљује разлику између спољашњости (натпис) и унутрашњости (отелотворење) тела јер информације и подаци теку од једног до другог. Навикли смо на површинска читавања тела, али сада морамо да читамо значења, натписе који долазе из унутрашњости Кацовог тела. Идентитет се иронично скенира, чита и конструише кроз дубину његовог тела, доводећи у питање све оне конструкције које не дозвољавају овакав говор између тела и тела и површина на којима смо навикли писати.²³¹



Едуардо Кац, *Времеска капсула*, 1997

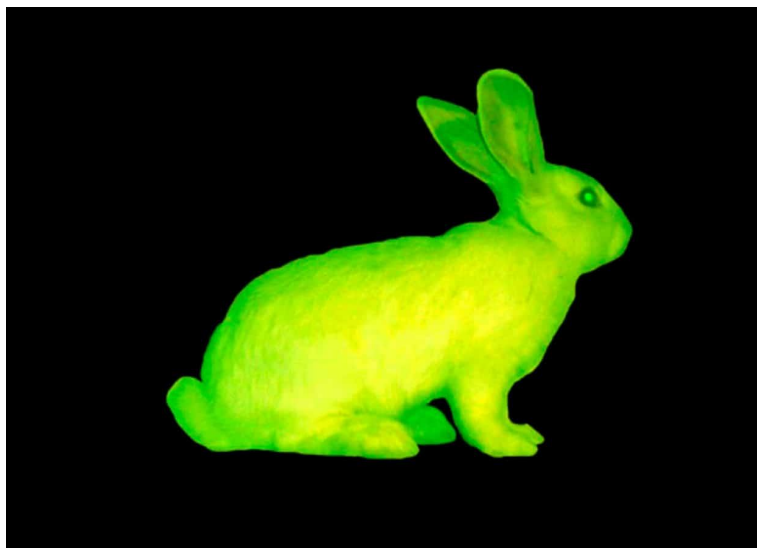
Упечатљиве, али једноставне слике су у фокусу Кацовог интересовања, он такође користи и необичне стратегије које привлаче пажњу публике, рекавши „унесите у јавности осећај чуђења због овог најневероватнијег феномена који зовемо 'живот'". Као део свог пројекта „Енигма“, који је развијао од 2003. до 2008. године, Кац је извукао геноме из свог ДНК и убацио их у растућу петунију која је, када је цветала, изражавала његов ДНК у својим црвеним жилама. Кац је назива „Едунија“,

²³¹ Garoian and Gaudelius, “Cyborg Pedagogy: Performing Resistance in the Digital Age, 341-42.

хибридни облик живота, „плантимал“.²³² Он се овим радом запитао да ли генетска адаптација може бити сигнализирана променом боје организма, па је затражио од француске лабораторије да уведе зелени флуоресцентни протеин (GFP) у зеца, стварајући генетски модификованог зеца по имену Алба (" бело" на латинском), ког је касније његова породица усвојила као кућног љубимца.²³³ Сlike светлећег зеленог зечића привукле су пажњу света, а притом су покренуле и многа питања о границама уметности и њеним могућностима.



Едуардо Кац, *Природна историја Енигме*, трансгени цвет са сопственим ДНК уметника израженим у црвеним венама, 2003-2008.



Едуардо Кац, *Алба*, 2000, трансгенетски флуоресцентни зец

²³² Види: Кас. "Natural History of the Enigma". Accessed on February 13, 2023. <https://www.ekac.org/nat.hist.enig.essay.html>.

²³³ Smith, *Contemporary Art: World Currents*, 290.

Патриша Пичинини (Patricia Piccinini) је још једна уметница из овог 'табора', али њене sci-fi и надреалне инсталације, скулптуре имају неки језиви бајковити квалитет. У њима се људска и нељудска бића сусрећу на надреалан начин који не личе ни на животиње ни на машине, као ванземаљска бића која носе неку асоцијацију симпатичних и љупких кућних љубимаца, смештених у просторне односе и односе са стварним хуманоидима (одрасли људи, деца) изражавајући пријатељску ко-реалцију. Пичининијине запањујуће надреалне инсталације познате су по својим убедљивим наративима који истражују раскрснице научне фантастике, екологије и феминизма. Реалистичне скулптуре су у широком спектру интеракција и односа са фантастичним чудовиштима, мутантним химерама и роботима. Ова створења су производ генетског инжењеринга или компјутерске симулације, оживљена напредком научног знања и медицинске технологије. Будуће укрштање, друштва међуврста и сродне међуврсте само су неке од наративних нити које се провлаче кроз космос Патрише Пичинини.



Патриша Пичинини, *Утешитељ*, 2010, комбинована техника

Феминистичке идеје о бризи, емпатији, репродукцији и стварању на маргинама биологије су централне за дела Пичининијеве. Призори су и сензуални и сложени и терају нас да размислимо о томе како се дефинишемо, комуницирамо са

другима и обликујемо наш свет у време када се природа и технологија спајају на нове начине. Њени списи се фокусирају на универзална људска питања као што су постојање и идентификација. Пичинини користи узнемирујућу естетику, а у овом свету, чудно и одвратно могу постати чешћи него што се очекивало.²³⁴



Патриша Пичинини са скулптуром *Веза*, 2016, комбиновани материјали

Креативни канон ове уметнице уоквирен је хитним проблемима као што су климатске промене и технолошки напредак. Због тога су њене фантастично креативне приче о алтернативним заједницама и облицима живота нашле публику међу новом постхуманистичком школом мишљења у хуманистичким наукама.²³⁵ Постхуманизам је критичко преиспитивање места човечанства у природном и технолошком свету које доводи у питање преовлађујући западни поглед на

²³⁴ Dea Antonson, *Embrace the Unknown: Patricia Piccinini and the Aesthetics of Care* (каталог) (Copenhagen: Arken Museum, 2019).

²³⁵ Само да објасним претходно поменути постхуманизам који се преклапа и који је изданак низа других актуелних теорија: спекулативни реализам (Дан Греам (Dan Graham)), студије на животињама (Винсиан Деспре (Vinciane Despret), Елизабет Грос (Elisabeth Grosse)), нови материјализам (Џејн Бенет (Jane Bennett), Карен Барад (Karen Barad)) и други. Постхуманистичко поље постоји у гранама и унутрашњим неслагањима; за преглед погледати: Кери Волф (Cary Wolfe), "What is posthumanism?", *Modern Philology*, Vol. 111, No 1 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010 година), E136-E140 .

човечанство, који још од времена просветитељства поставља људско биће одвојено и супериорније од остале животне форме и видове. Ако се померимо од Харавејевог спекулативног питања „шта постајемо када се врсте сретну“²³⁶ као нашег водича, онда истражујемо Пичининијин будући свет како бисмо упознали низ нових облика живота — и да бисмо се изнова упознали.²³⁷

Трансгенетске химере и роботска створења која насељавају свет Пичининијеве доводе у питање традиционалне поделе између људи и других животиња, као и између природног и вештачког. „The Comforter“ (2010) представља младу жену дуге црне косе, која је лепо обучена у хаљину и црвене сандале. Она седи на земљи, загледана у недефинисану, чудну и угласту ствар коју држи у рукама. Примитивне карактеристике овог чудног меснатог чудовишта укључују ноге, екстремитете, уста и пипке на глави. Пажљиво испитивање открива запањујући контраст између густе, тамне косе девојке и прелепо бледе, новорођене коже тог створења. Она је такође припадник раније неоткривене врсте, укрштања човека и мајмуна. Оба створења изгледају као ванземаљци, али имају многе заједничке карактеристике које постављају питања о томе шта значи бити човек. Шта је наша тачка диференцијације? Да ли начин на који изгледамо или оно што носимо говори нешто о томе ко смо унутра? Гледање ове две фигуре тера нас да размишљамо, по речима Пичининијеве, „јер је проблем идентификовати где почиње, а где се завршава друго, да ли заиста можемо да наставимо да верујемо у баријере које нас деле?“²³⁸ На тај начин Пичини поставља главни дискурс својих радова, а то је питање ентитета који, иако их нисмо свесни, већ деле биће са нама у складу са развојем биокултуре и технокултуре.²³⁹

На другој страни транстактичких односа уметности са технологијом налазе се други видови уметничких изведби који су директно повезани са трансмедијским

²³⁶ Donna J Haraway, “When Species Meet – Introductions”, у: *When Species Meet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).

²³⁷ Antonson. *Embrace the Unknown: Patricia Piccinini and the Aesthetics of Care*.

²³⁸ Peter McKay, “Patricia Piccinini: Curious Affection”, *CURIIOUS AFFECTION* (Queensland: Queensland Art Gallery/Gallery of Modern Art, 2018), 18.

²³⁹ Antonson. *Embrace the Unknown: Patricia Piccinini and the Aesthetics of Care*.

преносом информација, коришћењем рачунарске технологије, трансмедијских технолошких платформи и интернета који такође пројектују односе трансмисије у вези са дискурсом темпоралности без разматрања временских зона и географских ширина, као и транскултурних веза и повезивања. Ширење медија комуникације широм света помогло је многим од нас да постану свесни свог непосредног окружења (наше породице, пријатеља и комшија), свог ширег окружења (града, земље и региона) и стварног и виртуелног присуства безброј далеких других – наших савременика широм света. Сваки дан се појављују нови облици друштвене комуникације и међуљудских веза. У 2009. години 74% светске популације није имало приступ интернету; а данас више нема села где ни најстарији и најмлађи немају приступ персонализованом интернету на свом мобилном телефону. Константна, тренутна повезаност, потреба за дељењем детаља из свакодневног живота и учешће у спољашњем свету, транспарентно, критички, ствара савременост заједничког самоформирања као резултат конвергенције техничког потенцијала универзалног умрежавања и основне људске жеље за заједништвом.²⁴⁰

Уметници окупљени око **iCinema Center-a** такође делују у корелацији са тако развијеним техничким комуникационим умом савременог човека. Овај центар је основан 2002. године као интердисциплинарни истраживачки центар за уметност нових медија, компјутера, инжењеринга, мултимедијалног дизајна, когнитивне науке, естетике и теорије филме. Естетска употреба интерактивних технологија у потпуно филмским контекстима и како се то може искористити за преформулисање наших свакодневних пракси су у центру њиховог проучавања, које се спроводи кроз уметничке, експерименталне и теоријске активности. Пројекат „Сценарио“ користи најсавременија открића у машинском учењу и вештачкој интелигенцији (AI), као и текуће истраживање iCinema о изузетним и интерактивним поставкама, како би се истражио потенцијал за смислена партнерства између људи и технологије. Сам рад доприноси значајним новим дешавањима у проучавању интерактивних наратива у окружењу MR²⁴¹ и у теоријским оквирима интеракције. Најважнији део ове

²⁴⁰ Smith, *Contemporary Art: World Currents*, 297.

²⁴¹ MR – mixed reality (мешовита стварност: интеракција између технолошких и људских процеса).

парадигме је идеја о коеволуционом наративу, који је у суштини прича која се развија као резултат интеракције између људског корисника и дигиталног лика. Користећи филозофски оквир Жила Делеза и Мануела ДеЛанде (Manuel DeLanda), iCinema концептуализује овај модел интеракције као екосистем или склоп, где многи делови сарађују и реагују једни на друге унутар MR околине.²⁴²



iCinema Center, *Сценарио*, 2011, 360 ступњева стереоскопска имерсивна инсталација

Ево како се у зависности од прилике доживљава дело „Сценарио”. Прималац се суочава са компјутерски генерисаним представама очних јабучица које се пројектују на панорамски екран при уласку у мрачни простор инсталације, уз успорену музику клавира. Глас налаже кориснику да се приближи очима да би изабрао једно. После овог почетног чина, екран се затамни и чује се звук кише која пада у олуке након чега се види слабо полусветло са прозора изнад главе. Доживљај је као да се посетилац налази у подземном лавиринту са двосмисленим сензорним

²⁴² Dennis Del Favero and Timothy Barker, “Scenario: Co-evolution, shared autonomy and mixed reality,” *2010 IEEE International Symposium on Mixed and Augmented Reality - Arts, Media, and Humanities* (2010): 11-18, DOI:10.1109/ISMAR-AMH.2010.5643299.

процесима, али при том може видети своје тело и тела других корисника. Компјутеризовани хуманоидни лик подстиче конзумента да се приближи, водећи га око панорамског екрана који дефинише свет мешане стварности. Компјутеризовани ликови се приказују док се пролази ходницима. Приликом приближавања ликовима, дискретно се одвија унапред написани сценарио злочина. Ликови из сенке лутају мрачним ходницима док се шета сваким ходником, слушајући новости и гледајући призоре кроз поларизоване 3Д наочаре. Након ових сцена конзумент улази у шуму у којој полако падају снежни наноси. Пет дигиталних знакова се помера, тражећи од примаоца да пронађе разбацане делове тела. Ликови из сенке тако обнављају дете, које лута снегом ван сцене. У трећем чину, дигитални ликови се сусрећу са групом ликова из сенке који ометају и подривају њихове активности, што отежава интерактивни задатак. Ови знаци у сенци морају бити надмудрени. Ликови из сенке могу да разумеју и реагују на поступке конзумента. Чини се да ликови из сенке „размишљају” о свом понашању у зависности од сценарија и кретања конзумента. Када дете и ликови оду, музика клавира поново испуњава простор мрачним звучним пејзажом и још снежних падавина. У овим VR-MR инсталацијама, прималац постаје активан корисник док покушава да одигра и разуме догађаје, постајући свестан како компјутер региструје његово кретање и тестира како његове акције утичу на естетику нарације.²⁴³

Довољно сложен опис овог једног рада на iCinema Center-у говори о трансплатформама кроз које дело настаје, што доприноси његовој комплексности, наративности, партиципацији, савремености и сталном држању у стању неизвесности.

Последњи аутор кога ћу у овом поглављу споменути биће **Алфредо Жар** (Alfredo Jaar) који на неки начин ствара дела чији се фокус преклапа са три дисциплинска транс-приступа, преплићући и технологију и екологију и политику, и стога заиста заслужује посебно признање. Са намером да овај рад не оптерећујем

²⁴³ Favero and Barker, "Scenario: Co-Evolution, Shared Autonomy and Mixed Reality", 11-18.

прегледом његовог уметничког опуса и у интересу уже области, задржаћу се само на једном његовом делу, тј. делу „Звук тишине“ из 2006. године. Ово дело се може убројати у оне радове који се боре против такозване „социјалне амнезије“, односно у великом налету нових технологија и интернета, медијска какофонија утиче на стварање субјективних ставова, погрешних историјских наратива или потпуног брисања неких догађаја, тј. доприносећи тиме друштвеном забору. Жар, кроз свој рад „Звук тишине“ не дозвољава да се избрише једно значајно фотографско дело, а кроз њега гласно говори и против светске политике према неразвијеним земљама, као и катастрофалних еколошких проблема са којима се суочавамо и који постају све очигледнији. По уласку у простор галерије у којем је изложено дело „Звук тишине“, одмах бивамо погођени сјајем флуоресцентних светала која облажу једну страну велике просторије у облику коцке која је прекривена алуминијумом. Улазећи у њу, видите врата са сигналом који вам говори да ли да сачекате док је црвено или да уђете када је зелено. Унутра се налази велики екран, а око њега неукључена фотографска светла. Следећих осам минута следи дигитални слајд шоу који у прецизним и кратким белешкама на писаћој машини описује живот јужноафричког фотографа Кевина Картера. Картер је био професионални фоторепортер запослен у великим агенцијама, а његове фотографије су биле јако тражене.²⁴⁴ Дана 26. марта 1993. Њујорк тајмс и друге публикације широм света објавиле су његов портрет изгладњелог детета у Судану које вреба лешинар. Када је откривено да је фотограф чекао 20 минута да лешинар рашири крила, велики део беса који је уследио био је усмерен на њега јер није понудио никакву помоћ детету док се је кретало ка станици са храном. Када је Картер освојио Пулицерову награду за фотографију у априлу 1994, постао је веома тражено фотографско име. Три месеца касније одузео је себи живот, а у опроштајном писму написао је да је био сведок многих трагедија. Снимак фотографије из Судана, у Жаровој инсталацији, појављује се на овом месту у низу слајдова, али је одмах заклоњен светлима која се пале и почињу да трепћу са обе стране екрана. Новинарка Њујорк Тајмс Роберта Смит (Roberta Smith) написала је осврт на Жаров пројекат и његов наслов, наглашавајући: „Једна импликација је да је

²⁴⁴ Smith, *Contemporary Art: World Currents*, 302-304.

ћутање немогуће; мисао је сопствена врста буке. Друга је да је истинско ћутање пасивност, људско прихватање нечовечности. И трећа је да је тишина девојчица, одсуство у центру приче. Она је заувек отишла, али фокусирати се на њу и њену слику значи игнорисати господина Жара и господина Картера.“²⁴⁵



Алфредо Жар, *Звук тишине*, 2006, инсталација

Овим делом Жар веома свесно реагује и на природне и на изазване узроке глади у већем делу Африке и Судана. Поред глади ту су и питања расизма, корупције у власти, а та глад је индукована и само је једно од оружја између осталог у арсеналу оних који би контролисали становништво у своју корист. Зато је у центру његовог стваралаштва Картерова фотографија за коју каже да је једна од најбољих визуелизација колико је западна цивилизација „лешинарска“ према слабијим и мање развијеним, тј. да смо сви 'лешинари'.

Да би пренео информације и спречио процес 'социјалне амнезије' Жар користи различите транс-тактике којима примаоца држи у стању ишчекивања,

²⁴⁵ Roberta Smith, "One Image of Agony Resonates in Two Lives". *New York Times*. April 19. 2009. 1-7.

преносећи преко трансдисциплинарних и трансмедијских платформи, поруче и контексте који су транстемпорални, а који уз помоћ различитих техника доприносе концентрацији и обуздавању осећаја. Међутим, Жарова критика савременог друштва и модерног човека стоји на врху читаве констелације.

6. КРАТАК ИСТОРИЈСКИ ПРЕГЛЕД РАЗВОЈА САВРЕМЕНЕ МАКЕДОНСКЕ УМЕТНОСТИ

Развој македонске уметности обележен је и доследношћу и амплитудом кроз њену историју. Иако је Македонија у то време била део веће југословенске уметничке сцене, њени први образовани уметници, под утицајем европских уметничких центара, стилова и естетике популарних крајем 19. и почетком 20. века, почели су да се баве модерном уметношћу без постепеног развоја уметности у извесном разумном међупериоду после неговања традиционалних иконографских образаца у религијској уметности, али условно одмах. Било је уметника који су својим формалним и концептуалним радовима могли да се приближе срцу одређене уметничке тенденције, ефективно испуњавајући очекивања која проистичу из те дате тенденције и генеришући квалитетне примере домаће уметничке сцене. Посебан утицај може се ставити на македонски енформал, као и на обновљену фигурацију у Македонији, која се развијала под југословенским утицајем, али је и једно и друго наговестило ослобађање стваралачког процеса од старог социјалистичко-реалистичког поретка вредности и естетских достигнућа. До раних 1980-их, концептуална уметност и други нови уметнички покрети (видео, инсталације, неоконструктивизам, постмодернизам, итд.) били су ретке појаве, испољавајући се више као пролазни изливи концентрисаног интелектуалног представљања.

Важне прекретнице у развоју македонске уметности 20. века укључују 1948. годину, годину оснивања Националне галерије Македоније (тада познате под именом Уметничка галерија Скопље 1964. године, оснивање Музеја савремене уметности-Скопље (садашња зграда овог Музеја отворена је 1970. године), који је резултат многих донација уметничких дела истакнутих уметника из целог света након катастрофалног земљотреса у Скопљу 1963. године; 1980. година, година оснивања Факултета ликовних уметности у Скопљу, појава нове генерације македонских уметника школованих на овом факултету пуних ентузијазмом и амбицијом „да мењају свет“; и закључно са 1991. годином као прекретницом која је почела да се издваја и у националним оквирима дефинише уметност која је настала

на овом геополитичком простору – година када је Република Македонија (данашња Северна Македонија) постала независна држава.

До великих промена у друштвеној и политичкој клими у земљи дошло је када је Република Македонија стекла независност 1991. године. Дубоку деградацију у друштву изазвали су бројни фактори, укључујући проблеме са националним идентитетом, опстанком, постојањем и признањем. Иако је распрострањена глобализација тек почела, а неизбежна транзиција нам се чини као процес чији се крај, ни после тридесет три године, не назире. Након тога дошло је до непријатељстава у суседству, великог одлива избеглица, унутрашњег војног сукоба и широко распрострањеног сиромаштва. Након што је „мултикултурализам“ изазвао раскол у националним идентитетима и верским опредељењима, потписани су различити мировни споразуми и резолуције за одржавање мира. Корупција, нелегална трговина и транзициона мафија су цветали, а локална црква је попримила нов, сасвим другачији и деформисани изглед као резултат мешања политике у њен рад. Аутократска политичка власт почела је доследно да се спроводи под маском квазидемократије. А како је инвентивна уметничка природа напредовала под таквим друштвеним нормама? Дипломци Факултета ликовних уметности у Скопљу из прве и друге генерације македонских уметника увели су радикално нове начине стварања уметности, укључујући изведбе, перформансе, просторно специфичне инсталације и неоконструктивистичке објекте приказане у нетрадиционалним срединама или су обновили страст за сликарством и скулптуром у једном измењеном опсегу. Били су изузетно успешни у уносу постмодерног речника у македонску визуелну уметност. Њихово стваралаштво није произашло директно из политичких и друштвених промена које су се у то време дешавале на локалном нивоу, већ као резултат покрета и тенденција „ради осавремењења“ македонске уметничке сцене у корак са развојем уметности у суседним народима и земљама.²⁴⁶

²⁴⁶ Небојша Вилиќ, *States of Changes?* (Скопје: Феникс, 1994), 223.

Значајан допринос тренду прогресивности у развоју ове нове уметничке праксе дао је и Сорошев центар за савремену уметност у Скопљу, основан 1993. године (то је заправо својеврсна политичка фондација која има за циљ еманципацију и глобализацију источноевропских земаља у развоју). Као резултат тога, глобалистички идеали су постали „наметнути“ свима. Било би неодговорно игнорисати или минимизирати пионирску улогу Сорошевог центра у увођењу нових естетских пракси и најсавременијих технолошких иновација у стваралаштво македонских уметника (и тада су нове уметничке праксе, као још увек неизвесне и непроверене, негиране и маргинализоване од стране државних институција). Такође треба нагласити да је „мамљење“ македонских уметника стабилним финансирањем, обећањем нових изложбених могућности, наметањем тема и, у крајњој линији, стварањем наручених уметничких дела, допринело новој атмосфери у уметничкој сфери у нашој земљи.

Захваљујући неуморним напорима свог оснивача, Небојше Вилића, Сорошев центар за савремену уметност (SCCA, сада познат као Центар за савремену уметност или САС) је младим уметницима дао прилику да експериментишу са најсавременијом технологијом и подстакао свеж, узбудљив интерес за стварање мултимедијалних дела. У својој инаугурационој години (1994–1995), SCCA је одржао годишњи програм под називом Image Vox, која је инспирисала нове уметничке иновације у претходно тангенцијалним областима. Двадесет различитих уметника користило је различите облике најсавременије технологије да би створили дела која су била подједнако невероватна и величанствена. Конкретно, инсталације Јована Шумковског, Искре Димитрове, Жанете Вангели и Игора Тошевског подстакле су већи ниво инвентивности него што би то било могуће без финансијске и техничко-технолошке подршке коју су уметници добили.²⁴⁷

Сузана Милевска настанак Сорошевог центра за савремену уметност повезује као тренутак „равнотеже, конкуренције, па чак и супротстављања монополама

²⁴⁷ Соња Абаџиева, *Мултимедијална уметност* (Скопје: Остен, 2017), 32.

моћних државних институција. Њихова важна политичка агенда је била да се супротставе комунистичкој идеологији и промовишу отворено друштво, скривајући се иза промоције нових уметничких медија.²⁴⁸ Она такође помиње име „инвеститора” Џорџа Сороша у корупционашким дијаграмима америчких тајкуна Марка Ломбардија.

У таквим условима постсоцијализма (или једног постпериода) развијаће се одређени неоавангардни трендови у уметности са про/постконцептуалним смером. Иако су клима и догађаји били адекватни за заузимање ангажованог става, македонски уметник ће стварати дела која ће одисати неком врстом реакције и изјаве о дневнополитичким дешавањима, али то се не може свести на „политизацију“ и „социјализацију“ уметности. У том контексту, Небојша Вилић ће написати: „У последње време македонске уметнике све више занима уметнички ниво интерпретације свакодневног живота и друштвено-политичких окружења. Више се може говорити о присуству друштвеног и политичког у интересима и уметничким делима, него о директном друштвеном и политичком утицају у смислу „социјализације“ или „политизације“ уметности. Чак и ако се чини, ово нема никакве везе са кантовским проширеним појмом естетске незаинтересованости, који одваја интерес од практичне и концептуалне сфере (незаинтересованост за постојање објекта који је померио фокус естетског искуства на опажача и далеко од уметничког дела). Напротив, скорашња незаинтересованост се више односи на суштину уметничког објекта као појма, као закључка и више на неповерење да ће се уметничким деловањем нешто променити и на улогу уметности у друштву.“²⁴⁹

Неки кустоси су настојали да мотивишу македонске уметнике да буду ангажовани и постсоцијалистички оријентисани, а од средине 90-их до почетка 21. века уследила је серија изложби у којима су доминирали актуелност, постмодернизам, цитатност, примена нових технологија . Реч је о изложбама које

²⁴⁸ Suzana Milevska, „Интернализација на дискурсот на институционалната критика и нејзината несреќна свест“, *The post-Yugoslavian Condition of Institutional Critique*, 2 (2008).

²⁴⁹ Nebojša Vilić, „Both Sides Now: ‘Eastern’ and ‘Western’ Art. Clearing up the Differences in Advance!“, 1. *Kongress zur Kunst und Kunstvermittlung in Mittel- und Osteuropa* (Stuttgart: IFA, 1999), 99-104.

углавном организује и финансира Центар за савремену уметност СОРОШ, а реализују се углавном у алтернативним просторима. Музеј савремене уметности, који је одувек био покретач модернизације визуелног израза, почео је да се укључује у њих, и већ тада се активно укључио у организовање изложби нових тенденција у уметности код нас, али и увозом великог број актуелних изложби из целог света осавременујући тако дух рецепијента и конзумента уметничког дела.

Индикатори промене методологије концептуалне уметности (ка њеној пост-верзији), за све веће јединство филозофије и уметности и нове „формуле“ ликовног критичара/уметника представљени су на изложби „Потпис, догађај, контекст“ (1992. године) који су заједно организовали ликовна критичарка Сузана Милевска и фотограф Роберт Јанкулоски као одговор на „писмо“ Жака Дерида. С. Милевска је уложила напоре да усмери уметничку сцену (често млађе уметнике у земљи) ка нео-или постконцептуалистичком резултату кроз свој рад са Отвореним графичким студијем и серијом изложби које је организовала.²⁵⁰

То је период у коме су настала дела у којима и даље доминира однос појма и форме. Ослобађање од формалних карактеристика уметничког дела је сложен процес који је трајао, а и данас има дубоке корене. Синкретизам уметничких медија и форми је општи појам којим се могу дефинисати уметничке превласти у датом периоду. Ново у сталној спрези са старим, при чему се класични медији (у класичном облику и форми) попут сликарства, скулптуре и графике суочавају са озбиљним проблемима у проналажењу свог положаја и разлога за опстанак. Постепено, инсталације и истраживање и „освајање“ нових простора за презентацију, примена нових доступних медија и скретање фокуса са модерног формализма на постмодерне и концептуалне уметничке продукције доживљавају доминацију.

Овај период „трчања на Запад“ је период у коме се мења „медитерански контекст“ у делима македонских ликовних уметника и дефинише се и данашња

²⁵⁰ Абациева, *Мултимедијална уметност*, 32.

уметност као савремена и у корак са тенденцијама у региону и шире. Често и сами уметници реагују на наметнути режим, у којем су на неки начин изгубили сопствени интегритет и идентитет, али доступност данашњег света и лакоћа добијања информација једним кликом (за разлику од некадашње затворености и отежане комуникације) променили су начин сагледавања ствари и свест о постојању другог. На тај начин су постали могући цитати и постмодернистичко *anything goes* (све пролази).

Накнадна активност SCCA-а као SAC-а, са изложбеном галеријом CIX и њеним следећим директором Милентијем Пандиловским, фокусира се на SEAFair (Скопски сајам електронских уметности), који је младим креативним уметницима пружио прилику да дизајнирају мултимедијалне пројекте који су у потпуности искористили предности рачунара и других нових технологија.

Уметници, су самоорганизовано искористили новоотворене алтернативне изложбене просторе у Скопљу, пре свега простор Чифте хамама (тада нереновираног и алтернативног), као терена за нова мултимедијална уметничка дела. У контексту идеја као непопустљивих водећих принципа у уметничким пројектима, изложба 9 1/2 - Нова македонска уметност (МСУ-Скопље, 1995) истакла је новооткривену слободу уметника.²⁵¹

Отворени графички атеље и изложбе „Графички експеримент” у Музеју града Скопља допринели су оживљавању графичких приступа који су превазилазили границе конвенционалних метода и уметничког приказа. Кустоскиња Студија и ових издања била је Сузана Милевска. Радови Ане Стојковић, Славице Јанешлиеве, Оливера Мусовића, Христине Иваноске и других показују како ова врста ликовне лабораторије регенерише технику прештампања постижући јасне и префињене ликовне резултате.

²⁵¹ Абациева, *Мултимедијална уметност*, 32.

Дошло је до значајног повећања учесталости и видљивости заједништва између уметника и историчара/критичара уметности. У градском тржном центру (ГТЦ) у Скопљу, радови су били изложени као урбане инсталације/еколошки уметнички радови у оквиру теоријског дискурса Сузана Милевске „Род и капитал“, и на разним локацијама по граду у оквиру акција везаних за уметност Соње Абаџиеве „Осветљавање места“.

Ситуацију након 2010. године, на друштвено-политичком плану, прати наставак ауторитарних режима са новим актерима на руководећим позицијама. У овом периоду слободни медији почињу да се ућуткују, а наручене вести и ТВ програми „очаравају“ обичног конзумента. Политика постаје све више популистичка. „SCCA -Скопље је ослабљено губитком подршке свог главног спонзора, а десничарска националистичка културна политика владајуће коалиције ставља нагласак на национално наслеђе и археологију, а не на савремену уметност.“²⁵² Људи се лустрирају преко ноћи, организују се спектакуларне полицијске акције, подстичу квазинационална осећања. Праве вредности у култури и питање формирања културне стратегије за развој националног визуелног континуитета су дискурси који висе у ваздуху. Та култура патила је и пати у разним облицима, почев од неговања неодрживих уметничких вредности; преко промене идентитета градова са монументалним споменицима и новим архитектонским објектима (тзв. пројекат Скопље 2014), у идеологији и стилу чији је циљ стварање нове „историје“ за историју и културу наше земље, ауторитарне и својеглаво грађене без подршке интелектуалаца и професионалаца. Функционисање националних установа у области културе и политички зависна функција њихових лидера (чији је избор у већини случајева неприкладан и фаталан), ставља уметника и вредности дела у други план, истичући материјалну оправданост над уметничком идеологијом. Било је неколико примера цензуре уметничких пројеката (или аутоцензуре) који отворено критикују, коментаришу, питају о одређеним друштвено-политичким проблемима.

²⁵² Milevska, „Интернализација на дискурсот на институционалната критика и нејзината несреќна свест.“

Како су ови услови утицали на македонску уметност? У различитим истраживањима постављају се питања о укључености македонских уметника, природи релационе уметности, повезаности уметника и њихових заједница, пресеку уметности и политике, вредности партиципативних пракси итд. У светлу ових фактора, утврђено је да је све већи број македонских уметника друштвено свесних, забринутих грађана који осећају потребу да јавно изразе своје мишљење кроз уметност. Њихово учешће је означено као коментар или изјава, а заправо је то начин размишљања, однос према актуелним дешавањима у нашој средини и осећању личне и друштвене одговорности. „...Изјава о односу уметности са актуелностима у Македонији скоро да даје неколико токова у новијој уметничкој продукцији. Прва се односи на посвећен однос према њој, при чему се посвећеност одликује својом коначношћу, друга коју карактерише појава формулација везаних за приватност и интиму уметника се односи на актуелност кроз „мале наративе”, а трећа се односи на незаинтересован однос према актуелности, али дубоко дотичући њену суштину.“²⁵³

Од посебне релевантности је појава значајног броја ауторки, које користе другачији естетски вокабулар, са обogaћеном тематском и естетском инструментацијом (Анета Светиева, Вана Урошевић, Искра Димитрова, Мирна Арсовска, Елпида Хаџи Василева, Љупка Делева, Жанета Вангели, Ирена Паскали...). Све заједно представљају македонску уметност у проширеном светском простору. Оне делују са свешћу о посебном говору који припада македонском простору, наравно у контексту постмодернистичких и новогворних начина изражавања, проширујући дефиниције и поља познатих медија (Драган Петковић, Глигор Стефанов, Петре Николоски, Јован Шумковски, Станко Павлески, Исмет Рамићевић, Томе Аџиевски, Антони Мазневски). У овом плурализму уметничких идеја још упорније се артикулишу мултимедијални гласови данашњих још млађих аутора (Оливер Мусовић, Христина Иваноска, ОПА група: Слободанка Стевчевска и Денис

²⁵³ Nebojša Vilić, *Vesna Dunimagloska: The Dancer* (каталог) (Skopje: 359°, 2001).

Сарагиновски, Игор Сековски, Ђорђе Јовановић, Нада Прља, Никола Узуновски, Велимир Жерновски). Не мали број поменутих уметника живи у иностранству, и истовремено су активно укључени и у сцену своје отаџбине и свог новог пребивалишта. Нема сумње да последње две деценије дају јасне аргументе за постојање и опстанак идентитетски конотираног уметничког израза чија је провенијенција простор (и духовни и физички) Републике Македоније. Презентације на међународним изложбама, где су паралелни увиди експлицитно доступни, показују достигнути степен завидне компатибилности стваралаца у Македонији са колегама из других земаља, као и истовремено са светским уметничким токовима, заснованим на бескомпромисном прагматизму у равноправној употреби дијаметрално различитих медија, од филма, видеа, компјутерских технологија, преко лингвистичких, књижевних, позоришних, до укључивања у политичке, друштвене, еколошке и слично конципиране акције и активности. Морао је да прође читав век да се македонски ликовни уметник избори за вредносну једнакост са својим истомишљеницима ван оскудних граница државе.²⁵⁴

За овај период су значајне и појаве алтернативних групација и изложби које се представљају у ванинституционалним просторима. Оснивање неколико уметничких група као што су *Кооперација*, *Арт И.Н.С.Т.И.Т.У.Т.*, *МОМИ*, *SEE* оставило је неизбрисив траг на свежину израза, субалтерност, носећи дух тихог револуционарног таласа који негира актуелну државну визуелну продукцију и владине институције, укључујући се у независан спектар комуникације са публиком жељном уметности која спроводи медијацију информација на једном вишем интелектуалном и самосвесном нивоу. Невладин сектор је организовао неколико догађаја који су били субверзивни и активистички, нудећи другачији спектар како би утицали на свест шире публике.

Отуда је македонска савремена уметност, која се бави актуелношћу, дешавањима сада и овде, иако је по својој природи транснационална, отворена,

²⁵⁴ Соња Абаџиева, „Премин од асинхронијата во синхронија“, у: *Transfiguring, Contemporary Artists from Macedonia, Imago Mundi, Luciano Benetton Collection* (Italy: Fabrica, 2012).

интерпретативна, интерактивна, документарна, критикује, исмејава, опомиње, освешћује, комуницира, зближава, експериментише, концептуализује...и укључује транстактичке приступе, међу којих трансдисциплинарност, трансмедијалност, трансјезичност, транснационалност... што ће се доказати анализом конкретних аутора, представника савремене македонске сцене и њихових дела.

Овај дужи увод сматрам кључним за добијање историјског оквира и праћење развојних етапа македонске савремене уметности, како би се стекао увид у то одакле је македонска новија уметност почела и где је стигла, тј. где смо сада и данас.

7. ТРАНСТАКТИКЕ У САВРЕМЕНОЈ МАКЕДОНСКОЈ УМЕТНОСТИ (ТРАНСДИСЦИПЛИНАРНОСТ И ТРАНСМЕДИЈАЛНОСТ)

Трансдисциплинарност, односно губљење граница између дисциплина у интересу решавања проблема са различитих аспеката без узимања у обзир дисциплинарног и строго контролисаног решавања датог проблема по гранама, савремени је контекст, који како смо у првом делу овог рада детерминисали, покушава да се наметне у свакој области људског бића, учења, истраживања, деловања. Покушали смо да утврдимо да се овај дискурс трансдисциплинарности примењује у светској савременој уметности и да се његовом применом све више бришу строге дефиниције свих дисциплина и области, а посебно у нашој ужој области – визуелној уметности. Уметност је све мање дисциплина која се бави естетиком и лепотом, посебно не у кантовском смислу, и све више постаје област коју чак и највећи теоретичари и критичари могу веома тешко да дефинишу и објасне зашто се нешто још увек третира као уметност. Отуда, широки спектар интересовања и знања која обухвата уметност, са широким проблемским преокупацијама из различитих области и дисциплина; примену разноврсне медијске платформе, укључујући и нове технолошке еманципације; афектација ружног наспрам лепим; постављање проблемских дискурса који се не завршавају увек „уметничким производом”; дефинисањем различитих радњи и чинова уметношћу; преплитањем и мешањем, довели су до трансдисциплинарног расуђивања у уметности. Увођење оваквог трансдисциплинарног приступа заправо доприноси продубљивању саме дисциплине уметности, мешању и кохабитацији са другим дисциплинама, као и превазилажењу дисциплинарности у интересу јединства идеје или знања уопште.²⁵⁵

Трансмедијалност, с друге стране, тражићемо у промењеном односу македонских савремених уметника према употреби медија у констелацији уметничких дела, али и у вишеканалним начинима комуникације са публиком који

²⁵⁵ Nicolescu, *Manifesto of Transdisciplinarity*, 39-41.

преносе информације до публике. Другим речима, у својим уметничким делима, да би преточили идеју, концепт или испричали наратив, користе разноврсне медијске изворе (од класичних до најсавременијих технолошких форми – материјала) и при томе се наратија преноси истовремено, уз ангажовање и међузависност свих медија, без истицања једног главног носиоца мисли. Ако је један медиј искључен, веза је прекинута и контекст остаје непотпун. С тим у вези, медијске форме одређују и медијацијску платформу и степен укључености реципијента у праћење поликаналне трансмисије сигнала и сензација до конзумента, од телесног и чулног (у акцијама и перформансима), преко текстуалног, сликовног, формалног, до телевизијских канала, интернета, виртуелне реалности, проширене реалности, кибернетичког и биотехнолошког преноса, компјутерских и дигитално генерисаних софтвера, итд. У ствари, преко медија се информацијски концепт трансформише и преноси из једног семиотичког система у други. Примена оваквог начина расуђивања, идејне конструкције и реализације уметности значи и промену начина мишљења које ово дело изазива, као и промену перцепције реалности.²⁵⁶

Сврха овог истраживања је да покуша да сагледа и докаже да ли се у македонској савременој уметности може говорити о трансдисциплинарном и трансмедијском приступу и како македонски уметници успевају да се ослободе „окова“ једне дисциплине или медијалности, користећи благодети других дисциплина и медијума/медија у решавању различитих дискурса и тема. Елаборирајући и детерминишући значења која се крију иза овог приступа и узимање у обзир свих дефиниција и вишеструких значења која се могу сматрати трансдисциплинарним/трансмедијалним, наравно укључујући и сва одступања, вероватноће и алтернативе, мале покушаје и експерименте, може се потврдити хипотеза да у савременој македонској уметности има трансдисциплинарности и трансмедијалности и да поједини македонски уметници, велики број чак и несвесно, успевају да креирају дела, пројекте, акције које садрже трансдисциплинарност и трансмедијалност као конститутивни приступ. Највећи број случајева транстактичке

²⁵⁶ Marie-Laure Ryan (ed.), *Narrative across Media: The Languages of Storytelling* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004), 27-28.

активности забележен је међу уметницима који су се школовали ван Македоније земље и који су били у директном сукобу са обуком за свестрани приступ у уметности, за мулти- и транстактичност, која је већ примењивана у академском образовању. Чим вам се овај приступ у процесу образовања наметне као савремен, оправдан и сигуран, онда се очекује да ћете у свом системском приступу генерисању идеја и њиховом артикулисању и након завршеног академског образовања утицати на такав начин размишљања.²⁵⁷ За остале уметнике, који су школовани на факултетима у Македонији, транстактичност се јавља као потреба за савременим и актуелним деловањем, као начин за постизање веће интелектуалне моћи уметности чија се функција у 21. веку дефинитивно променила, али после извесног времена, код неких аутора то се дешава и несвесно и не сасвим когнитивно, већ искуствено артикулисано, што уопште није негативан или погрешан емпиризам.

Политика постаје једна од најчешћих „других“ дисциплина којима плове македонски уметници, вероватно логично, јер транзициони политичко-социјални период који још траје утиче на нестабилан егзистенцијални животни корпус, па је стога нормално да се и уметник као друштвено одговорно биће често меша у друштвени живот и политичке лавиринте, критикујући, реагујући, исмевајући, цинично питајући, констатујући. Политичка реторика, филозофија, резонување и наравно политички медији се користе као облик постизања консензуса за преношење поруке. Уз помоћ трансмедијске тактике односа уметност-политика, постиже се ефикасније укључивање рецепијената, укључивање мисаоних процеса, интеракција, конверзација публице са делима.

Екологија је још једна област која све више постаје дисциплина којом се баве македонски уметници, покушавајући да се директно или индиректно укључе у борбу

²⁵⁷ Транстактика је основа међународних уметничких образовних програма на основним и постдипломским студијама, за разлику од програма Факултета ликовних уметности у нашој земљи, који су још увек угушени у старим класичним и формално-техничким поступцима стварања уметности. Проблеми у вези тога леже у кадровској политици, спорој бирократској процедури за увођење нових наставних планова и програма, кочницама у акредитационим комисијама и њиховој неспособности, малим финансијама у образовном процесу (како у домену плата, тако и у домену стварања адекватних лабораторија са најновијим технолошким иновацијама), укључивање предавача из других дисциплина итд.

против Капиталоцена и у подизање свести публике, коју треба привући у што већем броју, која као да није довољно свесна последица оваквог темпа уништавања и експлоатације природних потенцијала планете Земље. Уметници то постижу транстактичким утицајима трансмедијалности, која својим примамљивим медијским језиком класичних техника и нових технолошких изума успева да „прича” приче које држе пажњу конзумента на високом нивоу. Из тих наратива и њихове вишеканалне конвергенције конзумент учи, прима информације, забавља се, нервира се, буни се, другим речима бива инфициран општим концептом који треба да подстакне размишљање, иницира решења, па чак и да обезбеди план за конкретнија дејстава и акције. Неки од њих почињу да експериментишу и са самоодрживошћу, као веома актуелним и невероватно неопходним начином резоновања у свакој области, опет у интересу очувања природних ресурса и капацитета и мање штете по животну средину. Ови покушаји су још увек мали и пионирски, али указују на чињеницу да се и на овом малом земљишту које још увек трага за сопственим историјско-политичким идентитетом, покушава бити савремен и усклађен са општим савременим намерама у уметности.

Трећа струја о којој треба говорити је трансдисциплинарност и трансмедијалност у конвергенцији уметности са разним технологијама, која се на овај или онај начин спроводи у било коју врсту трансдисциплинарности у циљу увођења тренутка науке, нових технологија, експеримента. Наравно, овде се може уградити и био-уметност. Оно што треба истаћи у развоју македонске савремене уметности јесте извесна стагнација и недостатак концентрације у овом домену, који је доживео свој благи раст и опстанак почетком 2000-их, када је Мелентие Пандилоски, тадашњи директор SCCA, организовао међународну фестивал електронске уметности са међународном репутацијом – See Fair, на коме су учествовали многи значајни уметници из света који су се бавили овом интердисциплинарношћу / трансдисциплинарношћу: уметност-технологија / уметност-наука / био-уметност. У тим издањима See Fair (1997-2011) организоване су изложбе, конференције, предавања, радионице и у том периоду намера је била да се македонским уметницима приближи ова врста уметности актуелне у свету, што

би отворило нове хоризонте за размишљање, била би понуђена прилика за учествовање са новим и одговарајућим пројектом, македонски уметник би био приморан да размишља о трансдисциплинарности и трансмедијалности о могућности које се нуде у стваралачком процесу ако се одбаце оштри формални аспекти уметности. Нажалост, након гашења овог фестивала, одсуства грантова и недостатка финансијских средстава за развој ове врсте уметности²⁵⁸ као и сложене национал-социјалистички оријентисане продукције²⁵⁹, у последње време овај тренд трансдисциплинарности је значајно опао.

Остале дисциплине које су инкорпориране у визуелну уметност и укључују своје дисциплинарне приступе у деловању савремених македонских уметника су: друге врсте уметности (позориште, перформанс, музика, филмска уметност), психологија, социологија, антропологија, филозофија, економија, природне науке, медицина, фармација, архива итд. Што се тиче медијалности, можемо поменути све доступне медијумске/медијске механизме и проводнике помоћу којих дела настају и пласирају се јавности. Од фотографије, покретних слика, реди-мејд, скулптура, текста, инсталације, акције, перформанса, тела, виртуелне реалности, музике, преношених преко рачунара, интернета, софтвера, таблета, телефона, ТВ-а, видео пројектора, воде, VR технологије, новина, друштвене забава, друштвеног догађаја, гласа, песме, звука, рамена итд.

Након утврђивања различитих типова транстактичких приступа у савременој македонској уметности, сада треба да направимо систематски преглед најзначајнијих феномена транстактичности у нашој земљи, сагледаних наравно кроз призму три главне струје, које су предмет овог истраживања, наиме уметност-политика, уметност-екологија, уметност-технологија. Мора се узети у обзир да су границе између ових трансдисциплинарности и трансмедијалности веома оштре и

²⁵⁸ Која тражи велике финансијске могућности, високо развијене лабораторије и студије.

²⁵⁹ Предвођена тада новом доминантном десничарском владом предвођеном ВМРО-ДПМНЕ која је наметнула повратак класичним уметничким вредностима и преиспитивање националног идентитета агресивним улагањем у магловити пројекат Скопље 2014 који је потпуно променио изглед метрополе Македоније, Скопља.

да се често у истом истраживању примењују различити приступи, тј. многи уметници или њихова дела обухватају политику и екологију, чак и технологију у једном, јер су, као што је горе у другим поглављима објашњено, они такође међузависне гране, које су узрочно повезане. Овом приликом погледаћемо радове или неких од остварења следећих уметника: Оливера Мусовића, Христине Ивановске, Јане Чаловски, Игора Тошевског, Ђорђа Јовановића, Наде Прље, Велимира Жерновског, Славице Јанешлијеве, Роберта Јанкулоског, Монике Мотеске и групе Кооперација. Одлука да се издвоје и као студије случаја узму у обзир уметнички приступи Николе Узуновског, Елпиде Хаџи-Василеве, Верице Ковачевске, Христине Пулејкове, Факултета за ствари које се не уче и групе ОПА резултат је њиховог тактичког и озбиљног трансдисциплинарног и трансмедијског приступа што резултира семиотичким истраживањима и сукцесивним реализацијама у домену трансдисциплинарности и трансмедијалности.

Уметност- Политика

Оливер Мусовић је аутор чији су радови резултат специфичног метода посматрања и приступа уметника антрополога, са препознатљивом студиозношћу у истраживању концепта идентитета у блиској вези са непосредним животним простором и свакодневним животом. Његов примарни медиј је фотографија, која је основни елемент његових инсталација, које прате комплементарни текстуални делови. Са изузетним смислом за хумор и аутореференцијалном иронијом, Мусовић ствара дела која се фокусирају на баналну свакодневицу, на локалну историју и комшијске приче и ситуације, почевши од конкретног и посебног, а затим откривајући важне аспекте из живота заједнице, навика људи, међуљудских односа и друштвених релација. Мусовићева дела спадају међу амблематска дела савремене македонске уметности после 2000. године, са значајним доприносом развоју критичке свести и преиспитивању улоге уметности у савременом контексту, те теме

којима се бави и начини на које их концептуализује и формулише су релевантни и актуелни и данас.²⁶⁰

У његовом уметничком излагању навешћу два пројекта која по својој природи доносе трансдисциплинарни приступ политици и још два у којима екологија има посебно значајан утицај. Мусовић се у својим пројектима врло често бави социологијом, животном средином, миграцијама, као и односом према мањим срединама од стране велике европске породице. Сложен визни режим за земље ван шенгенског система до почетка 2000-их био је прави пакао за нас, а још више за народ Косова. Током студијског боравка у Швајцарској 1999. године извео је перформанс под називом „Слобода кретања“ у оквиру групног пројекта “View assistants” (City inside, први део)²⁶¹ у организацији Kaskadenkondensator-a у Базелу: У оквиру Мусовићевог перформанса свим пролазницима који прелазе из Швајцарске у Француску он је стављао отисак печата на руку са називом пројекта, називом прелаза и датумом, а заједно са печатом давао им је писмо које су пролазници морали да прочитају чим пређу границу и уђу у Француску. На прелазима није било контроле путника ни са једне стране, али је уметник морао да остане у Швајцарској, пошто је имао само швајцарску визу. У писму које им је дао упознао их је са причом о косовским избеглицама, јер је током перформанса дошло до избегличке кризе људи са Косова (због тамошњег рата), а у Европу они нису могли лако да прбегну, постојала анегдота да овде код нас (у Македонију) могу да уђу без пасоша, само са печатом на руци.

²⁶⁰ Ђорђе Јовановиќ (ed.), *Во дијалог, визуелна и применета ликовна програма на КСП Центар - Јадро (2020-2021)* (Скопје: Центар Јадро, 2021), 93.

²⁶¹ Врхунац руте турнеје била су дела страних уметника који нуде нову интерпретацију града.



FREEDOM OF MOVEMENT
23 Oct. 99 - LYON
FACHHEIT DER BEWEGUNG



FREEDOM OF MOVEMENT
23 Oct. 99 - LYON
FACHHEIT DER BEWEGUNG

In the months of the refugee crisis in Kosovo some of the refugees were evacuated through the Skopje airport to "third countries" (term used by the Macedonian media - Yugoslavia as a country of the refugees' origin being the first and Macedonia the second) mostly western European countries.

The refugees ' ' to be processed through Macedonia' ' therefore the embassies of developed countries' ' ng entry permits, w' 'mpie stamp' 'is

TO BE OPENED ONLY WHEN IN FRANCE

Оливер Мусовић, *Слобода кретања*, 1999, перформанс на граничном прелазу Лизбихел (Базел, Швајцарија) - Сан Луи (Франција)

Алудирајући на географски положај града Базела, града на граници између две државе, пројекат је настојао да подигне свест публике, јер готово сви западноевропљани нису осећали нелагоду у вези своје слободе приликом преласка границе, третирајући их као људе са ограниченом слободом. Кроз чин преласка граница земље, пројекат покушава да сугерише неопходност преласка свих врста граница, физичких и психичких, као и потребу за комуникацијом.²⁶²

Други пројекат везан за политику је „Председничка палата” коју је Мусовић урадио за изложбу *Концептуални дискурс у савременој македонској уметности* кустоскиње Соње Абаџиеве, у којој аутор на јединствен начин спасава Музеј савремене уметности у Скопљу неизвесног стања, који за тренутак може бити претворен у Председничку палату. Године 2003. у медијима се проширила вест да је локација и изглед Музеја савремене уметности веома погодан да постане председничка палата, али се уопште није помињало где ће се Музеј савремене уметности преселити. Мусовић, огорчен оваквим диктаторским и самовољним ставом власти, одлучује да направи две табле, прву са натписом Председничка палата, а другу са натписом Музеј савремене уметности, постављајући прву таблу на улаз у Музеј, а другу испред зграде Скупштине Р. Македоније. Његов пројекат употпуњују фотографије постављених табли, као и црвени тепих, гардисти на улазу у Музеј

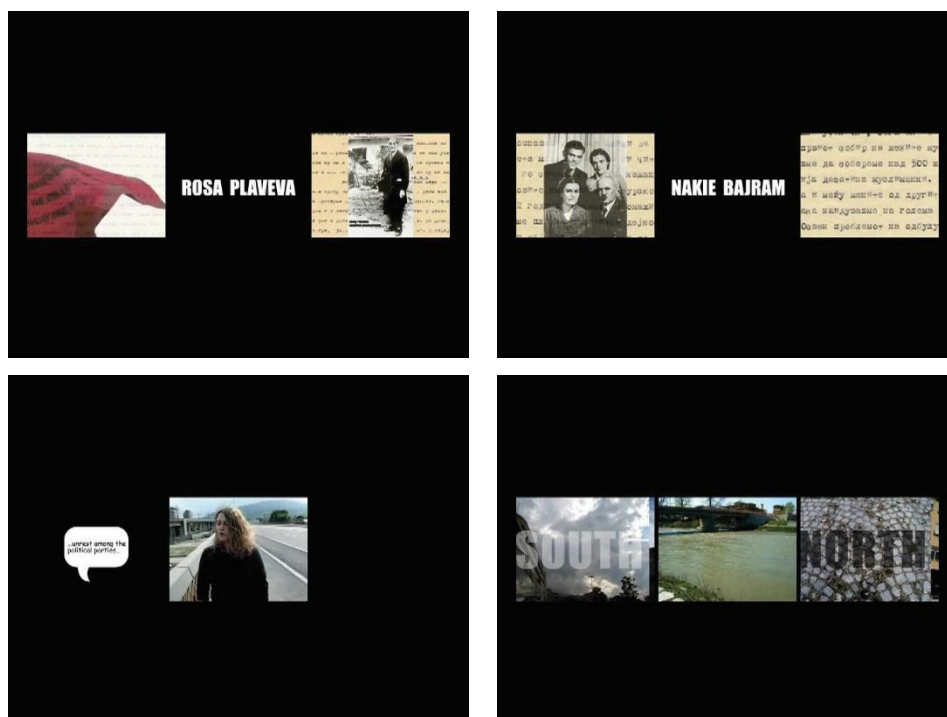


Оливер Мусовић, Претседничка палата, 2003, инсталација и акција, Музеј савремене уметности, Скопље

²⁶² Погледајте више на: <http://www.olivermusovik.tk/>.

савремене уметности и присуство тадашњег председника Македоније Бориса Трајковског. Након ове Мусовићеве интервенције, Влада је одустала од идеје о присвајању Музеја, који је, као једини музеј у нашој земљи изграђен за ту сврху, остао у надлежности музејских радника.²⁶³

Христина Ивановска је ауторка која у својој трансмедијској продукцији често користи историјске чињенице и архиве. Своју уметничку праксу користи да истражује питања репресије, контроле и формирања колективног памћења у односу на технике и политику женског отпора. Актуелне друштвене и политичке структуре и њихов однос према теорији и историји предмет су њене критичке анализе. Иако често ради у различитим дисциплинама, она такође придаје велики значај физичком раду укљученом у њено креирање објеката, текстова, цртежа, видеа, перформанса и инсталације.



Христина Ивановска, *Именовање моста Роса Плавева и Накие Бајрам*, 2006, триканално HD видео

²⁶³ Јовановиќ (ed.), *Во дијалог, визуелна и применета ликовна програма на КСП Центар - Јадро (2020-2021)*, 96-7.

„Именовање моста: Роса Плавева и Накие Бајрам“ (2006) је истраживачки пројекат који говори о искуству са локалним властима у Скопљу након подношења предлога за именовање моста 2005. године именима две жене социјалдемократа и активних учесница еманципационих процеса жена у Македонији у првој половини 20. века.²⁶⁴ Која је релевантност ових жена данас и како се примери еманципаторских иницијатива из прошлости могу повезати са тренутним облицима политичког активизма, са потенцијалом да покрену промене у садашњости? У недостатку информација о деловању жена у нашој земљи, тражимо примере из других контекста, како бисмо дали видљивост облицима деловања у односу на наша права и борбу за еманципацију. Ови примери не одговарају увек нашем окружењу. Дакле, оно што сви покушавају јесте да пронађу спону, нит, континуитет са претходним генерацијама жена из свог окружења, јер ћемо у тим заборављеним облицима отпора наћи примере, методе деловања који произилазе из датог друштвеног и политичког контекста и који су одраз одређеног менталитета и управо зато могу најприкладније да одговоре на изазове времена. „Именовање моста“ није само уметнички пројекат, већ и грађански. Захтев Ивановске тестирао је процес демократизације власти, који је требало да отвори процесе одлучивања уз укључивање грађана и цивилног сектора. Али Ивановска не добија никакав званичан одговор на захтев. Та иницијатива, управо кроз уметнички рад Ивановске, троканални видео и једну публикацију, која је проистекла из истраживања и из припреме и подношења захтева, и бројних изложби и презентација, наставила је да живи и постала део локалног наратива.²⁶⁵ Али тек након 16 година створена је политичка воља да се овај предлог Ивановске прихвати и новоформирана комисија одлучила је да мост у граду, такозвани мост „Близанац“, добије име ове две жене, потврђујући на тај начин да уметничка пракса може бити снажан покретач друштвених промена, и може

²⁶⁴ Hristina Ivanovska, „Naming the bridge: Rosa Plaveva and Nakie Bajram“, *Gendernet Network*, Accessed on January 10, 2023, <https://www.gendernet.info/project/naming-the-bridge-rosa-plaveva-and-nakie-bajram-2/>

²⁶⁵ Катерина Кантарџиева Димков, „Христина Ивановска: во моите перформанси Роза Плавева е и останува мојот пандан“, *Слободен печат*, 2021, <https://www.slobodenpecat.mk/hristina-ivanoska-vo-moite-performansi-rosa-plaveva-e-i-ostanuva-mojot-pandan/>.

покренути стварање политичке климе за њихову реализацију.²⁶⁶ Очигледно је да је ово трансдисциплинарно функционисање Ивановске, укрштање грађанског активизма, историје, политике, урбане топонимије, феминизма, архивистике довело до конкретног решавања веома актуелног проблема, а то је присуство имена жена које имају значајан друштвени, национални или глобални допринос и по којима треба назвати неку улицу, мост, установу.

Христина Ивановска, поред индивидуалне каријере, ствара и заједно са уметником **Јанетом Чаловским**, са којом ради и трансдисциплинарно, пре свега „копајући“ по прошлости/историји и преправљајући је, стварајући нове архиве, анализирајући социокултуру, политику, друштвено деловање. Један од њихових најновијих радова је „Undisciplined: A Construction of an Archive“ чија је сврха да кроз теоријску и креативну анализу истакне вишеструку друштвену производњу у конституисању новог облика грађанских и живих архива. Пројекат је покренут идејом о томе како користити фрагментацију, дисконтинуитет и непредвидивост као алате за реконтекстуализацију знања из архиве. Визуелно дело или књига заснована на архивским изворима није само мисаона вежба, већ представља нову физичку, а тиме и политичку реалност. „Недисциплиновани: Изградња архиве“ архивира обимну техничку и фотографску документацију главног плана за Скопље јапанског архитекте Кензоа Тангеа, којим је управљао специјални фонд УН од 1963. (када је град разорен земљотресом) до 1967. године. Пројекат је био подстакнут још једном катастрофом: пожаром који је уништио некадашњи скопски Завод за урбанизам и архитектуру у априлу 2017. године. У мају 2017. уметници су покренули грађанску акцију (коју је водио Прес ту Егзит уз подршку бројних појединаца и државних и независних организација из области уметности, архитектуре и културе) да се документација разбаца по терену где се Институт налазио.²⁶⁷

²⁶⁶ Јовановиќ (ed.), *Во дијалог, визуелна и применета ликовна програма на КСП Центар – Јадро (2020-2021)*, 250-251.

²⁶⁷ Yane Calovski, “Undisciplined: A Construction of an Archive”. *Press to Exit*, December 2, 2020, https://www.presstoexit.org.mk/index.php?option=com_content&view=article&id=402:undisciplined-a-construction-of-an-archive&catid=11&Itemid=199&lang=en University press. 2006.



Јане Чаловски (заједно са Христином Ивановском), *Некадашњи град (Undisciplined)*, 2017, видео детаљ



Јане Чаловски, *Почетни чин (Поглавље са Недисциплинованих - изградња архиве)*, 2018, инсталација, пронађени материјали, Музеј савремене уметности, Скопље



Јане Чаловски, *Недисциплиновани - изградња архиве*, групна изложба „Већи од тебе - херојске гласове са бивше Југославије“, МАХХИ, Рим, 2021

Концептуална флексибилност у приближавању наслеђа модерности, појима перформативности и употребе архива, док се односи на актуелне социо-културне, економске и политичке услове је централна за уметничку праксу ова два аутора.

Овај интерес тандема Чаловски – Ивановска укључује многе кључне концепте, као што су окупација, исељавање, реорганизација, адаптација и присвајање идеја унутар културних, економских и политичких премиса. Као што је већ речено у наслову, циљ садашњег рада је да се нетрадиционалном методологијом стави архива у јавно власништво. Крајњи циљ је да се развије дисперзивни концепт архива уз учешће јавних институција и приватних грађана и да се разграничи интердисциплинарна методологија за генерисање друштвене, политичке и културне валуте око модернистичког културног наслеђа. Теоретски, овај рад је инспирисан концептом „Отворене форме“ пољског архитекте Оскара Хансена, у којем могућност неуверљивости (заузврат активирајући вредности као што су недогматизам и демократија) стално ствара могућност проширеног контекста, односа и интерпретација, а такође и артикулацијом архива и појмова аутора и Фукоовог дела. „(Не)дисциплиновани“ се може посматрати као експеримент са архивом као метафором, истраживачким питањем и методологијом. Специфичан македонски контекст омогућио је ауторима да сагледају како политички опортунизам одјекује и утиче на способност испољавања критичке позиције која би имала последице у јавној сфери, користећи и теоријска и практична истраживања и говорећи о дискурзивном историјском контексту наше прошлости који је прошлост са коренима.

Чаловски је мултидисциплинарни уметник који још од својих почетака озбиљно наступа на уметничкој сцени са радовима који су промишљени, са специфичним тематским и проблемским фокусом, озбиљно водећи рачуна о друштвеном контексту и значају активирања актуелних дебата. У својој уметности се бави традицијом истраживања и повезивањем емпиријских идеја кроз анализу историје уметности смештене у специфичности нове културне и политичке географије. Чаловског занимају објекти, приче, песме, које нуде поновно

препознавање, процеси који су трансдисциплинарни и који показују да савремена концептуална уметност може да креира нове и иновативне сценарије и просторе са различитим емпиријским сазнањима који даље комуницирају преко трансмедијских платформи са историјом и друштвом данас.

„Кад год доживимо губитак нечега што је повезано са нашом историјом, било да је то документ, зграда или особа, осећамо узнемирујући, дезоријентишући и на крају исцрпљујући осећај. Присуство губитка инспирише потрагу за одређеном врстом концептуалне еластичности у мом раду. Често смештене ван једне дисциплине, материјалности, чак и избора производних процеса, моје идеје спајају концепте поетике, ангажмана, архивирања.“²⁶⁸

Нада Прља је савремена уметница која у свом стваралачком развоју користи различите дисциплине, методологије и медије како би уградила реалност свакодневних друштвених проблема који као да се непрестано стављају под тепих. Као емигранту који се прво школовао ван граница своје земље, а потом свесно одлучио да живи у иностраној средини, питања о миграцијама и мигрантима су некако логична и суштинска. Али то није једина политичко-социјална дилема и малформација коју спроводи у својим пројектима, ту су и дискурси о правима текстилних радника и општој злоупотреби „јефтине радне снаге“ од стране капиталиста, питања о гажењу културе уз налет турбофолк културе и националсоцијалистичке монументалне реторике у нашим градовима, о поделама, о суживоту, о маргинализованим. Она користи трансдисциплинарни приступ фокусирајући се на трансгресивне квалитете, ефикасност и утицај уметности да „подиже свест шире јавности о чињеници да горе поменуто стање може имати трајан утицај/ефекат на начин на који се обликује будућност.“²⁶⁹

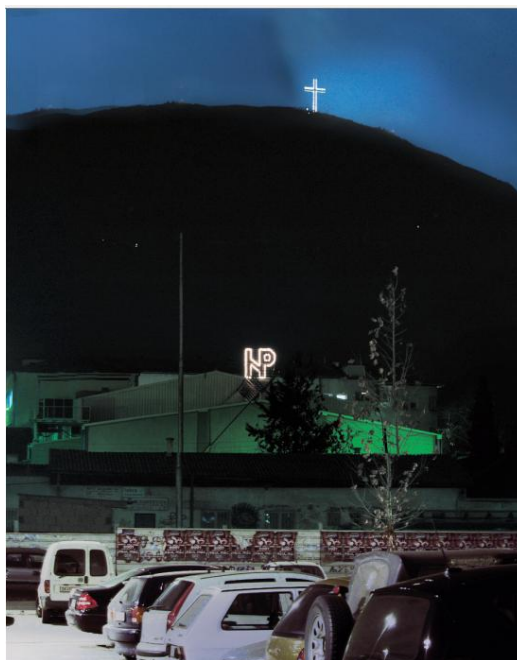
²⁶⁸ Yane Calovski, “Undisciplined: A Construction of an Archive.”

²⁶⁹ Лилјана Неделковска, *Should I Stay Or Should I Go* (каталог) (Скопје: Музеј на современата уметност, 2008).



Нада Прља, Globalowood, инсталација, акција, перформанс, 2007,
Национална галерија, Скопље

„Глобалвуд“ је пројекат Наде Прље из 2007. године, одржан у Малој станици, Народној галерији, након њеног десетогодишњег одсуства са сцене.²⁷⁰ У Глобалвуду, Прља користи идеју раздора како би се осврнула на постјугословенске, постсоцијалистичке балканске земље размишљајући о негативним културним феноменима који карактеришу период транзиције од социјалистичког реализма до демократског либерализма. После пада социјалистичке (комунистичке) идеологије, Македонија је постала опседнута западном „идеологијом“ – капиталом – на предмодерни начин. У ову структурну неравнотежу која дестабилизује и узнемирава друштво, уселила су се разна привиђења и фантоми или „мрачни објекти жудње“. У ове „мрачне објекте жудње“ спадају турбофолк, мачо и шоубиз иконе, монументалне статуе (тада се први пут појавио крст на Водном) и „површне урбане интервенције“ које опседају јавни простор града митским наративима и монструозним националистичким идентификацијама. „Глобалвуд“ критикује и провоцира ове социокултурне феномене који, као и ендемски услови, погоршавају поглед Запада на Балкан. На први поглед, намерно наглашени визуелни и дискурзивни контрасти – као што су локално/глобално, ниска/висока култура – делују као иронични нагласак на очигледно и видљиво. Пример је Прљин одговор на огроман неонски крст на планини Водно, који ноћу сабласно сија. Нада Прља изазвала је овај масивни крст, изводећи јавни уметнички рад „против“ крста – велики светлећи натпис са њеним иницијалима НП постављен на кров галерије. Прљин перформанс турбо-фолк такмичење сукобљава музичке звезде и жирија састављеног од историчара и теоретичара уметности.



Нада Прља, *Један град, два гласа*, светлећа реклама на крову Националне галерије, Скопље, 2007

²⁷⁰ Кустоскиња је била Ана Франговска.

Критички потенцијал рада био је усмерен на мање видљиве елементе у којима се игра „виртуелна” игра капитала и моћи и на скривене механизме друштва који дозвољавају и подстичу „турбо метастазе”. Ова померања, попут фантазмагоричних израстаја, умножавају се и шире на/унутар колективног тела, слабећи могућност значајнијих промена у систему вредности. То су политичка средства којима друштво остварује своју стварност. Не ради се о свакодневном животу (попут реалности друштва и људи укључених у процес производње и потрошње културних производа). Уместо тога, ради се о стварности као нечему Реалном, као апстрактној, сабласној логици моћи и капитала која дефинише социокултурну актуелност.²⁷¹

У интервјуу везаном за пројекат, Наду Прљу су питали да ли из далека види Македонију (Прља је живела у Лондону од 1999. године, а потом у Стокхолму, Шведска). „Бити у различитим окружењима изоштрава моја чула“, каже она. „Међутим, Енглеска и Македонија/Балкан деле оштра чула. То је необично постојање. Желим да идем кући сваки дан, али где је „кућа“?“²⁷²

Пројекат Наде Прље из 2008. године у Музеју савремене уметности, Скопље, „Да останем или да одем“? посредно поставља питање. Назив изложбе „Да останем или да идем“? (позајмљено из песме The Clash) није постављено као питање које укључује неког другог као доносиоца одлуке, некога од кога је потребна унапред смишљена реакција која би могла да покрене одлуку, одговор који би разрешио дилему остати или отићи. Нада Прља ово питање концептуализује кроз егзистенцијални статус македонског радника, у овом случају текстилних радника који праве одећу за Хуго Бос, Манго и друге. Нада Прља каже: „У том процесу ови радници су буквално експлоатисани у окружењу у којем се не поштују многа људска

²⁷¹ Ана Франговска, *Globalwood* (каталог) (Скопје: Национална галерија, 2007).

²⁷² Ивана Тасев, „Интелектуалците и турбофолкерите ја трпат меѓусебната тортура“, *Теа модерна*, Скопје (2007).

и радничка права (дуго радно вријеме, ниже плате итд.)“.²⁷³ Многи од ових радника се осећају безнадежно у таквим условима и емигрирају (често илегално) да би пронашли бољи живот. Права питања почињу тамо. Потрага за бољим животом често завршава у институционализованом склоништу за „мултикултурални отпад историје“. Ово горко искуство се прихвата да би се избегао претпостављени страх од повратка на место одакле су побегли. Запад виде као лаж, тоталну превару и мету отворене мржње. Чак и ако емигрирају, радници никада не би постали равноправни грађани у Новом свету. Према речима Славоја Жижека, „странци могу да личе на нас и да раде као ми, али постоји оно неухватљиво „je ne sais quoi“, да у њима постоји нешто „што је више од њих самих“, а због чега нису „потпуно људски“.²⁷⁴



Нада Прља, *Радна производна линија*, изложба “Should I stay or Shoud I go, 2008”, перформанс и изложба, детаљи, Музеј савремене уметности, Скопље

²⁷³ Јовановиќ (ed.), *Во дијалог, визуелна и применета ликовна програма на КСП Центар – Јадро (2020-2021)*, 119-121.

²⁷⁴ Slavoj Zizek, *Interrogating the Real* (Novi Sad: Akademska knjiga, 2008), 313.

Нада Прља критикује стереотипно виђење источноевропских и неевропских емиграната према „Новој Европи“ као месту слободе, правде и економског просперитета, на које сви они ван њених граница пројектују своје наде у бољу будућност. У нашем друштву македонски радници су „остатак инерције“ који се мора сузбити и затворити. Уметница користи неколико уметничких процеса и комбинација у различитим дисциплинама и средствима изражавања (инсталација, видео, перформанс) како би развила и пренела своју идеју, стварајући комплексну изложбу са више елемената. 1. Фабричка атмосфера рекреирана у музеју са шиваћим машинама. Прља и група радника у "фабрици уживо" изводе перформанс правећи серију мајица, на којима уметник исписује/осликава различите фразе и слогане о странцима који се појављују у западној штампи и правним документима, попут *Send'em Back*, *Legal Alien*, *Bloody Foreigner*, итд. 2. "Ред", још једна инсталација, која приказује типичну аеродромску атмосферу, где баријере са црном траком усмеравају путнике на контролне пунктове, где их темељно претресају као начин да се "измери живот". Ово се може назвати и „биополитичко тетовирање“²⁷⁵, како га назива Ђорђо Агамбен, а грађане означава као сумњиве и захтева од њих да буду темељно проверени и претресени, чиме се нарушава њихова приватност.



Нада Прља, *Радна производна линија*, изложба "Should I stay or Shoud I go, 2008", перформанс и изложба, детаљи, Музеј савремене уметности, Скопље

²⁷⁵ G. Agamben, "No to Bio-Political Tattooing", trans. Stuart J. Murray, *Le Monde*, January 10, 2004, <https://ratical.org/ratville/CAH/totalControl.pdf>.

Без обзира на коефицијент уметничке видљивости (оно што смо навикли да видимо/тумачимо као уметност), овде се „уметност“ ствара са нешто другачијом енергијом која је усмерена не на свет уметности, већ на свет стварности. И управо одатле проистиче Прљин транстактички приступ, чија намера није да уметничке предмете позиционира као „уметност“ на некој неутралној засебној територији (Музеју), већ да изрази лични став као уметничку стратегију чији визуелни потенцијал има за циљ да се користи као визуелна стратегија.²⁷⁶

2012. године, када је подигнут нови зид у Берлину, привукао је пажњу целог света и подстакао многе да се запитају где је граница између уметности и остатка живота. То је изазвало протесте који су на крају довели до превременог рушења објекта, а сама уметница Прља је узвикнула: „Драго ми је“.

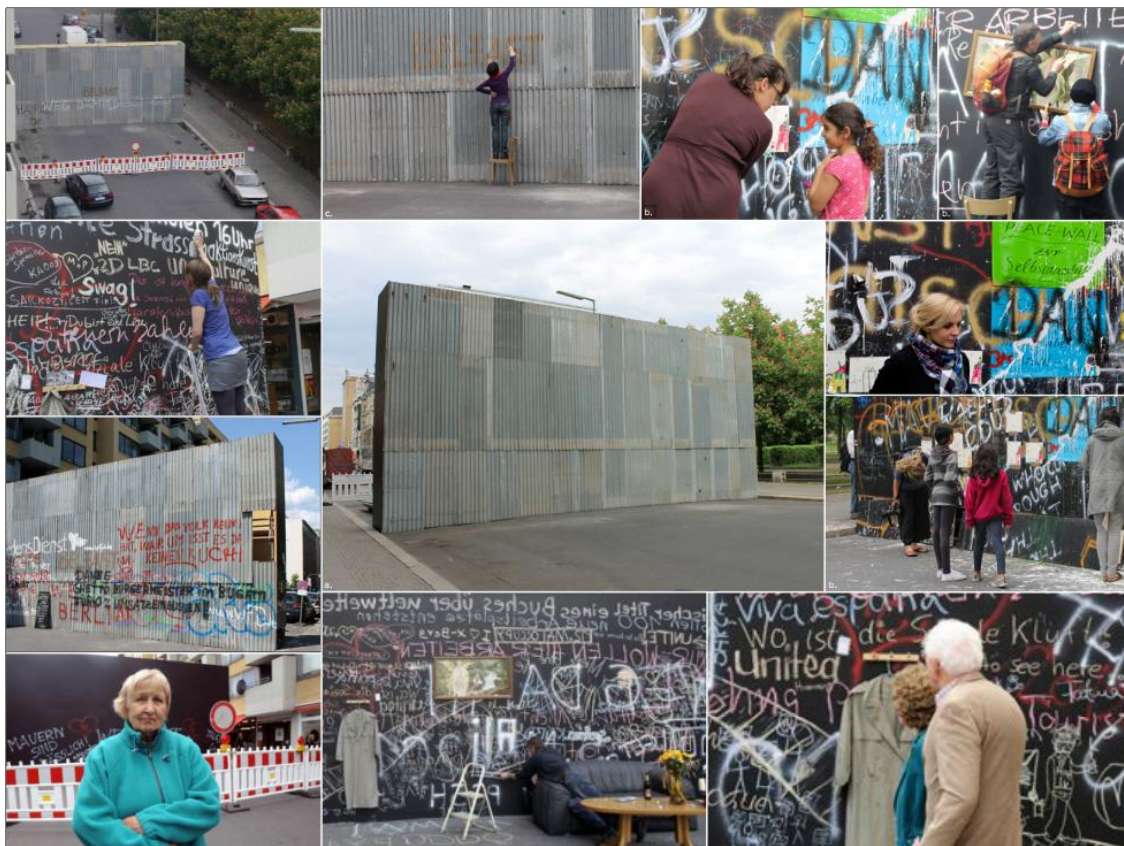


Нада Прља, *Зид мира*, 2012, Јавни уметнички пројекат специфичан за локацију, панел 14x4x1,5м, бетонски блокови, алуминиум и црни акрил, Берлин

Као учесница берлинског бијенала уметности, који је те године имао политику у фокусу, Нада Прља је дозволила себи да поремети рутину становника

²⁷⁶ Лилјана Неделковска, *Should I Stay Or Should I Go*.

града подизањем дугачког, дебелог и високог зида у центру чувене берлинске улице Фридрихштрасе; ружна метална конструкција блокирала је саобраћај возила, али је омогућавала пешацима и бициклима да се слободно крећу око ње. Градоначелница Берлина се сложила са Прљиним планом, сматрајући да је имала добре намере и делила је њено мишљење да аутсајдере треба окупити да би били саслушани. Ово последње описује сврху уметничког дела; не пружа никакве естетске или визуелне вредности, већ представља политичку уметност чија је сврха да покрене конкретне процесе у дело.



Нада Прља, *Зид мира*, 2012, Јавни уметнички пројекат специфичан за локацију, панел 14x4x1,5м, бетонски блокови, алуминиум и црни акрил, Берлин

Тамо где је више Турака него Немаца и више је „исток“ него „запад“, ту настаје сиромаштво. Овде већ постоји зид, сличан оном на стубу, али је скривен од погледа. Почетком маја, пре него што је нови зид завршен, шведски радио упитао је уметницу како мисли да ће људи у јужном, сиромашнијем делу улице реаговати на

зид, а она је рекла: „Надам се да га мрзе“. Углавном су га и мрзели. Неколико трговаца је изразило незадовољство падом пословања од увођења преусмеравања. Неки локални становници изразили су забринутост да зид има опресивни ефекат, због чега се осећају као да су заробљени у гету. Осамдесетак појединаца који представљају две заједнице окупило се да захтева хитно рушење зида. Одржани су састанци са директорима берлинског бијенала, локалним посланицима и градоначелником. После вишенедељних демонстрација, 15. јуна – две недеље пре краја Бијенала – зид је коначно срушен.²⁷⁷

Оно што је најважније јесте чињеница да је формирана друштвена група, која је била активна, да су променили ствари и да су њени чланови осетили сопствену моћ и тријумфовали. Иако је то значило да је уметница морала рано да затвори свој пројекат, она је на крају била задовољна исходом због бројних разговора које је присуство зида изазвало, бројних писама, мејлова и телефонских позива које је добијала и формирања грађанске организације, која би једног дана могла постати велика политичка снага у Берлину. „Тако приступам свом послу; мењањем неког аспекта града, надам се да ћу људима дати свежу перспективу, али то радим као уметник, не као политичар или социјални радник. То је нешто што радим већ дуже време. Понекад може бити ефикасно, а у другим случајевима не.“²⁷⁸

У контексту трансмедијалности и транс платформи за представљање става који је ван специфичних дисциплинарних граница уметности и политике, односно активизма, треба поменути још један видео запис Наде Прље. Под називом „Дајте им пакао“ из 2008. године, ауторка документује (скривеном камером) реакције локалног становништва, локалне омладине из Лондона који агресивно реагују на унапред постављене протестне транспаренте са слоганима посвећеним подршци емигрантима и њиховим једнаким правима. Млади мештани својим акцијама уништавања транспарента показују револт према емигрантима и неповерење

²⁷⁷ Ricki Neuman, “Nada Prlja Reopened Old Wounds by Building a New Wall, in the Middle of Berlin”, *SvD Kultur*, 16.7.2012.

²⁷⁸ Ricki Neuman, “Nada Prlja.”

према странцима који живе у њиховом друштву. Овај чин вандализма је наглашен употребом позадинске музике, Бетовенове Девете симфоније као референце на естетизацију насиља у Кјубриковом “A Clockwork Orange”.



Нада Прља, *Give 'em Hell*, видео,
4 min., детаљи

Прља у својим пројектима демонстрира моћ уметности као политике, тј. моћ изражавања става, критике, реакције, у којима нема чисте политичке или уметничке реторике и методологије. Друга њена иницијатива, "Субверзија ка црвеном", пројекат којим Прља представља Македонију на 58. Венецијанском бијеналу, алудира на претходна уметничка дела која су остваривала сличне циљеве. Техника сугерише уметничку и аполитичну имагинацију, спојену и преточену у „ново дело“ – провокативни вапај за јединством и удруживањем у нове облике политичког деловања кроз посебан метод комуникације и ангажовања са јавношћу. Уметник

примењује истраживачку технику која има документарни приступ у уметнички видео анализирајући постојећи историјски материјал који се односи на друштвено-политичке ситуације 20. века и упоређујући их са главним културним догађајима у модерној историји кроз фазе раста. Пројекти обухватају фотографске серије „Црвенило: Робеспјер“ и „Црвенило: Гешталт“, јавни перформанс и дебату „Red Discussion1“, која је резултирала видео-снимком, перформансом „Red Discussion2“ и збирком радова под називом „Она ради шта жели“.²⁷⁹



Нада Прља, *Црвена дискусија II*, 2019, перформанс, Павиљон Северне Македоније на 58 Венециском Бијеналу

Игор Тошевски је аутор који кроз неколико својих радова, користећи трансдисциплинарну и трансмедијску платформу, на специфичан начин доводи у питање улогу уметности у друштвено-политичком контексту, њихову нераскидиву повезаност и могућности деловања на друштвену стварност кроз симболички простор своје уметничке активности, која укључује различите медије и изузетно суптилно ангажовање. Међу делима која не само да су обележила стваралаштво Тошевског, већ су постала и амблем његовог доприноса локалној и регионалној уметничкој сцени, незаменљива је поставка „Досије ’96“. Након серије изложби везаних за „Досије“ уследила је серија интервенција под називом „Слободне територије“, која се у различитим облицима развијала кроз процесе симболичког

²⁷⁹ Jovanka Popova, “The MoCA’s Pavilion in Venice Biennial 2019, Nada Prlja, Subversion to Red”, *The Large Glass*, No 27,28 (2019), 123.

разграничења и мапирања. Ови радови су актуелни и данас, када смо суочени са најновијим ажурирањима нерешених идентитетских и територијалних спорова.²⁸⁰



Игор Тошевски, *Досие*, 1996, инсталација

„Досије '96“ резултат је транзиције у коју је Македонија ушла након распада Југославије и проглашења њене независности, што је било пропраћено забранама, адаптацијама, социјалном несигурношћу, затварањем фабрика и великих бизнисмена, сумњивим приватизацијама. Овај период оставио је велики траг у размишљањима Тошевског о улози уметности и ширењу његових дисциплинарних интересовања у области политике и економије. О контексту пројекта, сам аутор каже „...занимљиво је да, иако су неке од тих фабрика још формално радиле, а идеја је била да се распродају у бесценје, у неким случајевима и до 70% произведене робе био је оно што зовемо шкарт или фелер, роба са грешком - производ са грешком. И управо у

²⁸⁰ Јовановиќ (ed.), *Во дијалог, визуелна и применета ликовна програма на КСП Центар - Јадро (2020-2021)*, 151-153.

том фелеру сам видео суштинску вредност коју сам можда тражио, јер је одражавао и друштвене и економске прилике у нашој земљи тог времена. Међутим, он је на неки начин био огледало нашег укупног стања у култури, па и мог личног, као уметника, јер је све било некако недовршено, несавршено и можда је то за мене било идеално. Узео сам га као пример редимејда и одлучио да спроведем акцију која је трајала годину дана. Обишао сам 11 фабрика, склопио уговор са 6, једна је касије испала... Али идеја је била следећа: ове огромне количине фелеричних предмета су депоноване на тим депонијама у магацинима фабрика, узео сам одређене количине тих предмета са њихових локација и преместио сам их у месне домове културе и уметничке салоне, који су иначе такође били у лошем стању и запуштени. Поставио сам инсталације које су биле својеврсни омаж ауторима који су користили и користе такве објекте у својим инсталацијама, али са потпуно супротним ефектом, у смислу да ови (ови други) долазе из сасвим другог друштва, мислим, веома развијен капитализам итд... Они су за мене имали другачије и веома важно значење. Занимљиво је да је велики део публике у овим малим градовима који су раније били повезани са овим фабрикама били отпуштени радници; мислим, они су се заправо суочили са тим радовима, предметима које су ручно правили. То је трајало у неколико градова: Велесу, Прилепу, Куманову итд., а завршна изложба је следеће године била у Скопљу, у Музеју града Скопља, где је, осим остатака са свих претходних инсталација, поново била изложена комплетна документација, укључујући све фотографије, путне налоге, разне белешке и скице које сам правио, и пројектовани текстови – речи из македонског речника које су дефиниције банкрота, стечаја, капитала, фелера итд.²⁸¹

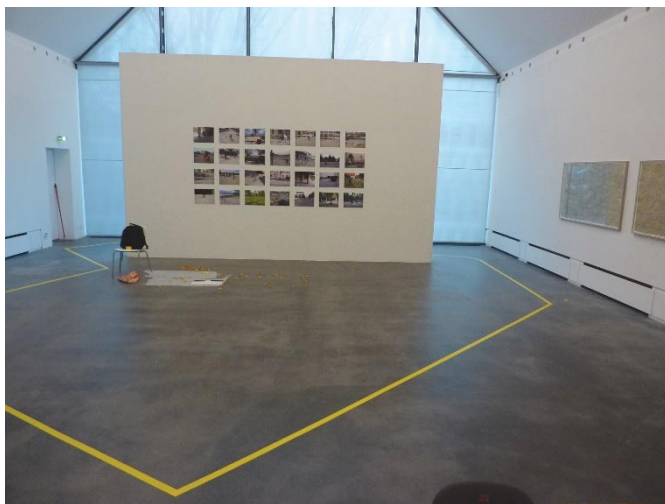
Тошевски овај пројекат не посматра као уметнички пројекат, већ као трансдисциплинарно истраживање које поставља једну дилему, поставља проблем за размишљање, дискурс, везан за друштвено-политичке и капиталистичке малформације, али и дилеме везане за улогу уметности и њен легитимитет у чину одвајања од естетизације и колико легитимности уметник може дати пројекту као

²⁸¹ Јовановиќ (ed.), *Во дијалог, визуелна и применета ликовна програма на КСП Центар - Јадро (2020-2021)*, 153-154.

уметничком делу. Ова истраживања ће га довести до идеја за следећи пројекат, који наставља ове дилеме, али се оне проширују истраживањем јавног простора. Поново се доводи у питање легитимитет уметника ван „уметничких просторија“ музеја или галерије. У којој мери јавни простор може да буде место за уметничке акције, односно експлоатације и злоупотребе без обзира на стручно мишљење централног урбаног ткива са стране политике на власти и спровођењем скарадног пројекта „Скопље 2014“? Отуда Тошевски одлучује да „ограничи“ део јавног простора и да све што се дешава на тој „територији“ прогласи уметничким чином. Тако почиње серија акција под називом „Територија“, која броји проглашење двадесет јавних простора за уметничку територију широм Македоније, али и ван наших граница (укључујући Немачку, где ће у Берлину изазвати низ реакција и дебата као резултат трауме Берлинског зида и ограничења). Процедура за извођење ових 'територија' најпре је јавно била објављена низом саопштења путем постера, новинских саопштења, флајера итд. Потом су се тражиле званичне дозволе од надлежних, како би границе те територије биле исцртане жутом или белом бојом (или кошењем травнатих површина, ако је територија одређена на зеленој површини). Последња фаза је фаза документације са фотографијама које потврђују радњу и радње извршене на тој „новоидентификованој“ територији.²⁸² Ове акције нису увек пролазиле без проблема и цензуре, тачније проглашење „Територије“ на централном делу трга у Скопљу, прошло је уз моменталну цензуру самог дела, упркос свим претходно уредно издатим дозволама. На месту где је требало да буде подигнута црква уцртана је „територија“ Тошевског, а облик граница изведен је у виду жутог крста. Реакције су прво кренуле из удружења грађана, а потом и цркве и градских власти, након чега је, по хитном поступку, жути крст прекривен црним асфалтом, а жути претворен у црни крст. Иако је дефинитивно реч о цензури у уметности, Тошевски овај чин ипак сматра делом уметничке делатности на уметничкој територији. На овај начин се оваквим акцијама померају границе уметности и њене функције. Када је реч о питању шта је уметнички чин, а шта политичка акција, тешко је поставити оштре границе. Управо ова трансдисциплинарна акција помаже у делотворности оваквих

²⁸² Mirjana Dabović Pejović, *Brisani prostori, Igor Toševski* (каталог) (Cetinje: Atelje Dado, 2017).

начина размишљања и друштвеног деловања, јер је њихов паноптикон утицаја много шири и мултиспектралан.



Игор Тошевски, *Слободна територија*, 2004-2010 акција, Битољ, Струга, Скопље, Потсдам

Тошевски обавља и трансдисциплинарни чин на пијаци у Битољу, где целог дана није продавао, већ је размењивао робу са потрошачима, стварајући микродемонетизовану привреду. Своје ручне радове (колаже, цртеже итд.) је размењивао за разну робу и пољопривредне производе које су продавци или купци желели да размене са њим. Након 'трансакције', Тошевски им је издао сертификат за учешће у овом партиципативном пројекту, којим заокружује пројекат "Територија",

али не и питања граница, територијалности и идентитета која остају у централном фокусу његовог истраживања.

Отуда, ћемо се у контексту активистичке, партиципативне и друштвене акције Тошевског, осврнути на цитат Клер Бишоп: „За многе уметнике и кустосе с левице, Деборова критика (друштва спектакла) погађа суштину зашто је партиципација важна као пројекат: она рехуманизује друштво које је лишено емпатије и које је фрагментирано репресивним инструментализмом капиталистичке производње. С обзиром на укупно кретање репертоара слика, уметничка пракса више не може да се врти око конструкције објеката који ће пасивни посматрач (bystander) конзумирати. Уместо тога, мора постојати уметност на делу, која се суочава са стварношћу и предузима кораке - ма колико мале - да поправи друштвене везе“.²⁸³

Група КООПЕРАЦИЈА, основана у априлу 2012. и формално распуштена у лето 2015. године, усвојила је технике институционалне критике, политичке анализе и специфичности локације у развоју колективистичког одговора на преовлађујуће културне услове. На много начина, КООПЕРАЦИЈА је деловала што је више могуће ван граница савремене визуелне културе; кратка интервенција у неуметнички простор (перонице, празни станови, пословни простори између закупа) према посебно договореној теми или тачки за дискусију, а затим прелазак на следећи пројекат. Са оснивачким чланством у саставу Ђорђе Јовановић, Филип Јовановски, Игор Тошевски, ОПА, Никола Узуновски, КООПЕРАЦИЈА је током свог трогодишњег деловања функционисала као критичко, опозиционо језгро хегемонистичких културних и политичких позиција у Македонији. Приступ КООПЕРАЦИЈЕ је био фокусиран на демократски дефицит, институционалну критику, улогу и статус уметничке праксе у неолиберализму и власништву над простором као кључног питања у развоју њиховог колективно ауторског програма. Коментаришући прилике за уметника у Македонији почетком 2014. године, група КООПЕРАЦИЈА је истакла да:

²⁸³ Bishop, *Artificial Hells*, 11.

„Познато је да политичари користе уметност као пропагандно оружје, али уметник је тај који може да препозна манипулације скривене иза ових стратегија и може да разоткрије функционисање таквих механизма. Стога настаје одговорност да се ова и слична питања оспоравају свим могућим средствима. У овом контексту, уметност је заиста моћно средство: може направити велики утицај слањем снажне поруке уз коришћење једноставних средстава.“²⁸⁴

Кооперанти су и уметници и критичари и финансијери и селектори. Они су такође блиски грађанима и успевају да постану прилично видљиви у генерално загушеном културном миљеу који има за циљ неговање националног патриотизма, антиквизације и окупације јавног простора. Њихова појава у друштву представља трачак светлости, па стога добијају велику подршку јавности, како стручне тако и лаичке, која будно прати све активности ове групе. За њих је то начин честих сусрета, дружења, дискусија, дељења проблема, идеја, концепата, мисли, заједничких решења, координације, независности, реакције на друштвену и културно-институционалну девастацију. Идеје колективног добра све мање утичу на обликовање доминантних друштвених парадигми у ери себичног индивидуализма,²⁸⁵ када је друштво глобализације „запало у глобализацију духовности“²⁸⁶ усмерену искључиво на задовољење личних интереса, пет минута лажне славе и виртуелне популарности. Ауторитаризам, верски фанатизам и ксенофобија (понекад прекривени приступачним наративом националног идентитета), теорије завере и широко распрострањени скептицизам чак и према основним друштвеним идеалима управљају нашим политичким и друштвеним свакодневним животом. „Земља која више ничему не верује неће моћи да доноси одлуке. Не само да не може ништа да предузме; она не може ни да размишља нити да доноси било какве одлуке. Имате

²⁸⁴ Погледајте: „Art and Politics? Kooperacija,” *Reader: Balkan's Now*, Issue 5, January 13, 2014, https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2018/05/2014_01_13_Art_and_Politics.pdf

²⁸⁵ Neda Valčić Lazović, „Kapitalizam je bolest čovečanstva”, *Politika*, 2014, <http://www.politika.rs/sr/clanak/311564/Kapitalizam-je-bolest-čovečanstva>.

²⁸⁶ Из говора папе Фрање у Лампетузи 2013. Године „У овом свету глобализације, пали смо у глобализацију равнодушности. Навикли смо на патњу других, није нас брига, то нас се не тиче...“ *Corriere della Sera*, No a globalizzazi one dell'indifferenza, http://www.corriere.it/cronache/13_luglio_08/papa-lampedusa_451dd034-e7bd-11e2-898b-b371f26b330f.shtml.

потпуну слободу да радите шта год желите са оваквим појединцима²⁸⁷. Како Фуко тврди (у својој књизи „Рођење биополитике“), неолиберални концепт људског капитала има утопијску димензију; то је утопијски хоризонт савременог капитализма, а појединац престаје да се посматра само као члан радне снаге који се продаје на тржишту²⁸⁸. Ово је посебно тачно с обзиром на чињеницу да наша цивилизација почива на неједнакостима. Један од ретких преосталих видова отпора идеји да све, укључујући и људе, треба третирати као имовину је активни отпор.²⁸⁹

Ово су премисе које леже у основи потребе Коопераната за удруживањем и деловањем. У свом трогодишњем функционисању извели су неколико пројеката и то: „800 обртаја у минути“, „ЕПП“, „Личне политике“, „Капитал“, „Где су сви“, „Стратегије памћења“, „Страно тело“, итд.



Кооперација, *Капитал*, 2012, акција-интеракција и инсталација

Пошто је права јавна сфера од суштинског значаја за функционисање демократије, уметници се морају суочити са изазовом да је заштите. Актуелна телеолошка идеја уметности довела нас је до ситуације у којој поједине уметничке дисциплине нису у потпуности самодоволне у односу на одређени уметнички медиј или његову унутрашњу логику. Уместо тога, она представља нешто много фундаменталније и свеprisутније: неутуђиво демократско право да се активно

²⁸⁷ Hannah Arendt, "O totalitarizmu, lažima...", 9.02.2017, <https://pescanik.net/o-totalitarizmu-lazima/>.

²⁸⁸ Groys, *In the flow*, 57-58.

²⁸⁹ Dabovic, *Brisani prostor*, Igor Tosevski.

учествује у друштву, да се преузме власништво над својим поступцима, да се нуди конструктивна критика и сугестија. Чак и у потпуно фрагментираној стварности, право на слободно мишљење и разумну борбу за лично мишљење је неопходан услов за живот у заједници, или барем за глатко и равноправно учешће у истој физичкој области.

Уметницима у Кооперацији, појединачно и колективно, је важно да размишљају о несигурном положају уметника као узору непослушности и отпора, као и о непожељности сваке критичке мисли у друштву са видљивим тенденцијама ка постепеном одлагању или чак елиминисању политичког. Они су заједно покушали да материјализују „галопирајуће“ квази вредности које су расле у македонској културној инфраструктури упркос широком противљењу њених становника и да се тој иконосфери супротставе самосталним акцијама у којима су јасно изнели свој став.

Аутор и визуелни уметник **Ђорђе Јовановић** део је новог таласа стваралаштва који је настао на прелазу миленијума. Јовановић је један од највидљивијих уметника на овим просторима, са каријером која се шири у неколико праваца и стваралаштвом које постаје све разноврсније и репрезентативније. Његови радови, настали у широком спектру медија и посвећени широком спектру тема, представљени су на бројним самосталним и групним изложбама широм земље и иностранства у последње скоро две деценије. Јовановић својим бројним сликама, цртежима, инсталацијама, објектима, интерактивним, партиципативним и сарадничким пројектима, као и улогом покретача и организатора, значајно утиче на развој савремене уметничке сцене. Радови, који су по одређеној дози комичности лако препознатљиви, дотичу се озбиљних тема везаних за друштвени контекст, јавни простор и слободу говора, отварајући питања која су од виталног значаја за актуелно време у којем живимо.

„У својим радовима заокупљен сам питањем интеграције и дезинтеграције савременог човека. Интерперсоналну комуникацију доводим у питање у контексту опште ситуације редефинисања универзалних вредности, односа човек-друштво,

конзумеризма као кључног фактора савременог начина живота, политике као фактора распадања градова, држава и породица...

Ту је и елемент самореференцирања – самоиспитивање у унутрашњим или екстензивним контекстима растакања старих и стварања нових вредности. Неограничен у медијима и примењујући трансмедијалност, радио сам на инсталацијама, перформансима, акцијама, редимејдовима, видео записима, колажима и сликама како бих остварио трансформацију уметничких димензија свог индивидуалног израза пратећи флуидност савременог контекста.²⁹⁰

Овом приликом, а у контексту дисциплинарности и брисања граница између дисциплина, навешћу неколико пројеката, да бих на крају ставила акценат на неколико његових самосталних и групних активистичких подухвата, којима Јовановић постаје један од македонских аутора који се буни против друштвених појава, посебно у области политике и злоупотребе јавног простора са радикалним антагонизмом.

Учешће публице и губљење граница елитистичког односа између ствараоца/уметника и реципијента једна је од главних идеја која ће се провлачити кроз његов рад. То је случај са пројектом „Радио Слободно Скопље“ из 2015/16. Интернет радио емисију „Радио Слободно Скопље“ воде слушаоци и емитују је директно на Радију МОФ. Намера је била да се емитује нови материјал који је креативан и грађански као реакција на најтежу политичку кризу у модерној историји Македоније. Оснивање Радија био је одговор на раширено потискивање индивидуалног изражавања и мишљења, као и режимску манипулацију уметничким и културним садржајима у настојањима да поново креира политику идентитета. За потребе овог пројекта Мобилна галерија SCCA претворена је у објекат (скулптуру) - радио пријемник, галеријски сервис адаптиран у атеље. Скулптура је била

²⁹⁰ Јовановиќ (ed.), *Во дијалог, визуелна и применета ликовна програма на КСП Центар – Јадро (2020-2021)*, 153-150.

уметнички одговор на контроверзни мегапројекат Скопље 2014, који је не само преправио град, већ је покушао да уништи сећање људи на некадашњу густину зграда и простране урбане пејзаже. Радио је био демократски медиј који је уједињавао сликаре, музичаре, мислиоце, социологе, студенте, раднике, активисте и грађане. Циљ је био да се успостави отворени форум где би људи из свих сфера живота могли да се окупе како би поделили своја размишљања и разговарали о потешкоћама са којима су се суочили као резултатом актуелне политичке и економске кризе. Овај пројекат, између осталог, настоји да преиспита формат радио и музичког емитовања као другачијег приступа радио медију и простору слободе говора и мишљења, који се остварује кроз комбинацију интервјуисања, анализе и извођења радио драма.²⁹¹



Ђорђе Јовановић, *Радио Слободно Скопље*, 2015-16

Рад у групи за Јовановића је веома атрактиван вид изношења ставова и мишљења, па заједно са својим истомишљеницима формира групу Звиждалке (Свирачиња). Неки од њих су уметници, колеге и пријатељи, са којима Јовановић заједно уметнички расте и сазрева. Прво почињу да истражују експерименталном радио формом радио канала 103, правећи аудио колаже, експерименталне музичке перформансе, интервјује са маргиналцима или другим колегама и уметницима. Поред ове радијске емисије, из које ће касније настати „Радио Слободно Скопље“, праве и

²⁹¹ Јовановић (ed.), *Во дијалог, визуелна и применета ликовна програма на КСП Центар – Јадро (2020-2021)*, 53.

индивидуалне наступе са којима учествују у јавном и културно-уметничком животу. Већина њих је музички необразована и извођење у оквиру њиховог састава Звиждаљке засновано је на примеру неодадаистичког и надреалистичког резоновања у процесу стварања производа или изражавања става. То су антимузички експерименти и импровизације које могу, али и не морају имати ритам и тактилност, а текстуално су замршене и концептуално ироничне и сатиричне. Отуда ова а-дисциплинарност у интересу ангажовања, као и трансмедијски приступ добијају ефекат.



Ђорђе Јовановић и Свирачиња, *Late Night Show*, 2013, перформанс,
Клуб Моџо, Скопље

Друга врста активности у коју је Јовановић укључен су активистичке герилске манифестације у јавном простору, у којима ради заједно са осталим грађанима – припадницима других дисциплина и професија, којима желе да директно изазову обичног пролазника пребаналним и пребуквалним досетке у виду скулптура, редимејда, текстуалних постова. Овакве герилске манифестације указују на потребу подизања свести обичног грађанина о свим малформацијама које се

дешавају у друштву на политичком, друштвеном, културном и еколошком нивоу, као што су „Ајкуле у Вардару“, „Аспирин“, „Векна хлеба“ итд..



Герила акције у Скопљу у које учествује и Ђорђе Јовановић

Роберт Јанкулоски је један од најзначајнијих представника македонске савремене фотографије, који користи фотографију у потпуно новом контексту. Оно што Јанкуловски убраја у овом избору коришћења транстактике, поред својих веома важних пројеката у којима се уметност преплиће са политиком, социологијом, антропологијом, екологијом итд. је његова директна веза са формирањем Македонског центра за фотографију, али и вештина у рециклажи и поновној употреби ових старих архивских фотографија, са којима се његова уметничка

трансдисциплинарна платформа може дефинисати и као „фотографија као историја фотографије“, како би рекао Небојша Вилић.²⁹²

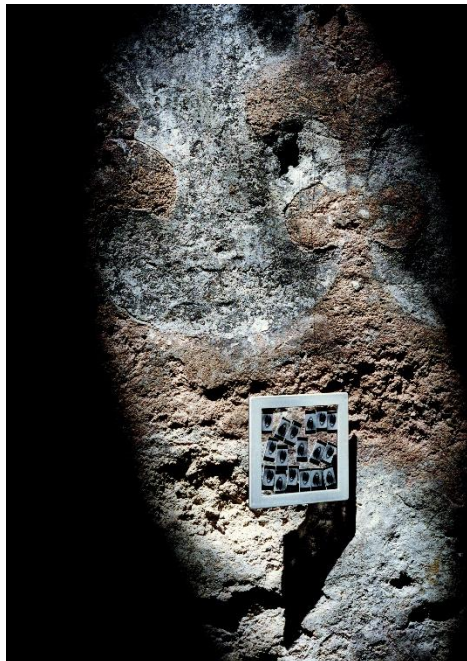


Роберт Јанкулоски, *Тело-Информација*, 1994-5, фото-инсталација,



Роберт Јанкулоски, *Вибрации*, 1993, фото-инсталација,

²⁹² Небојша Вилић, *Исчекори, македонската фотографија 1990-2005* (Скопје: ЗП с.из., 2015), 57.



Роберт Јанкулоски, *Нечије око те гледа*, 1996, фото'инсталација, варијабилне димензије

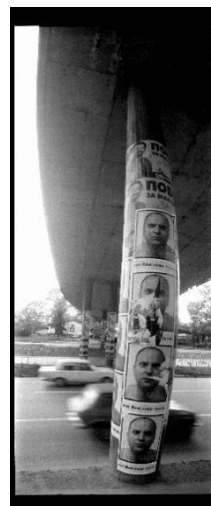
У првом периоду користи деконструкцију фотографског рама, или како Абаџиева пише: „деконструкција методологије исказа: фрагмент као основна грађевинска јединица у реконструкцији представе“.²⁹⁴ Употреба фрагментације и спацијализације фотографије је централна за рад „Вибрације“ из 1993. године, рад „Тело/Информација“ из 1994/5. и рад „Илузије“ из 1995/6. У овим колекцијама Јанкулоски покушава да плошност фотографије (у његовом случају увек црно-беле) пренесе на тродимензионалност скулптуре. Ту су и његов рад из 1996. године, „Нечије око те гледа или...“, и из 1997. године, „Ненасловљено дело“, који су посебно значајни.²⁹⁵

Једно од најзначајнијих Јанкулоскијевих радова, како у погледу коришћења трансдисциплинарности, тако и у смислу брисања граница саме уметности и медија фотографије и уласка у домен јавног, политичког, јесте четворогодишњи пројекат СијуСими (1998-2001). Овај пројекат се састоји од лепљења низа црно-белих фотографија на портрет аутора са специфичним, запањеним погледом који индоктринира и намеће се пролазнику. Ови офсет плакати лепљени су по целом јавном простору, где су обично наглашено естетизоване рекламне кампање политичких кандидата или рекламе за концерте (углавном представника нове, турбо-фолк културе). Не бира се подлога на коју се лепе постери, зидови, контејнери, грађевински панели, стубови итд. Умножено затечено лице аутора, хтели то или не, постаје део те урбане сфере, као део „новог техно – нове ере“, што је пропратни слоган портретне фотографије Јанкулоског. Из перспективе ове евалуације, значај овог подухвата је двострук. Први је ауторско „Си ју си ми“ исцртано графитима преко негатива фотографије. Истовремено се издваја исправка: текст се прво исписује

²⁹⁴ Соња Абаџиева, „In & Out. Проширување на медиумот“, *Големо стакло*, 19/20 (2005/6), 73.

²⁹⁵ Вилиќ, *Исчекори, македонската фотографија 1990-2005*, 58.

мањим словима, а затим прецртава и преписује већим када се схвати да не чини лепу композицију. Управо та „грешка“ привлачи пажњу, тј. ауторова преференција тактилног над бездушним у новим „хладним“ медијима. Друго, фотографија величине постера се штампа помоћу офсет штампе. Та акција враћа фотографију њеним коренима, њеном индустријском пореклу, односно индустријској логици која је нераскидиво повезује са штампаним медијима и свим последицама које то има.²⁹⁶



Роберт Јанкулоски, *Си ју си ми*, 1998-2001, фото-инсталација, акција

²⁹⁶ Небојша Вилиќ, во *Си ју си ми*, Роберт Јанкулоски (каталог) (Скопје: Македонски центар за фотографија, 2001), 24.

Јанкулоски ће годинама сакупљати, архивирати и документовати, а све ће то значајно утицати на развој Македонског центра за фотографију. У пројекту Сiao Diane из 1997. године први пут почиње да се повезује са другим фотографима и њиховим причама. Обраћајући се "Дајани Арбус" и прештампавањем једне од њених слика, он поставља терен за много дубљу интеракцију са историјским македонским фотографима са којима ће на крају успоставити такве односе. „Сачувајмо успомене – Зафир Ошавков”, поставка у галерији Степен Културног локалитета „Место” 2000. године и „12 сребрних војника”, настала следеће године, два су значајна дела овог плана. Јанкулоски увећава и уоквирује секундарне елементе са фотографије коју је направио Ошавков, правећи директне копије оригинала на стакленој плочи. Он ствара сопствену причу о свом сусрету и власништву над овим културним артефактом бирајући релевантне секундарне чињенице. Насупрот овом интензивном и рефлексивном приступу, други пројекат је повезан са савременим детаљима војне ситуације у Македонији. Јанкулски бира слике војника из свих војски (турске, српске, бугарске, италијанске, немачке, балистичке) које су прошле кроз Македонију, али и ослободилачких покрета (одбора, партизана), користећи сачуване плоче Милтона Манакија, Мирослава Бељана, Еустахија Јолескија, Зафира Ошавкова и Јончеа Поп Стефанија, и додаје им најновији иконографски модел припадника Народноослободилачке војске Албаније (фотографисао његов колега са факултета Бесфорт Имами). Јанкулоски овим пројектом зарања главом у политику, упркос чињеници да је његова улога у регрутовању војника аполитична.²⁹⁷



Роберт Јанкулоски, *12 сребрних војника*, 2001, фото-инсталација

²⁹⁷ Вилиќ, *Исчекори, македонската фотографија 1990-2005*, 59.

У овом транстактичком прегледу развоја савремене уметности у Македонији, код следећа два аутора, трансмедиијалност је, за разлику од трансдисциплинарности, у предности, мада ни она не изостаје, а реч је о **Моники Мотески** и **Славици Јанешлијевој**. Оне се ослањају на многе друге дисциплине (политику, социологију, архивистику, историју, идентификације, миграције, избегличке кризе, екологију, итд.) и њихови пројекти су интердисциплинарни, али за њих уметнички и естетски формализам никада није изгубио приоритет. Стога су веома успешне у бављењу трансмедиијским тактикама, успевајући да преведу наративне шаблоне, водећи примаоца кроз транс-форме медијских комуникатора и „путујућих концепата“.

„Трансмедиијска интертекстуалност“²⁹⁸ за ове две ауторке значи начин да се задржи пажња конзумента на уметничком делу, што треба да створи већу динамику, интеракцију, контекстуализацију. Да ли је реч о медијалности као производу стварности коју ствара сам медиј или о медијалности као материјализацији медија, па у том контексту и транс дефиницији, мислим да понекад има по мало и једне и друге опције, као део механизма за одређивање трансмедиијалности.

Моника Мотеска своју ликовно-концептуалну вештину показује пре свега у класичним облицима визуелног изражавања, а потом и у изазовима које нуде тзв. нове медијске дисциплине, у којима долази до вештине концептуалног мишљења, манипулисања простором, реинтерпретације редимејд објеката и стављања у нову функцију, звука, покрета, кадрирања, сензације, игре светлости и сенке итд.

Мотеска, користећи трансмедиијске тактике, креира микро-наративе анализирајући смрт (а кроз њу и значај живота), као последицу насиља, агресије, политичких игара, тероризма, ратова и смртних казни, али и питања о вредности живота људи према другим врстама живота, животиња, на пример, или живота и опстанка самог екосистема.

²⁹⁸ Marsha Kinder, *Playing with Power in Movies, Television and Video Games: From Muppet Babies to Ninja Turtles* (Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1991), 47.

„Распеће" је видео инсталација која се састоји од слика и видеа. Две слике приказују цвеће - перунике, изведене у микроплану, са свим детаљима и особеностима. То цвеће (на латинском *iris*) симболизује краљевско достојанство и носи поруку вере и наде. Њихова лепота и величанственост код нас је потцењена, јер се због распрострањености и ниске тржишне вредности често користе као цвеће за одавање почести покојницима, па су познати и као „гробно цвеће". Мотеска својом уметничком виртуозношћу у минуциозном преношењу детаља и најмикроскопскијих појединости враћа сјај и понос овим плаво-љубичастим „краљицама", претварајући их у проточне призоре оптимизма и достојанства. Они цветају и рашире своје латиче тако снажно да почињу да личе на крст – разапиње их, као последњи чин „пркоса" пре него што почне процес увенућа... Између ове две бочне слике ириса, инсталација се завршава и поприма нови тон, постављањем новог медија за преношење идеје - видеа, у коме је примарна слика индустријска кука која се љуља, стварајући монотон, али моћан аудио звук. Ова асоцијација наглашава апсурдност онтологије и нуди генеалогичку крхкости живота, како у нормалним тако и у ванредним условима, проблематизујући и дискурс надмоћи над Другим и право на одлучивање о животу или смрти. Две медијске платформе, са потпуно различитим приступом и значењем, допуњују и надограђују једна другу, „свака стварајући дистинктиван и вредан допринос целини"²⁹⁹, стварајући трансчулно дело које добија своју перпетуацију и динамику, захваљујући функционисању у прилог дискурсу.



Моника Мотеска,
Распеће, 2020, видео

²⁹⁹ Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and new Media Collide*, 95-96.

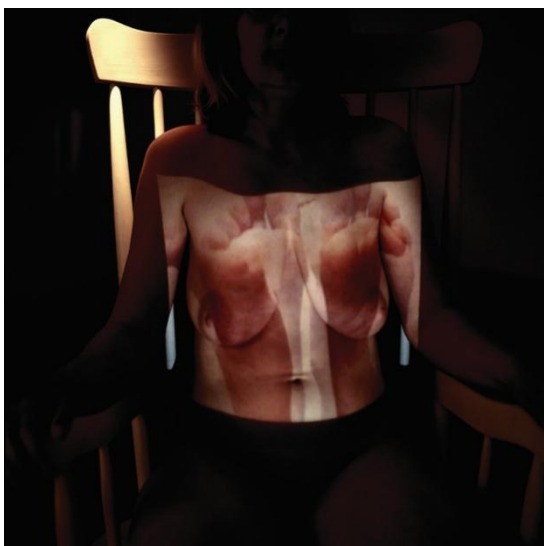
Рад "Једноумље", инсталација која се састоји од слика и редимејд елемената на веома сличан начин ствара микро-наративе користећи различите медије, доприносећи компактности и структури целине. Сlike представљају двоглаво теле, једну од животињских абнормалности пронађених и документованих у нашој земљи, које је препарирано и чува се у Природњачком музеју Незлобински у Струги. Реч је о приказу једног од искустава која остављају неизбрисив траг у сећању уметнице из њених млађих дана, а везана су за аспекте бизарности 'једноумља', али и дуалности, дволичности и лицемерја са којима се сусрећемо у квазилиберализму. Међу њима је још једна слика разбијене, потом залепљене керамичке зделе са цветним дизајном, једног од битних елемената породичне куће из Прилепа. Њено издвајање и детаљан приказ у уметничкој форми је сам по себи концептуални чин, као да је реч о светом објекту који има прочишћавајућу сврху. Тај цртеж почива на правим мермерним постољима, узетим на лицу места из породичне куће, као тактилни подсетници прошлости. Ова поставка у метафоричком смислу говори о аспектима једностраног или једнодимензионалног мишљења (политичком терминологијом једноумље), иронично доводећи у питање старе материјалне вредности система друштвеног функционисања, али и немогућност „једноумља“ да буде у функцији без подршке „плебса“. Мотескина уметност је друштвено одговорна, она ненаметљиво дебатује о тезама о политичким системима, њиховој моћи, иронији и апсурду који се крију иза намере да се избрише све што је припадало другом, претходном



Моника Мотеска, *Једноумље*, 2020, слика и мермерни стубови, Национална галерија, Скопље

политичком поретку.³⁰⁰

Многа друга дела Мотеске користе исту трансмедијску методологију за комуникацију са публиком. Тако је и у делима „Ахилова пета”, „Додир”, „Изазивач”. У Деридином смислу, Мотескини пројекти личе на „истраживање седиментираних структура које обликују дискурзивни склоп”.



Моника Мотеска, *Ахилова пета*, 1998, видео и перформанс (изводицац перформанса Агота Јухас), СІХ Скопље



Моника Мотеска, *Изазивач*, 1999, инсталација (видео пројекција, глина, ножеви, звук)

Визуелно приповедање је једна од најистакнутијих карактеристика креативног резултата **Славице Јанешлиеве**, које изражава кроз мултимедијални, интермедијални и трансмедијски приступ који укључује графику, објекте, уметничке инсталације, цртеж, фотографију, видео, уметничке књиге итд. Њена уметност покреће актуелне теме о функцији креативности у савременом свету кроз употребу фрагмената наративе и личне реминисценције. Савремена питања и изазови уметности и њеног места у друштвеној стварности релевантни су за рефлексију у неким од најупечатљивијих дела Јанешлиеве, која су препознатљива и индикативна

³⁰⁰ Ана Франговска, *Везење во камен, Моника Мотеска* (каталог) (Скопје: Национална галерија, 2020).

за уметност после 2000. године, својим препознатљивим рукописом и експресивном мултимодалношћу.

О употреби трансмедијалности и трансмодалитета читања и тумачења дела, сама ауторка ће рећи како тумачи фотографију и зашто је користи: „Фотографија је стално присутна, јер од малена имам посебан однос према фотографији. Кажу ми моји, а ја сама имам такве фотографије, снимљене са фотографијом у руци. Када су ме питали: Шта радиш са овим фотографијама, зашто си увек са фотографијом у руци?, одговарала сам: Чitam. Дакле, фотографија није само занимљива да се види представљени лик, и да буди сећања на особу већ и на догађај, на место. Важна је и позадина која вам такође даје одређену причу и инспирацију, али и особу која је направила фотографију. Фотографија нуди много могућности за тумачење. Баш као и рукопис, односно текст, било да га користим као садржај или као текстуру.“³⁰¹

Архива њене породице: фотографије, писма, предмети имају сакрално значење у концептуализацији њених дела, као механизам преиспитивања личног сећања, али и изградње колективног. Она често проблематизује питање идентитета, јер смо као држава стално изазвани, а томе су сведоци многе генерације у њеној породици. С друге стране, она говори о космополитизму, о транс-нацијама, о језицима, једнаком поштовању свих религија, јер је то меморабилија која уједињује и најудаљеније људе који су били део њене породичне лозе, који су дошли из различитих крајева света и живели широм света.



Славица Јанешлиева, *Крик*, 2002,
комбинована техника, инсталација,
Музеј савремене уметности

³⁰¹ Јовановић (ed.), *Во дијалог, визуелна и применета ликовна програма на КСП Центар – Јадро (2020-2021)*, 32.

Значајно дело за Јанешлиеву у погледу транстактичког резонувања уметности и у погледу политике и екологије је дело – инсталација „Крик“ из 2002. године. Овај рад се односи на војну кризу у Македонији из 2001. године, али и на еколошку катастрофу Дојранског језера. Током 2001. и делом 2002. године било је изузетно поражавајуће видети како Дојранско језеро умире и мртве шкољке које замењују обалу. Ауторка сакупља ове шкољке у врећама, а затим их поново користи у свом раду. Шкољке је ставила у постељу направљену за болнички кревет. Овај кревет је назвала „Кревет за плач“, јер су шкољке веома оштре и секу, а такође је и рад рукама са њима веома непријатан. Друга постеља, која је чинила радњу, има ушивену македонску заставу, тј. прекривач је македонска застава, а на јастуку је извезен текст, одломак из књиге Брејлсфорда, путописа објављеног 1906. године у Лондону који говори о националној свести. Проблем - македонска национална свест, настаје зато што су у Македонији својевремено, почетком 20. века, неки људи одлазили на студије у иностранство и тамо где су студирали спавали су на креветима. Када заврше студије, враћају се очевој кући, где опет морају да спавају на земљи и на простиркама, и, заправо, ово је веома цинично објашњење разлога за појаву македонске националне свести и 'велико буђење'.³⁰² „Покушала сам да решим тај традиционални горући проблем“, каже Јанешлијева, „покушала са да га решим на свој начин, на начин да ћу применити иглу и конач, опет мислећи на жену, на женственост, јер је то оно што је за мене поуздан идентитет . Показивање бола идентитета и решења које је у нама. Не знам колико ми је требало да извезем текст, мислим да ми је требало 2-3 месеца. То је и аспект који ми је веома битан, тактилно, енергија тела, преношење мисли, јер сам у том процесу везења, лепљења шкољки или, опет, лепљења бомбона, везења иглама... сама са материјалом.“³⁰³

„Калемљење“ је дело које се бави питањем избеглица, са фокусом на наш македонски егзодус, егејску дилему; али ради се о свим избегличким кризама, прошлим, садашњим и будућим. Изазов причања прича, који је прилично сложен у

³⁰² Лазо Плавеvски, „Крик“, *Големото стакло*, 16/18 (Скопје, Музеј на современата уметност, 2003), 150.

³⁰³ Јовановиќ (ed.), *Во дијалог, визуелна и применета ликовна програма на КСП Центар – Јадро (2020-2021)*, 35-36.

приступу Јанешлијева, решен је поделом елемената пројекта у три сале. У првој сали била је видео пројекција покретне колоне; када уђете у просторију, придружите се колони и крећете се у непрекидној петљи. Друга галерија је била више интроспективна и у њој су представљена три интервјуа са младим избеглицама. Иза сваког је параван, а иза сваког паравана екран, на којима су приказане различите приче. И пошто су приче тужне, уместо да открива идентитет или личност тих младих људи, она се фокусира само на руке. О егзодусу у Егеј, аутор открива да је преко 30.000 деце одведено из својих домова у разне европске и балканске земље са простора данас познатог као Македонија у Грчкој. Пошто нису знали њихов узраст лекари из склоништа су их прегледали и на основу костију прстију претпостављали њихову старост. Управо због тога Јанешлијева одлучује да сними њихову нарацију док они гестикулирају рукама. У трећој просторији применила је вајарски приступ, где је засадила пет калемљених стабала у великим жардињерима са тоном земље. Завоји, калемови, заправо су аналогија за натурализованог, накалемљеног избеглицу и парадигма „да ли ће пустити корен?“ Трећа соба је била метафора за крај пута и почетак новог живота, као и потенцијални успех или неуспех тог новог живота.³⁰⁴



Славица Јанешлијева, *Калемљење (Простор 3)*, 2007, 3 дрвене сандуке, земља, 5 калемљена дрвета, самолепљива трака, видео и монитор, НГМ, Скопје

³⁰⁴ Златко Теодосиевски, *Калемење (каталог)* (Скопје: Национална галерија, 2007).

Још један пројекат посвећен избеглици, тј. кризи идентитета, али и потраге за бољим животом је дело „Емигрант, имигрант или можда ја“. За креирање овог дела утрошено је око 2700 расфершлуса и 15 килограма бомбона произвођача „Европа“, јер на крају крајева сви гледамо у Европу када тражимо бољи живот. Реч је о врећи за спавање, на чијој су спољашњости пришивене бомбоне (шећерне или лажне спољашности), а унутрашња бодљикава текстура је ушивена рајсфершлусима, што заправо одражава стање душе и стварност са којом се емигрант суочава. „Истина“ је триптих огромних огледала на којима је директно штампан текст. Конкретно, садржина текста је дефиниција појма „истина“ из македонског интерпретативног речника. Пошто ауторка не може да пронађе деформишуће наочаре у Македонији, да би променила офталмолошку перспективу одраза у огледалу, она се поиграва позицијом тј. углом постављања огледала. Претпоставка је била да никада не постоји само једна истина, већ две или три, и да је на сваком појединцу да донесе одлуку на основу доказа који су при руци. „Споменик краја 20. и почетка 21. века“ је поставка која алудира на миграцијски шатор као знак нашег времена, који је еволуирао у универзално признат симбол протеста и неслагања. Поред свакодневног суочавања са симболима протеста – тј. шаторима испред Владе, испред цркава, осим тога, 2016. година означила је почетак сиријске кризе и избегличке кризе са мигрантима. Поред



Славица Јанешлиева, *Имигрант, емигрант или можда ја*, 2016, 160 x 70 врећа за спавање, 2700 патената и 11кг бомбоне Европа



Славица Јанешлиева, *Споменик краја 20. и почетка 21. века (са две ненамерне човекове грешке)*, 2016, шатор и конач у 2 боје

постављеног шатора на средини галерије, Јанешлијева не бежи од мануелног феминистичког приступа, а то је пришивање речи на шатор. Само неке речи су прошивене златним концем (попут срме са фигуративним значењем), а те речи повезане истичу кованице „без куће“, „људска права“ итд.

Зато су сви ови примери употребе дивергентних трансдисциплинарних и трансмедијских платформи које ауторка примењује у својим радовима, од суштинског значаја за формирање и преобликовање целине, дајући јој резонантнију и одрживију историју идеје.

Уметност-Екологија

Трансдисциплинарним методологијама, кроз медиј фотографије и текста, већ поменути **Оливер Мусовић** документује, износи погледе о екологији, геополитици, центрификацији, присвајању итд. Он то ради од својих раних почетака, користећи једноставну, "јефтину" фотографију којима ствара архиве и документе за веома битне аспекте друштвеног живота од наизглед неважних снимака. Тако, у домену транс-односа уметност-екологија, изводи неколико „документарних“ пројеката у којима питање одрживости и делања поставља на пиједестал, с једне стране, или ствара „дневник“ урбане зооморфологије у наш главни град.

Први пројекат о коме говорим носи назив „Место солидарности (Башта заједнице)“ из 2018. године. Реч је о серији фотографија које је Мусовић направио у близини некадашњег аеродрома у Берлину – Темпелхоф, који је данас велика јавна површина, парк, за рекреацију и друге активности. Овде га је одушевила акција локалног становништва, које ствара разне комуникационе активности како би сачували простор од навале капиталиста и инвеститора који као гладни вукови на срћу на сваки слободан простор, желећи да га „развију“, граде стамбене и пословне објекте на том подручју. На једном делу овог терена организовали су заједничку башту (community garden) у којој колектив заузима простор и учи древне

технике гајења биљака. Овакве иницијативе за заједничко, слободно и подељено коришћење простора су директан покушај да се спречи „развој“ нових зграда и да се сачува јавни интерес у интересу неке врсте социјализације и самоодрживих решења. Поред баште заједнице у близини терена налазио се и контејнер за донирање половне одеће. Овакав приступ је био иницијатива да се направи архива могућих начина за спас зелених површина од инвеститора и властодржаца који желе да продају и урбанизују сваки њен педаљ.³⁰⁵



Оливер Мусовић, *Место солидарности (Башта заједнице)*, 2018, серијал 15
инкдет принтова, сваки 40x60

Теме антропоцена и климатских промена су директније обрађене у једном од његових најновијих пројеката, „Урбане шуме“ (2020). У овој студији Мусовић проучава урбану средину Скопља, од појединачних стабала и малих кластера дрвећа до већих паркова и шума. Дрвеће је једно од најотпорније творевине природе и апсолутно је неопходно за одрживост урбаних подручја. Термин „урбана шума“ односи се на збир биљног света у граду, укључујући јавне паркове, приватне баште и улично дрвеће. Али како градови постају све гушћи, дрвеће се замењује зградама, промена која није увек одмах приметна, али има трајне последице. Градско и приградско шумарство у Скопљу предмет је Мусовићеве фото студије која

³⁰⁵ Погледати више: *Olivermusovik*, accessed on October 12, 2022, www.olivermusovik.tk.

истражује еколошку и просторну политику града. То је фотографска серија урбаних пејзажа која лоцира и каталогира појединачна стабла у контексту урбаних средина, укључујући зграде, друга дрвећа, паркове и друге врсте урбане вегетације. Ово није објективна научна или еколошка студија, упркос употреби конвергентних трансдисциплинарних методологија, већ уметничка рефлексивна урбаног становника све мање природне средине. Мусовић се фотографијом користи документарно, креирајући топографске карте, којима указује на специфичне кризе са којима се наше друштво суочава, од политичке и друштвене, центрифугације и узурпације, корупције и загађења, еколошке и економске.



Оливер Мусовић, *Урбане шуме*, 2020, серија дигиталних фотографија, онлајн 3Д изложба на платформи Кунстматрикс

У домену транстактике у уметности везаној за екологију, вратићемо се поново на два претходно поменута уметника **Роберта Јанкулоског и Монику Мотеску**. Реч је о пројекту *Пејзажно искуство* којим је овај пројекат представио Павиљон Северне Македоније на 59. издању међународне уметничке изложбе La Biennale di Venezia 2022. У том смислу ће Меклуан приметити: „да разумемо медиј

фотографије немогуће је без узимања у обзир њених односа са другим медијима, како старим тако и новим“, а фотографија у овом пројекту Јанкулоског и Мотеске је можда основа пројекта.³⁰⁶ У овом пројекту аутори се баве и екологијом и политиком, бескрупулозно отварајући питања која су и локална и универзална.

Пројекат „Landscape Experience“ се може поделити у три концептуалне целине. Једна се састоји од фотографија „токсичних пејзажа“, друга је видео инсталација која се састоји од видео рада и подне инсталације редимејд објеката а трећа је самостални рад са покретним сликама.

Фотографије, које су документарне, третирају леп и напуштен геополитички регион на граници са Републиком Србијом, где су некада били рудници арсена, антимона и хрома који одавно не раде. Сада су ти крајеви напуштени и запуштени, на појединим местима и даље постоје насипи са остацима арсеновог сулфита и антимона које су природно-климатски услови разнели. Сама боја ове руде, наранџасто-црвена, ствара магичне и надреалне пејзажне креације, које су с једне стране допадљиве и ванземаљске, али су с друге стране неми сведоци „прича које се не смеју испричати“. Њихова дискурзивност лежи у токсичности и разорној моћи те лепоте по здравље људи, животиња и животне средине. Недостатак званичних података и параметара, као и непредузимање мера од стране надлежних органа, указују на поражавајући ниво свести и одговорности друштвених механизма и коруптивну важност хуманистичког аспекта испред капиталистичког.³⁰⁷ Ови отровни и „рањени пејзажи“ постају рушевине људске похлепе и узрокују егзистенцијалне крхотине. Материјалност пејзажа постаје материјализација смрти, па је формална естетика – лепота супротстављена болној и девијантној концептуалној ружноћи.

³⁰⁶ McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, 202.

³⁰⁷ Јанкулоски-Мотеска се баве и питањем присвајања, не само овог већ и многих других рудника од стране државе или привреде и њихове бескомпромисне злоупотребе и експлоатације, не узимајући у обзир ниједан други аспект (природа, животна средина, географија, људи, токсичност, еко систем), а затим занемаривање реминисценција и негативних аспеката њиховог затварања или напуштања без предузимања одговарајућих стандарда заштите. Све је то још један асимилациони и хегемонистички приступ политике на власти, али природа проналази начине да се одбрани и обнови, за разлику од људи који су крхки и не успевају увек да се спасу од оних који су доминантнији.



Роберт Јанкулоски и Моника Мотеска, *Landscape Experience I*, 2021/22, фотографије

У другом делу, поред пластичности „преображених пејзажних паноптикона”, аутори уводе и тело – човека (или његову алузију) као симбол моћи, али и крхке и лако савладиве снаге. Ова концептуална веза инаугурише јединствен облик интимности, блискости и везаности за нешто историјски штетно и материјално токсично.³⁰⁸ Кроз физичку игру, ритам, такт, звук, понављање, видео рад преноси дискурс пеливанта, борилачке вештине карактеристичне за регион Балкана, која је симбол истрајности, херојства, традиције, преношена се са генерације на генерацију, носећи идеологију да треба бити јак и победити, али да притом не треба и повредити. Голо тело пеливана постаје синоним за лепоту, за древно мушко тело. Насупрот овој високо вертикалној композицији видеа, која обилује егзистенцијалном пуноћом, на поду, пре овог видеа уздиже се замишљени пејзаж– подна инсталација која се састоји од 220 трансформисаних војничких шлемова. То је просторна агломерација редимејд шлемова (са нанесеном косом, постајући „нови хуманизовани предмети“) који су својевремено имали своју утилитарност и примену за заштиту главе (у ратовима

³⁰⁸ Chairat Polmuk, “Wounded Landscapes: Debris of War, Residual Vulnerability, and (Toxic) Intimacy in Post-Cold War Southeast Asia”, *The Jugaad Project*, 3 June, 2021, www.thejugaadproject.pub/home/wounded-landscapes#_ftn16.

широм региона из ближе и даље прошлости) на којим је извршена уметничка интервенција . Они постају алузија на све изгубљене животе.



Роберт Јанкулоски и Моника Мотеска, *Landscape Experience II*, 2021/22, видео и 220 шлемова

У трећем делу - видео објекту, Јанкулоски-Мотеска изводе визуелну наративну причу везану за повређене пејзаже, и одсуство/присуство човека у њима. Да би саставили ову уметничку компилацију покретних слика, снимају на три локације. Једна локација су рудници антимиона и арсена на периферији наше државе. Већ разрађени „свемирски“ наранџасто-црвени пејзажи, који су били предмет интересовања претежно у фотографском циклусу, овде су продубљени кроз поглед видео камере, а концептуална основа за токсичност надограђује се и драматизује укључивањем људских фигура у тај пејзаж, чиме нарушавају хармонију токсичног подручја. Друга пејзажна инспирација су Маркове куле, прелеп природни гранитни комплекс који својом монументалношћу и разноликошћу денудационих облика изазива естетску

сензацију и одушевљење, као да је реч о метафизичком пејзажу. Аутори обрађају пажњу на материјалност простора и претварају овај пејзаж у место „преостале рањивости“³⁰⁹, физичког и еколошког излагања асоцијативних остатака рата које омогућава уметничку артикулацију штетних, али и конститутивних облика интимности и деловања. Материјалност пејзажа употпуњује перформативни чин котрљања шлемова низ брдо, симболика на одсечене главе у бројним апсурдним ратовима. Снимци из рудника мермера, који су трећа локација, места где се вади најлепши бели прилепски мермер, својеврсна су места трауме, директне девастације и оштећења природе. Тектонски поремећаји, стратиграфске промене, звучна „силовања“ од „искорењивање пејзажа“ представљају места сећања, алузивне историјске слојевитости и афективног таложења насиља садашњости, али и прошлости. Ови оквири су генерално указивали на трауматично искуство које се могло распршити у времену и простору, распрострањено у замршеним односима између места и људи.³¹⁰



Роберт Јанкулоски и Моника Мотеска, *Landscape Experience III*, 2022, видео

Уметници *Landscape Experience*-а се обрађају савременом друштву и постављају питање колективног односа не само према историјском памћењу, како га

³⁰⁹ Под „преосталом рањивошћу“ подразумева се искуство телесног и еколошког рањавања које сведочи о темпоралности историјске повреде.

³¹⁰ Ana Frangovska, *Landscape Experience, Jankuloski/Moteska* (каталог) (Skopje: National Gallery, 2022).

представљају савремени медији и наративи, већ и према друштвеним односима моћи који доводе до трауме и тровања, како природног окружења, тако и човека. Реч је о критичком коришћењу пејзажа у савременој уметничкој пракси, којим аутори чине видљивим места девастације природе од стране човека, било да је реч о рату или експлоатацији минералних сировина, и доводе у питање колективну слику прошлости, садашњости и Будућност. Они критички гледају на историју кроз људску потребу да потчини и укроти природу, доводећи је у везу са тезом Хане Арент о баналности зла (из 1963. године у Ајхману у Јерусалиму), да највеће зло не чине они који су по природи зли, социопате, фанатици, већ они којима само недостаје самосвесног размишљања и расуђивања, послушни људи који безусловно поштују хијерархијске структуре, законе и институције државе, који без личне одговорности преносе саучесништво целог друштва.³¹¹

Пејзажне инсталације „Низбрдо“ и „Спас по Бојсу“, које **Моника Мотеска** ствара у својој индивидуалној каријери, такође спадају у палету трансмедијских дела, која се поред слика (цртежа) састоје и од редимејд елемената (камен у инсталацији „Низбрдо“ и конопац за пењање у инсталацији „Спас по Бојсу“), звук (камења које се котрљаја низ брдо), скулптурални објекат (металне санке увећане од димензија санке у природној величини, на које је монтиран метални рам у који је, уоквирена слика -цртеж „Спас по Бојсу“), још једном дотичу дискурсе егзистенције, али овога пута отворено проблематизујући страх од еколошких катастрофа и постављајући питања у ком правцу се Македонија и свет крећу у очувању мало преостале екоравнотеже. Пејзаж је сам по себи мотив у бројним уметничким обрадама, али оно што је специфично у случају Мотеске је то што га она преноси са таквом цртачком виртуозношћу да у својим детаљима подсећа на фотографију прелепог стеновитог пејзажа. Овим двају делима она нуди две крајности дискурса – процес ходања низбрдо, као процес у коме се одвија деструкција и кретање ка понору, али и аспект наде, стварајући санке унапред зацртаних димензија на које су алузивно постављени

³¹¹ Sanja Kojic Mladenov, *Landscape Experience, Jankuloski/Moteska* (каталог) (Skopje: National Gallery, 2022).

за њу најважнији егзистенцијални параметри - прилепски пејзаж и конопац за пењање, цитирајући Јозефа Бојса, да би 'спасио свет'.



Моника Мотеска, *Спасење по Бојсу*, 2020, инсталација
(цртеж, метална санка, алпинистичко јуже)

Мотескино интересовање за коришћење биолошких материјала приликом „надоградње”, креирања материјалних и метафизичких (концептуалних) слојева и дораде цртежа и објеката, кључно је и у циклусима радова под насловима „Таксидермија инсеката”, „Мутанти”, „Таксидермија мишева” „”, „Таксидермија материце”. У њима су чисте композиционе асоцијације мишева, змајева, кинеских лутака, беба, 'главе овна' (налик на материцу), мува у покрету, све изведено оловком, и "префарбано" лепљењем длачица на оловку које дају материјалност, пластичност и тактилност. Кроз ове радове Мотеска проблематизује питања генетски модификоване хране, нуклеарних тестова, осећаја 'постајања мутанта', губитка људске и еколошке свести. Идеју за ове радове Мотеска је добила приликом посете логору Јасеновац, где је видела гомиле косе које су ошишане са заробљеника. Двоструко значење које коса као нови медиј има у њеним цртежима и њеном преображавању и додавању ефемерности дела је и у негативној конотацији, али и у њеној идентитетској суштини, садржају ДНК кода који у себи носи детерминацију, и

својом поновном употребом даје 'нови живот' и тродимензионалност дводимензионалним алузивним цртежима.³¹²



Моника Мотеска, *Таксидермија инсеката*, 2018, оловка и хартија

„Дисање испод“ је инсталација од сиво обојених када и фотографија са рупицама. На првој изложби, на врху када постављена је фотографија рибе која се огледа у огледалу. У ствари, риба види своју смрт у огледалу. Каде у овом делу имају двоструку конотацију. С једне стране, они су пребивалиште, а с друге стране су и вечни дом, који подсећа на гроб. На другој изложби, када је испуњена земљом у облику планине, а на зиду је пројектован видео снимак Маркових кула у Прилепу. Употреба трансмедијалности, која природно доводи до одређивања ауторске идеје и води реципијента кроз мале наративе до стварања великог наратива, ствара виртуелну 3Д анимацију, сличну модерној матрици у којој померањем слика на додир екрана, формирате слагалицу која ће створити целину.

³¹² Јовановиќ (ed.), *Во дијалог, визуелна и применета ликовна програма на КСП центар Јадро (2020-2021)*, 75.



Моника Мотеска, *Дисати испод*, 2018, делови инсталације, Музеј савремене уметности Нови Сад

У контексту еколошке перспективе трансдисциплинарности у уметности свакако треба поменути аутора **Велимира Жерновског**. Он каже: „Ако тврдоглаво наставимо да дозвољавамо да нас води само логика капитала, неизбежно је тотално отуђење од природе, а тиме и свесно нарушавање сложеног и животворног биодиверзитета. Мислим да смо већ неповратно отуђени и можда је касно да учинимо било шта што је у нашој моћи да ове планетарне процесе учинимо бар мало подношљивијим. Бојим се да ћемо се све чешће суочавати са „осветом” природе за све оно што смо успели да урадимо здравој и релативно младој планети за само неколико космичких секунди. По мом мишљењу, ми смо подбацили као цивилизација и мораћемо да сносимо последице.“³¹³

Жерновски је млади мулти- и трансмедијски уметник који првенствено истражује концепте популарне културе кроз своју уметност. Он критикује монструозну логику коју капитал намеће у свом пројекту „Ван црнила“, алармирајући двосмисленост наше будућности, перспективу неповратног уништења

³¹³ Катерина Богоева, „Потфрливме како цивилизација. Деструктивниот човечки допир на изложба во Мала станица“. *Умно*. 15 септември 2021, <https://umno.mk/potfrlivme-kako-civilizacija-destruktivniot-chovechki-dopir-na-izlozhba-vo-mala-stanica/>.

нашег природног и симболичког света све док не будемо сведени на ништа друго до шупљу шкољку, тело без било какво значајаног материјала. Жерновски у овом делу говори о новој геолошкој ери, Антропоцену, о нерегулисаној експлоатацији и немарној пракси према природним ресурсима који нарушавају равнотежу природног поретка Земље. Људи су, наравно, најодговорнија врста за свој геолошки утицај на основне природне параметре живота на Земљи, што доводи до катастрофалних промена. Али Жерновски, по угледу на многе светске истраживаче, научнике и екологе, поставља питање да ли само врсте, тј. да ли су људи криви за климатске промене и еколошке катастрофе или је проблем системски?



Велимир Жерновски, *Иза црнила*, 2018, 3Д принт и акрил

Брзи развој капиталистичке производне логике, као и глобални капиталистички модел који предлаже бескрупулозно искоришћавање природних и људских ресурса, несумњиво је дозволио садашњи геолошки период. Следећи ову идеју, вероватно је да би требало предложити и приписати нови термин

Капиталоцен³¹⁴ овом новом времену, које је компатибилније са актуелном ситуацијом еколошке и друштвене системске кризе. Затим покушавамо да пронађемо одговор на питање које је поставила кустоскиња Лилијана Неделковска „ако је капитал вреднији од живота, шта је онда наш избор?“ у пројекту Жерновског.³¹⁵



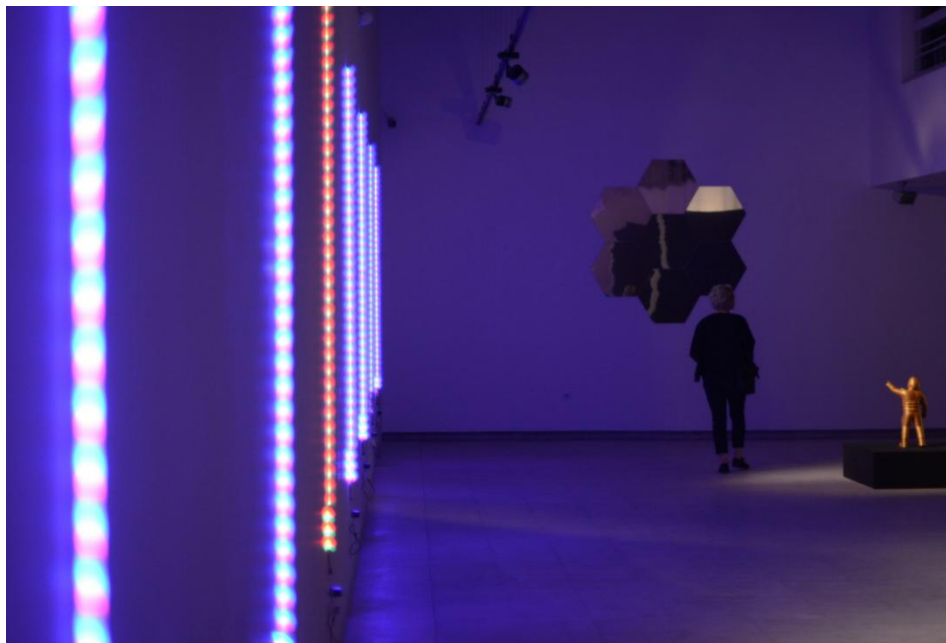
Велимир Жерновски, *Иза црнила*, 2018, 3Д принт и акрил

Пројекат Жерновског је палимпсест на који се аутор сваким делом изнова уписује патинираним остатцима и остацима своје визије хипотетичког преласка у будући свет без људи, додајући идеји утопијску димензију. Потпуна презентација ове идеје имплицитно наговештава „усамљеност“ садашњег гледаоца, који према наративу и сазнањима која окружују првобитну идеју „црних рупа“ и утицај појединца као значајног актера у деградацији природе, [„земљине струје и њена

³¹⁴ То је начин разумевања капитализма као повезујућег географског и образовног историјског система. Капиталоцен је геопоетика осмишљавања капитализма као светске екологије моћи и ре/продукције у мрежи живота.

³¹⁵ Лилјана Неделковска, *Велимир Жерновски: Надвор од црнилата* (каталог) (Скопје: Музеј на современи уметности, 2019).

равнотежа“ (Жерновски)], може заувек остати у мраку, који покушава да уравнотежи снажан сликовит метафизички свет аутора.



Велимир Жерновски, *Иза црнила*, 2018, 3Д принт и акрил

Гледалац најпре улази у густину атмосфере, постигнуту интервенцијом тамне боје на појединим деловима, простор конструисан у оптичком универзуму, у коме су тама, специфично светло и распоред фигура – астронаута у различитим положајима и стањима – говори о савременој визуелној естетици, префињеној уметничкој вештини и ауторовој способности да успостави чисту материјализацију, организујући различите компоненте у једно. Овакав композициони распоред и сценографска артикулација хетерогених компоненти, које представљају читаве светове, самосталну целину, у једну свеобухватну компактну целину, показује способност аутора да се постави изнад и ван сопственог света. Како гледалац улази дубље у ауторов свет, он или она замишља, пита и генерише дубоке мисли о универзуму, људском фактору, неконтролисаном истраживању природних ресурса и новим истраживањима НАСА и ЕСА, која се проширују у бесконачну сферу знања. Хексагонална огледала (телескоп Џејмса Веба) и њихово постављање изнад видног

поља, позиционирање фигура на постаментима у смањеној људској пропорцији - према оптичком универзуму (прецизно штампани 3Д космонаути), црне и мале микро звезде и планете (минималистичка естетика изграђена кроз моделску репродукцију), пут неонске глазуре, све то ствара трансмедијску монументалну вредност, истовремено упућујући ка, али и ван музеја.³¹⁶ 3Д штампане скулптуре космонаута (празна шкољка, тело без суштинског садржаја) и филм, заједно као комплексна инсталација, предлажу дискурс. Визија таквог тела инкорпорирана је и са другим медијумом комуникације у видеу, сведеном само на његову примарну функцију: дисање. Међутим, у исто време, Жерновски се „ангажује“ хипотезом Стивена Хокинга да „црне рупе нису тако црне као што се веровало“, и да чак могу деловати као капија у други универзум, с обзиром на снажно гравитационо поље које производе, од ког ништа не може побећи, па ни светлост. Да ли је капитал наша црна рупа, која, с једне стране, упија и убија чак и најубедљивије позиве да се спасе живот на Земљи, док са друге, својим огромним улагањима у свемирски програм, омогућава људима да се надају и сањају о другом световима? Као изложба видео инсталација и вишеструке скулптуре астронаута постављених на разним местима, „Изван црнила“ покушава веома луцидно да постави ово питање. Чини се да фигуре астронаута најављују најновију онтологију будућности. И, по речима Стивена Хокинга, „Не одустајте ако се осећате као да сте у црној рупи. Постоји излаз и одатле.“³¹⁷ Међутим, ове креативне методе деле заједничку основу научно-културне трансдисциплинарности и концептуалне критичности, које у комбинацији са савременом уметношћу показују еко/естетско промишљање политике, као и политизацију односа уметности са биосфером и нераскидиву везу природе са људским царством економије, технологије и културе. Као што је утврђено у његовим текстовима „Три екологије“ и „Хаосмоза“, чији се утицај подједнако осећа у савременој политичко/еколошкој теорији и еко/естетици, ово питање препознаје

³¹⁶ Натали Рајчиноска Павлеска, „Отаде црнилото“, *Нова Македонија*, 18.6.2018, https://novamakedonija.com.mk/zivot/kultura/%D0%BE%D1%82%D0%B0%D0%B4%D0%B5-%D1%86%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%82%D0%BE/?fbclid=IwAR3V5XS-1u5F0F0o7jTya3_Cu7Sleq8JVPPgKwYpwo09yvIIQJRF1_0xqAQ.

³¹⁷ Лилјана Неделковска, *Велимир Жерновски: Надвор од црнилата*.

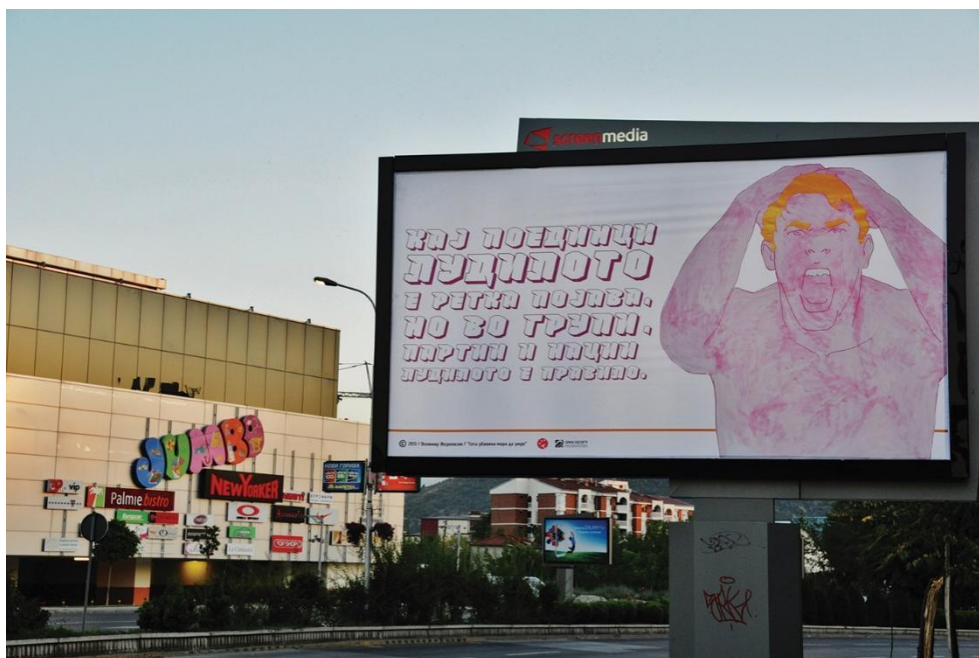
сигнално наслеђе политичке екологије³¹⁸ Феликса Гатарија. Као што је Гатари објаснио: „Уместо да заувек останемо подложни заводљивој ефикасности економске конкуренције, морамо поново присвојити универзуме вредности, тако да процеси сингуларизације могу поново да открију своју доследност. Потребне су нам нове друштвене и естетске праксе, нове праксе сопства у односу на другог, према страном, према чудном – читав програм који се чини далеко од тренутних брига. Па ипак, на крају ћемо избећи велике кризе нашег доба само артикулисањем: субјективности у настајању; социус који стално мутира; и окружење у процесу поновног измишљања’.³¹⁹ Остаје питање које постављају овакви пројекти који се баве еколошком и политичком трансдисциплинарношћу у уметности, како се таква колективна посвећеност еколошкој правди може претворити у трансформацију великих размера како би спасила нашу будућност од врло могућег сценарија „планетарне дисфорије“ који се ослања на свим оруђима екоестетике и политичке екологије.



³¹⁸ Политичка екологија поседује разнолику и сложену генеалогiju, артикулисану на пресеку културне географије, људске екологије, антропологије, студија животне средине и политичке економије током двадесетог века. Уопштено говорећи, испитује неједнаку расподелу трошкова и користи од промена животне средине према друштвеним, културним и економским разликама и у смислу њихових политичких импликација. Погледајте више у: Raymond L Bryant and Sinéad Bailey, *Third World Political Ecology* (London: Routledge, 1997); и Paul Robbins, *Political Ecology: A Critical Introduction* (Oxford: Blackwell, 2004).

³¹⁹ Félix Guattari, *The Three Ecologies*, trans. Ian Pindar and Paul Sutton (London: Athlone, 2000), 68; и *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, trans. Paul Bains and Julian Pefanis (Bloomington, Indiana: Indiana University, 1995).

Поред покушаја да се дотакне трансдисциплинарних пракси, Жерновски се истиче у примени трансмедијских методологија, изнова истражујући у области политике, али и у домену социологије, посебно са аспекта другог и квир пракси. Као потврду ових хипотеза, анализираћемо пројекат „Сва лепота мора да умре.“ (2013).



Велимир Жерновски, *Из серије Сва лепота мора умрети!*, 2014, билборд

Пројекат „Сва лепота мора да умре“ бави се и проблемом Другог и стигмама савременог друштва. Суштински медиј изражавања Жерновског је цртеж, комуникациона платформа у којој је самоуверен и свој. Трансмедији су билборд и текст поред цртежа, који преко вишедимензионалних платформи и снагом спајања директно и бескрупулозно преносе идеју. У изградњи овог пројекта, Жерновски полази од спортског фанатизма какав ми у основи познајемо. У политичком, културном и друштвеном контексту где су покрети играча и динамични односи на спортским теренима замрзнути у националне иконе, где се колективно и нестабилно преношење потенцијала за промене поздравља и фетишизира као победнички трофеј нације. Они постају места специфично-материјалне интеракције и

реконфигурације између тела на спортским теренима као параван за фантазматску пројекцију и апстракцију стварности сиромашних и летаргичних грађана.³²⁰

Пројекат Жерновског поново присваја главну иконографију и симболички арсенал националистичког политичког пројекта како би се изнутра према споља поново промислили недемократски и структурално тоталитарни политички програми. Дакле, национализам је истовремено и критика „трагања за коренима“ у далекој антици, мушке логике уписане у политичку имагинацију и мушкости као доминантне матрице регулације и изградње људске сексуалности и телесног живота, фаталне затворене фиксације идентитета, метафизичке логика насиља и неповезаности .

Билборди Жерновског постављени су на Дан независности Македоније (8. септембар) с разлогом. Тај дан означава институционални моменат политичког тела, глорификовано понављање оснивања, тренутак изградње нације у којем воља народа постаје јединствена и добија своју аутономију. Презентација цртежа Жерновског критикује претпоставке 'пројекта' изградње нације и независности. Цртежи Жерновског деконструишу пуноћу националног присуства (које на основу његове слике узурпира прошлост и будућност) и разбија и дели фантазмагоричну претпоставку о њеној пуноћи.



Велимир Жерновски, *Из серије Сва лепота мора умрети!*, 2014, 160x90, акрил и маркер на папиру

³²⁰ Slavcho Dimitrov, "All beauty must die, Velimir Zernovski", *Coalition Margins*, September 6, 2013, <http://coalition.org.mk/archives/3725?lang=en>.

Деконструкција маскулинитета и бинарног родног система открива провинцијско размишљање и националну политику у симболичкој институцији заједнице на коју Велимир Жерновски реагује. Иницијатива Жерновског има за циљ да разоткрије, проблематизује, иронизује и редефинише прастари однос између политике и маскулинитета укључивањем мушкости као једне од основних структура на којима се конципира, производи и регулише живот заједнице – политички. Политичка традиција какву познајемо искључује, пориче, одбацује и обезвређује телесност, живот, животне жеље, потребе, емоције, створену женственост, природу и неконтролисано, или све контролише. Бесмртност, бесконачност, трансцендентност живота и најнужније, трансцендентност смрти, природни ритмови и односи побуђују политичке емоције. Политика мушкости је место где тражимо бесмртност кроз идеје, државе, политике и нације.³²¹ Пројекат Велимира Жерновског пркоси хегемонистичким друштвеним институцијама и бојама разбија родни монохроматизам.



Велимир Жерновски, *Из серије Сва лепота мора умрети!*, 2014, билборд

Гола мушка тела Жерновског откривају тело као родни апарат моћи. У духу Хелене Сиксу, цртежи Жерновског питају: „Јесте ли сигурни да сте се јутрос обукли

³²¹ Slavcho Dimitrov, "All beauty must die, Velimir Zernovski".

одговарајући пол?“, компромитујући на тај начин телесни живот и став као последњег бастиона родног система.³²²

Ако постоји историјска веза између хомофобије и мизогиније, онда фарбање челичних мушких тела у ружичасто уједињује искључену женственост на исти начин на који уједињује искљученост квірности. Слично томе, ружичаста боја такође уједињује искљученост квір идентитет. На овај начин, ружичаста живописна визуализација постаје техника откривања локације која означава страх, понижење, несигурност, опасност, претњу и одбачену идентификацију мушког тела.

Овако моћна, преносива и путујућа порука која се транспонује кроз трансмедијалност коју користи Жерновски директно продире до најужих пора друштвено-политичких догми и прописа и прониче у малформације друштвене укључености и прихватања Другог и његовог загарантованог права на бити Друго.

Технологија

И као што сам већ у уводном делу нагласила о развоју македонске савремене уметности, и њеном транстактичком резонувању у домену корелације уметности са политиком, екологијом и технологијом, приметили смо да је технологија најслабија грана на коју се можемо ослонити. Није потпуно одсутна, али за разлику од преовлађујућег односа уметност-политика или актуелне интерполације уметност-екологија, ова веза уметност-технологија нема ни корене ни плодне основе за бољи новији процват у кратком времену, највероватније због економског стања државе, институција, појединаца, а и слабог образовања и обуке у транстактичком резонувању уметности.

³²² Славчо Димитров, „Сета убавина мора да умре!“, *Окно*, 7.9.2013, https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2017/06/2013_09_07-Seta_ubavina_mora_da_umre.pdf.

Пример таквог уметника је млади савремени аутор **Никола Радуловић**, који показује прве озбиљније кораке у овој области. Пре 5 година био је победник традиционалног Бијенала младих уметника, које се редовно одржава у Музеју савремене уметности у Скопљу, након чега је на поклон добио самосталну презентацију у музеју следеће године. У свом стваралачком родослову ослања се на идеју да слику и галерију замењује рачунаром и интернетом. Прави дигиталне гифове, чија је основа цртеж. Једно од његових најзначајнијих дела, са којим ће победити на Бијеналу, је „The book of Sclavin“. У овој дигиталној „књизи“, Радуловић ствара анимирани наратив смештен у 1981. годину о измишљеној социјалној држави у којој се моћна елита и субверзивни друштвени покрет сусрећу са интригантном, али непознатом ствари која их доводи до трансформације.³²³ Непознати објекат је мистериозна капсула, која је претворена у скулптурални 3Д објекат средство за навигацију кроз причу. У „Book of Sclavin“, Радуловић успешно инкорпорира визуелни и наративни израз кроз ликовне, текстуалне елементе и анимацију, стварајући притом дело које кроз дистопијски аспект приче кореспондира са актуелном политичком и друштвеном реалношћу.



Никола Радуловић, *Book of Sclavin*, 2018, дигитална књига и инсталација

³²³ Виктор Дано, „Запознајте го Никола Радуловић и неговите фасцинантни гифови“, *ИТ.МК*, 27 јули 2016, <https://it.mk/zapoznajte-go-nikola-radulovik-negovite-umetnichki-gifovi/>.

„Књигу видим као научну фантастику, „палп“, јефтин роман који се може делити на интернету. Направљена је 2016. године и убрзо сам је поставио на интернету, али нико није одлучио да је објави. Сада је на 12. Бијеналу младих била њена прва званична презентација. Иначе, доступна је на линку и свако ко жели може бесплатно да је преузме, види... Али кога ћеш данас да натераш да чита“, истиче Радуловић.³²⁴

„СИСТЕМ“ је још једно мулти-сегментно издање научно-фантастичне књиге „Књиге Склавина“, које сада укључује и „СИСТЕМ – Књига Склавина 2.0 и „ГЕНЕЗУ“, интерактивну игру. „КЊИГА СКЛАВИНА“ је био први део емисије „СИСТЕМ“ који је приказан, а уметнику Николи Радуловићу је донео награду за најбољег младог аутора на 11. Бијеналу младих у МСУ-Скопље.



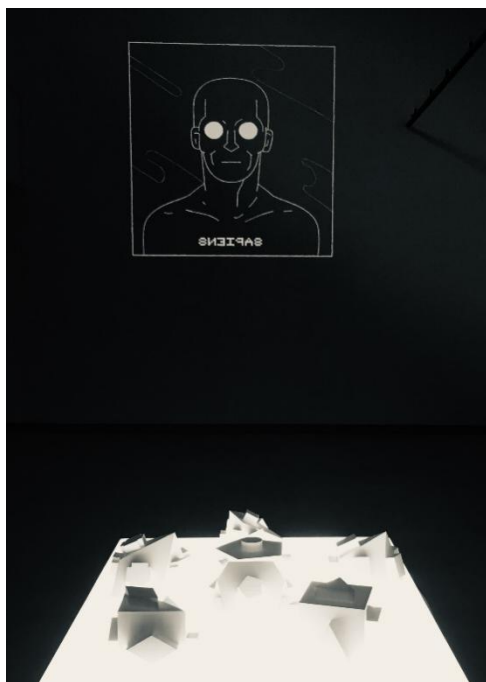
Никола Радуловић, СИСТЕМ (SYSTEMA), 2019, дигиталне инсталације

³²⁴ Љупчо Јолевски, „ Никола Радуловић – најдобар автор на 12 Биенале на млади уметници“, *Слободна Европа*, март 21, 2018, <https://www.slobodnaevropa.mk/a/29113390.html>.

Овај роман је утопијска научна фантастика везана за „капсулу“, идеја да човечанство и његови потомци поседују место, али не знају значење коначног облика развојног простора, игра кључну улогу у стварању нових светова и људски раст у будућности.

Ово дело има књижевну форму која нуди нови визуелно-виртуелни свет који се откључава уз помоћ QR кодова које читају паметни телефони и тако оживљавају анимиране гифове засноване на илустрацијама аутора.

Дело „GENEZA“ подстиче учешће публике путем интерактивног уређаја као што је слагалица. То је интерактивно искуство у коме прималац (публика) може да научи о седам различитих фаза људске еволуције које ће се одиграти у далекој будућности. Креирање анимација је праћено јединственим звучним ефектом, чије су компоненте повезане са одређеним звуком.³²⁵



Никола Радуловић,
GENEZA, дигитална
инсталација и слагалица

³²⁵ Бојана Јанева, “Никола Радуловић: Systema. 08/11/ 2019 - 08/12/ 2019”, accessed November 12, 2022, <https://msu.mk/exhibition/systema-%d0%bd%d0%b0-%d0%bd%d0%b8%d0%ba%d0%be%d0%bb%d0%b0-%d1%80%d0%b0%d0%b4%d1%83%d0%bb%d0%be%d0%b2%d0%b8%d1%9c/>.

Односу уметности и технологије, испреплетеном политиком и екологијом, придружиће се истраживања студија случаја, углавном кроз радове Кристине Пулејкове, Верице Ковачевске, Николе Узуновског и Елпиде Хаџи-Василеве, која следе у наставку.

8. СТУДИЈЕ СЛУЧАЈА ПОСМАТРАНЕ КРОЗ ОДРЕЂЕНЕ ТЕОРИЈСКЕ ПРИЗМЕ

8.1. Трансплатформе (трансдисциплинарност и трансмедијалност) уметност-екологија, уметност-политика и уметност-технологија у делу „Свадебни пут” КРИСТИНЕ ПУЛЕЈКОВЕ као спекулативни прагматизам према теорији Брајана Масумија³²⁶

У Македонији постоји неколико примера примене најсавременије технологије која се користи у новим медијским радовима који имају интер и трансдисциплинарни приступ. Један од најбољих примера ових напредних визуелних израза је рад младе уметнице Кристине Пулејкове, која тренутно борави и живи у Лондону, где ради, истражује и стално усавршава своје знање. Дипломирала је сликарство и анимацију на Академији лепих уметности у Бечу и магистрирала уметност и технологију на Универзитету Сент Мартин у Лондону. Приступ Пулејкове се дефинише њеним образовањем које ју је научило да ништа у ликовној уметности не може бити представљено само кроз форму уметности, без истраживања и ослањања на друге специфичне научне дисциплине које би створиле неоспоран визуелно-концептуални амалгам који је вишеслојан, заснован на трансмедијалности и трансдисциплинарности, а анализира и актуелна питања из домена политике, екологије и технологије. Отуда се могу повући паралеле између визуелног истраживања Пулејкове и изјаве Алфреда Вајтхеда (Alfred North Whitehead) да „Филозофија не може ништа да искључи..³²⁷

Пројекат под називом „Свадебни пут“ један је од најприкладнијих примера њеног транстактичког приступа уметности. Реч је о комплексној мултимедијалној инсталацији која обухвата видео радове пројектоване на воденим екранима, холограмску пројекцију и видео у 360° - виртуелној стварности.

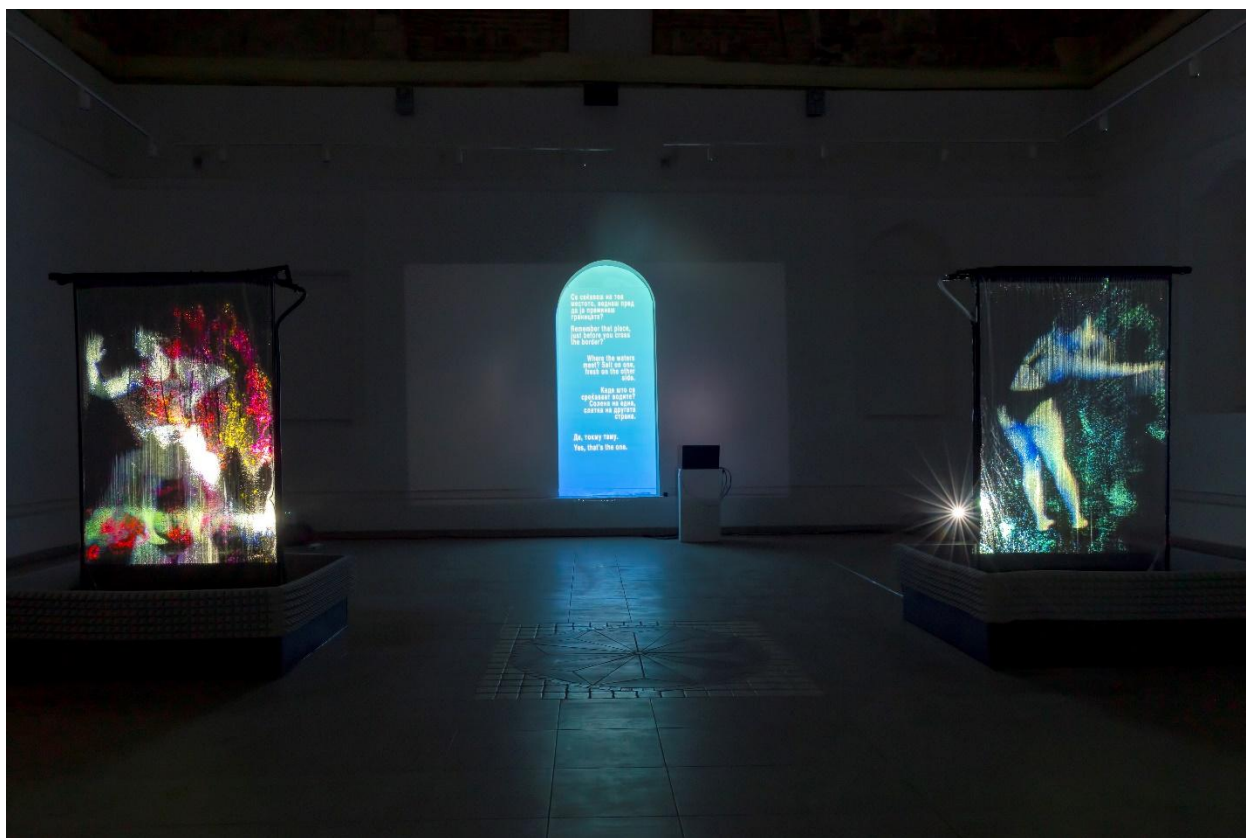
³²⁶ Овај рад о Пулејковој у целини је објављен у Art and Media Journal као део иницијалног истраживања за тезу ове дисертације под: Ana Frangovska, "Inter/Trans-Disciplinarity as a Platform for Seeking Universal Common Ground: From Speculation to Pragmatism Through Kristina Pulejkova's Wedding Route Art Project", *AM Journal of Art and Media Studies* 21 (2020): 147-158, doi: 10.25038/am.v0i21.366.

³²⁷ Alfred North Whitehead, *Modes of Thought* (Toronto: Macmillan, 1966), 2.

Прича о европској јегуљи је концепт око којег се дефинише и обликује наратив пројекта, а паралелно са европском јегуљом, Пулејкова локално укључује и охридску јегуљу, која се природно убраја у европске јегуље, али с обзиром да је њена миграциона рута званично опструисана, сада се вештачки репродукује. Јегуља је врло специфична врста која расте од мале провидне до одрасле жуте и коначно полно зреле јединке обучене у сребрну боју. Она мигрира у Саргаско море, вођена инстинктом, да изврши своју репродукцију, где се дешава чин љубави, који је уједно и последњи ланац пута који се зове постојање, односно њена смрт, а малишани носе шифру, порекло и „интелигенцију и знање” предака, враћајући се истим путем којим су ишли њихови родитељи. Чудесно путовање које пружа природа, које на специфичан начин говори о миграцијама уопште, гледано људским очима, бави се осећањима, дилемама, питањима, пореклом, носталгијом и самоидентификовањем мигранта. Охридска јегуља је требало да буде на истом путу, да пронађе свој начин размножавања и опстанка, али је 1962. године подигнута брана на путу јегуља од Македоније до Републике Албаније, до данас је на истој рути постављено још 5 брана. Као резултат тога, природни репродуктивни систем јегуља је насилно заустављен и Охридско језеро се од тада вештачки мрести јегуљама. Овај дискурс се бави озбиљним питањем људског утицаја на еколошке катастрофе с једне стране, и политичком партиципацијом, перспективама и платформама с друге стране. Отвара дискурсе о блокирању и отварању граница за различите врсте национализма, за честе миграције људи дуж руте Албанија-Македонија у различитим прошлим условима, за прошло бекство албанског становништва које покушавало да побегне од режима Енвера Хоџе или, с друге стране, о новијим, трагичним евакуацијама сиријских избеглица које траже бољу будућност за себе и своју децу (слично као и саме јегуље).

Пулејкова визуелно организује овај наратив или концепт у покретним сликама, тако што у студију снима плесачице које изводе такозвану „Свадбену

стазу“³²⁸ јегуља. Два видео снимка приказују три плесачице (свака представља јегуљу различитог узраста: дете, девојчицу и одраслу девојку) како изводе магични плес, један за јегуље из реке Темзе у Лондону, Велика Британија, а други за охридскоу јегуљу. Снимак је анимиран и компјутерски потпомогнут у постпродукцији, са ефектима воде и задивљујућим воденим пејзажима. Снимке прати текст који се чита и на енглеском и на македонском језику, као својеврсни дијалог између две јегуље – оне са Темзе и оне са Охрида, размењујући искуства са путовања.



Кристина Пулејкова, *Дали мислиш о кући? (део Свадбеног пута)*, 2019, видео пројекције на воденим екранима

Визуелна презентација видео записа на воденим екранима – „површинама“ створеним чврсто постављеним стиснутим млазовима воде који

³²⁸ Назив за репродуктивни процес јегуља, који су дали хидробиолози са института у Охриду.

стварају посебну светлуцаву, стакласту површину – има ефекат пројектовања транспарентне, холографске слике или пројекције која се може посматрати са обе стране (с предње стране и са задње).

Видео приказан кроз сет за 360° - виртуелну реалност, са друге стране, омогућава примаоцу да постане активан учесник, уђе у магичне морске дубине и постане важан саучесник у спекулативном процесу размишљања о овој бајковитој причи о јегуљи уопште, а посебно о трагичној причи о охридској јегуљи. Покреће дебату о катастрофалном стању опште угрожене европске јегуље и локално критикује људску „политичку супериорност“ над судбином охридске јегуље. Овај пројекат саветује да се успостави платформа за спречавање еколошких катастрофа, о утицају на климатске промене, да се иницирају билатерални разговори о овом хитном питању, а тиме ће се порушеити бране и спречавити бројни апсурдни услови у екосистему.

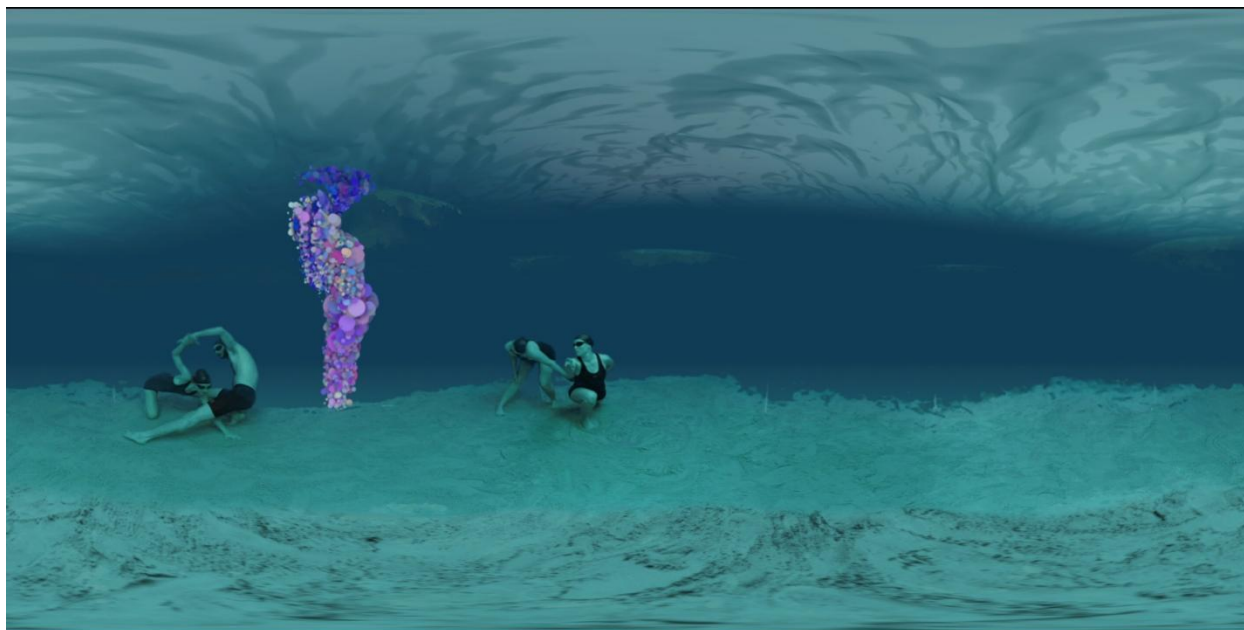


Кристина Пулејкова, *Позив! Дубоко, (део Свадбеног пута)*, 2019, 360° видео

Једина визуелна пројекција праве јегуље (по изгледу и облику) је холографска пројекција јегуље, која је заснована на емотивном текстуалном говору

једне од врста јегуља. Овај екстракт третира онај емоционални елемент последњег даха у којем јегуља види своју нерођену децу како се враћају својим путем низ пут, симболично и буквално затварајући животни циклус.

Тема "Свадбеног пута" је проналажење заједничког језика, људска жеља да се постигне утопијско стање јединства и разумевања, друштва без подела и предрасуда, света у коме се проблеми решавају уместо да се погоршавају. Пулејкова језиком визуелних слика пројектује македонску перспективу и тежњу ка европској будућности – слично нашој јегуљи – како би појединац успео у сфери образовања, рада или трагања за бољим животом, а да никада не изгуби своје порекло, корене или припадност. Као мигранткиња, Пулејкова је осетила и предности и недостатке живота у иностранству. Да би директно стимулисала дубље дискусије о друштвено-политичким ситуацијама, еколошким проблемима и другим критичним питањима са којима се суочавају савремене заједнице, Пулејкова прикупља научна искуства³²⁹ и усавршава их користећи најсавременије технологије.



Кристина Пулејкова, *Позив! Дубоко, (део Свадбеног пута)*, 2019, 360° видео

³²⁹ Пулејкова све информације добија из истраживачких центара, тј. из Зоолошког друштва из Лондона, као и са Хидробиолошког института из Охрида.

Сагледавајући „Свадбени пут” као специфичан случај активистичке филозофије, који филозоф Брајан Масуми (Brian Massumi) третира као неку врсту спекулативног прагматизма, у односу уметности и политике, односно естетике и политике, важна је и непобитна чињеница.

С друге стране, као кључни аспект треба истаћи везу теорије културе са екологијом, која се сматра важним елементом у такозваном таласу необелих глава у филозофији (чији је Масуми неоспоран део). „На крају крајева, размишљање о спекулативном прагматизму који је активистичка филозофија припада природи. Његова естететска-политика ствара природну филозофију. Насумичне уметности у којима се изложе су политика природе“³³⁰, написао је Масуми. А овај непобитни аспект политике, односно екологија, је централна тачка Пулејковиног пројекта, парабола која покреће платформу за дискусију која увек мора бити онлајн, актуелна и активна.

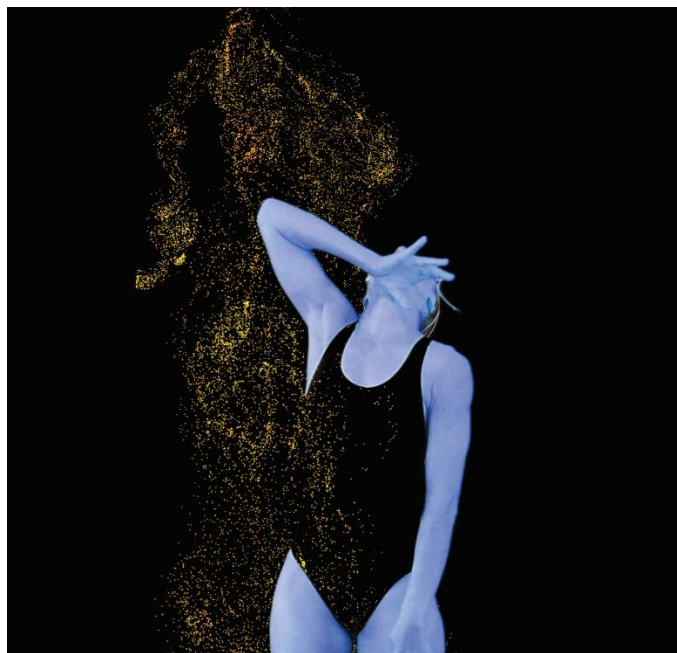
Други аспект нашег визуелног примера аналогije Кристине Пулејкове „Свадбени пут” у контексту размишљања Брајана Масумија, истакнутог у његовој књизи „Привид и догађај” (“*Semblance and Event*”), јесте „искуства нељудских облика живота и саме неживе материје..“³³¹

Масуми прво поставља ово питање у својој „Аутономији афекта“ (“*Autonomy of the Affect*”), у којој се ослања на Симондона (Gilbert Simondon) и Делеза како би направио разлику између људског и нељудског невезаног „присутношћу или одсуством“ свести или мишљења, већ „непосредношћу”. У књизи “Привид и догађај”, он се више ослања на Вајтхеда како би решио проблем нехумане перцепције а, опет, имплицитно, на Емерсонов (Ralph Waldo Emerson) концепт „искуства“, посебно на концепт нехуманх облика живота. Масуми прати Вајтхедову дискусију о електрону као „појаве искуства“ да би се позабавио питањем нехумане перцепције.

³³⁰ Adrian J Ivakhiv, “Whitehead’s return, ecology’s boon”, April 29, 2012, <https://blog.uvm.edu/aivakhiv/2012/04/29/whiteheads-return-ecologys-boon/>.

³³¹ Brian Massumi, *Semblance and Event* (Cambridge, London, England: MIT Press, 2011), 25.

Масуми одбацује све чврсте и брзе разлике између људи, биолошких нехуманих и физичких ствари, као што то чини на другим местима у свом раду. Он не намерава да изједначи ове различите „појаве искуства“, већ да усагласи њихов континуитет са особеношћу „људског облика живота“. Искуства и утицаји људи се преплићу у контексту Пулејковине приче, као и природни животни процес репродукције нижих животињских облика – јегуља – и могуће присуство физичких сила – магнетизма који условљавају инстинктивно размножавање јегуља управо у срцу Саргаског мора.



Кристина Пулејкова, *Дали мислиш о кући?*
(део *Свадбеног пута*), 2019, видео
пројекције на воденим екранима

Пројекат Пулејкове не третира само критичко мишљење, науку и политику, већ и стварање могућих искуствених перспектива, тј. ствари на које су се позивали Вајтхед и Џејмс (William James) и Делез и Масуми и многи други, из другачије перспективе. Анализирала сам њихове најважније идеје како бих грубо разумела њихово филозофско размишљање и сковала „спекулативни прагматизам“ и визуелизовала га у контексту датог пројекта. Не постоји ирационална, метафизичка основа за концепт „Свадбени пут“, већ се заснива на емпиријском посматрању и научном разумевању пута и начина мрешћења јегуља, што је и једно и друго

проверено и истражено са једним малим изузетком, али кључном мистеријом: прецизна локација чина репродукције и његова спољашња манифестација. Сходно томе, сви сусрети који се манифестују на нивоу претпоставке о чину и самом процесу, односно недоказаног додатног објашњења онога што је већ утврђено, су генерички нивози спекулација, који су увек пресудни у грађењу целовите слике суштине и истине нечега. Колико год фантастично звучало, не само да је могуће, већ се и дешава, а нови потомци јегуља враћају се у крајеве из којих су први отишли њихови родитељи.

Отуда треба разликовати привлачност Вајтхедовог става да „филозофија не може искључити ништа“ од формалистичке сакрализације која спекулацију идентификује као искључиво формално и апстрактно одлучивање и која тренутно доминира значајним делом филозофије. Предлог није ни дескриптиван ни нормативан; пре је то оно што Вајтхед назива „емоционално вођеним“ и средство за отварање нових могућности. Зато естетика Пулејкове пружа нијансе и свеже опције.

Вратимо се Вајтхедовом подстицању немогућности искључивања. Ако он наводи ову перспективу као услов за идентификацију замисливе путање спекулативне мисли, то је зато што могу постојати нове опасности или искушења која утичу на филозофију којима он жели да се одупре. Ова опасност се може сажети као неизвесно преферирање вештачких потешкоћа, драматичних алтернатива или неке врсте лабавог размишљања које се јавља „природно“ у било којој датој околности: вера или истина, искуство или репрезентација, чињенице или вредности, субјективност или објективност, итд... За сваку од ових могућности и за сваки лажни проблем морају се поставити прагматична питања: Која би могла бити њихова сврха? Какве ефекте имају? Шта је то у вези са овим догађајем што желимо да дисквалификујемо?³³² Да ли више могућности нуде већу вероватноћу да се открије истина о локацији и начину мрешћења јегуље? Може ли се проблем деградације животне средине, промене и изумирања читавих екосистема решити ако постоје

³³² Originally published as Didier Bebaise and Isabelle Stengers, “L’insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif”, *Multitudes*, 2016/4 (n° 65), 82-89, trans. Angela Brewer, (2016), 14.

одрживије алтернативе? Да ли је могуће пронаћи решење за питање вештачког мреста у Охридском језеру успостављањем више опција и отворити пут „Путу венчања“ на овим географским целинама?

Као одговор, Вајтхед наводи: „Филозофија не може игнорисати разноликост света; виле плешу и Христос је разапет.“³³³ Отуда нас спекулативно мишљење приморава да истражујемо начине постојања у сопственом контексту, у сопственом успешном стилу и у оквиру наших иманентних жеља. У контексту различитих начина постојања (или алтернатива), интересантно је размотрити следећи цитат Етјена Сориоа (Étienne Souriau): „Тренутно морамо идентификовати и проучавати различите аспекте, те различите облике постојања, без којих не можемо постојати. бити ништа – као што не би било чисте уметности без статуа, слика, симфонија и песама. Зато је уметност све уметности. А постојање је сваки од начина постојања. Сваки начин је уметност постојања за себе“.³³⁴

Али питање које се овде поставља је која је граница у оквиру које треба да разматрамо све изборе без ограничења? Да ли је спекулативно мишљење осуђено да буде неутрална збирка модалитета постојања који чине људско искуство? Ово је несумњиво једно од искушења присутних у великом делу савремене спекулативне мисли. Потврђено је да искуство нужно мора наметнути ограничења. Овај приступ види Вајтхедово спекулативно размишљање као продужетак онога што је Вилијам Џејмс назвао „радикалним емпиризмом“: „Да би био радикалан, емпиризам не сме ни да укључи нити да искључи из својих конструкција било који елемент који се не доживљава одмах.“³³⁵ Када говоримо о искуствима виђеним кроз објектив „Свадбеног пута“ Кристине Пулејкове, можемо ли разговарати и о причама о људским миграцијама? Или, другачије речено, с обзиром да је Пулејкова и сама мигранткиња, да ли она има „искуствено“ или „животно“ право да успоставља

³³³ Alfred North Whitehead, *Process and Reality. An Essay in Cosmology* (New York, NY: Macmillan Publishing Inc., 1929), 338.

³³⁴ Étienne Souriau, *Te Diferent Modes of Existence [1943]* (Univocal, 2009), 131. (Paris: Presses Universitaires de France, 2009, 110-111).

³³⁵ William James, *Essays in Radical Empiricism* (Dover Publications, 2003) [1912].

дискурсе и развија бројне миграцијске изборе за друге животињске врсте? Могу ли блиски односи са научним институцијама и директан увид у научне хипотезе да им омогуће да пренесу различите алтернативе и визуелне сензације са одговарајућим прагматизмом?



Кристина Пулејкова, *Дали мислиш о кући? (део Свадбеног пута)*, 2019, видео пројекције на воденим екранима

Брајан Масуми пише у „Необрађеном Делезу“ (“Undigesting Deleuze”): „Слика мисли о којој се овде говори је чудна птица: спекулативни прагматизам. Спекулативни прагматизам мора да афирмише или прати потенцијал његовог размишљања. Филозоф не може судити са спољашње позиције или одозго. Он мора прво заронити главом. Мора да укључи сопствену мисао и/или акцију у рад који је при руци. Ово је сјајна прилика за квалификатор који недостаје: Делезов спекулативно-прагматични талас... За спекулативни прагматизам, разумљиво, све

пролази. Али је управо због тога, сваки детаљ пресудан - више него што бисмо очекивали.“³³⁶

Масуми описује свој приступ као „активистичку филозофију“ (филозофију за коју је крајњи концепт активност, а не супстанција); „спекулативни прагматизам“ (филозофија за коју садашња пракса има исто толико потенцијала у будућности колико и постојеће функције и добро познате јавне комуналне услуге); „онтогенетика“ наспрам „онтологије“ (филозофија за коју је постајање примарно у односу са бићем); и „непромишљени материјализам“ (филозофија која реалности тела и материје приписује апстрактне димензије).

Узимајући у обзир најуже увиде, дискурсе, опозиције и супротности који су се појавили на трагу филозофског расуђивања и тумачења идеја најуже везаних за прагматичку и спекулативну филозофију, може се закључити да је пројекат Кристине Пулејкове „Свадбени пут“, који тражи алтернативне искуствене истине или смисао, спекулативни прагматизам као такав, јер у њеном пројекту „све је битно“ и све се узима у обзир. Трансмедијалност и трансдисциплинарност доводе до већег истицања визуелно-концептуалног утицаја који овај пројекат предвиђа и преноси јавности.

Уместо закључка, „Свадбени пут“ Пулејкове апострофира карактеристику дивергенције и супротстављања људске спознаје и свести, против нагона животињског света, што илуструје прича о јегуљи. Ова дихотомија даје ексклузивност наративу другог – јегуљи, јер је тежња да се модификује урођена спознаја и природни процес намерно настојање првог – човека да буде саучесник у природним катастрофама и изумирању врста. У фигуративном смислу, ово се може упоредити са односом између већих и развијенијих нација и народа, за разлику од мањих и зависнијих држава и њихових грађана, који су урођено припремљени за слободу мишљења и верују у утопијске – безграничне области.

³³⁶ Brian Massumi, “Undigesting Deleuze”, *Los Angeles Review of Books*, November 8, 2015, <https://lareviewofbooks.org/article/undigesting-deleuze/>.

8.2. Пројекти ЕЛПИДЕ ХАЦИ ВАСИЛЕВЕ са органским материјалима и научно-медицинском трансдисциплинарношћу – као разделником или споном између Кантове и Кашелове теорије естетике и етике, тј. 'накнадни потрес' (aftershock)

Уметност-екологија, уметност-политика, уметност-наука

Савремена уметност или уметност настала у садашњости, овде и сада, прилагођава се друштвеним, техничко-технолошким, друштвеним, постхуманистичким и другим променама са којима се суочавају развијене и капиталистички оријентисане земље. Границе дисциплина и медија се бришу и идемо ка имплементацији пракси учења и креација кроз форме транстактике у којима се примењују знања, искуства и лекције из различитих области, што доводи до универзалнијег и применљивијег знања. Уметност постаје подједнако одговорна политичка и друштвена делатност и њено директно укључење у ове процесе доприноси дубљој креативности и посредовању код потрошача. Много је плодноних примера оваквих пројеката, где је уметност стала на своје место, није се потчинила науци и успела да постигне одличан баланс између нових пракси и поука и оних који уметности дају посебно место у духовној култури и друштвеном развоју. Један од важних дискурса постављених на импресивним спојевима науке и уметности, технологије и уметности, биологије и уметности, медицине и уметности јесу питања етичких норми и стандарда и естетских теорија и категоризација. Ко и како одређује дозвољене границе и да ли ови нејасно дефинисани параметри могу бити подвргнути оштрој критици?

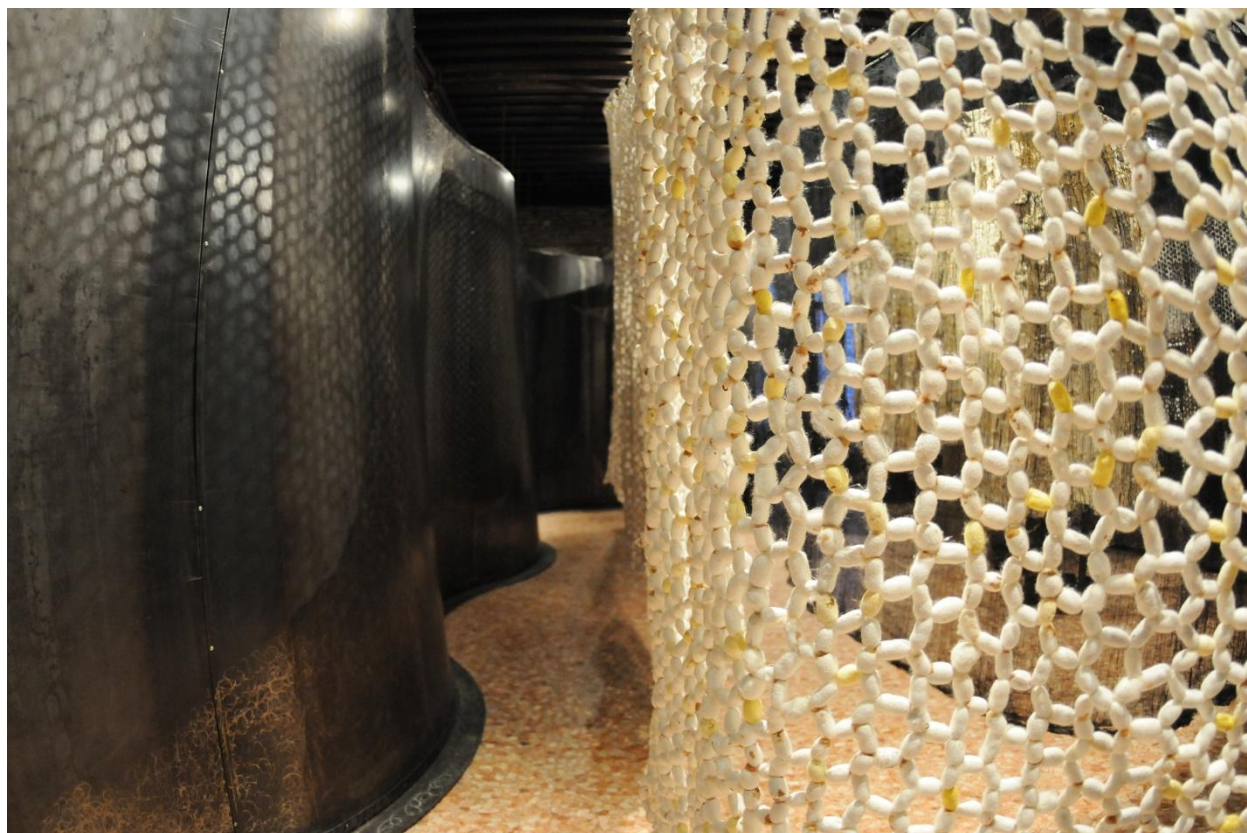
У раду ћу се овим питањима бавити из више аспеката, полазећи од неколико теоријских премиса као основе, односно сучељавања моралних аспеката трансгресивне уметности који изазивају шок, против аутономије и слободе уметности и естетских вредности ове врсте уметности која напада естетику схваћену у кантовском смислу. Ови аспекти биће размотрени кроз неколико примера уметничких пракси и уметничких пројеката – изложби које су се у нашој земљи

одржавале у последње две деценије, које бацају вео неизвесности на моралне норме и њихову естетику, изазивајући озбиљне јавне расправе о етичким границама уметности.

Промене у естетском приступу уметности и незаинтересованост за разматрање лепоте као основне претпоставке уметности у кантовском смислу³³⁷ постављају темеље за трансактичка дела у којима наука, биологија, технологија испливавају на површину. Ова трансформација интересовања уметника довела је до фазе укључивања етике и морала као паралелног или супститутивног обележја естетике у уметничким делима, која су се врло често завршавала ефектима накнадних потреса, критикама, цензуром и другим негативним реакцијама и оптужбама за такве пројектима. Ти дискурси дотичу се, коначно, области слободе стваралаштва, слободе говора и аутономије уметности, да би се позабавили неким веома важним друштвено-политичким или хуманистичким питањима. Веома је важно тражити узроке, последице, оправдања, окружење коме се дело обраћа и наравно ефекат поруке коју дело жели да пренесе.

Елпида Хаџи-Василева је македонска уметница са доказаним уметничким квалитетом која живи у Великој Британији. Она је ауторка чији уметнички приступ савршено визуелизује обе стране медаље, како естетски приступ, тако и ефекат накнадног потреса, често покрећући етичке и моралне дилеме. Овом приликом ћу елаборирати о два њена пројекта и то *Silentio Pathologia* и *Haruspex*, којима ће се представити методологија њеног трансдисциплинарног и трансмедијског приступа.

³³⁷ Разматрано у његовој *Критици моћи расуђивања* (*Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft*), првобитно објављеној 1790. Естетски суд је, по Канту, суд заснован на осећању, а посебно на осећању задовољства или незадовољства. Према Кантовом званичном гледишту, постоје три врсте естетског суда: судови о пријатном, судови лепоте (или, еквивалентно, судови укуса) и судови узвишеног. Међутим, Кант често користи термин „естетско расуђивање” у ужем смислу који искључује судове о пријатном, а управо се естетским судовима у овом ужем смислу првенствено бави „Критика естетског суда”.



Елпида Хаџи'Василева, *Silentio Pathologia*, 2012/2013, инсталација (метал, природна свила, чауре од свилене бубе, коже од белих пацова, кафези, живи пацови), Павиљон Р. Македоније на 55. Венециском Бијеналу

Пројекат *Silentio Pathologia* изабран је за представника Македоније на 55. Венецијанском бијеналу. Пројекат говори о кретању, миграцији и ефектима средњовековних пошаста широм Европе (и градовима попут Венеције) и разматра постојеће забринутости око страних миграторних болести као што је коронавирус. Ткана свила, чауре од свилене бубе, коже пацова и завесе од челичног лима изграђене у венецијанској палати део су овог амбициозног дела. Ширење и ширење једне од најозлоглашенијих болести тог периода, куге, може се пратити директно дуж линија економског раста трговине свилом. Когнитивна примена овог географског и историјског феномена у пројекту Елпиде Хаџи-Василеве узима у обзир повезаност друштвених и природних наука.³³⁸ Иза тога је вивисекција парадигме

³³⁸ Ana Fragovska, "Multidisciplinary synesthetic mapping", *Elpida Hadzi Vasileva: Silentio Pathologia, Pavilion of the Republic of Macedonia 55th International Art Exhibition La Biennale di Venezia* (каталог) (Skopje: National Gallery, 2013).

преноса као онтологије, преноса знања (морфологија медија и њихова обманујућа моћ), преноса добара, преноса идеја, појединаца, стоке, осим наративног дна овог смисла, долази и до ширења нежељених ефеката заразних болести уопште (за пример се узима куга, али се метафорички односи на све савремене генетски и синтетички произведене болести, као што су птичији, свињски грип и вируси корона у новијој историји). Брзина преноса, у зависности од времена, историје, карактеристика развоја итд., такође је ефемерна фаза. У контакту са другим, пренос је неопходан; на тај начин настаје иманентно позиционирање дискурса о другом, о идентитету, припадности, филозофији, аутономном расту и разговору са другим, границама, разликама, везама и умрежавању, припадности једној целини или проблематичној еманацији и обликовању у туђим/спољним нормама. Многи од наведених критеријума и аксиома односе се на судбину Републике Македоније и постојећи друштвени мизансцен у уметничковој родној земљи. Пацов је један од главних преносилаца куге и најчешћа је животиња (осим голуба) која живи у Венецији, а у Венецији је својеврсна заштићена животиња, за разлику од других места где их третирају као гамад и посматрају се са гнушањем и страхом. Ово је генеалогичка у *Silentio Pathologia* примењена на глодара. Пацов је у визуелној семиотици *Silentio Pathologia* присутан на два начина, жив и мртав, тј. само његова кожа (преузета посебном ручном и мукотрпном методом одирања коже већ мртвих животиња).³³⁹ Елпида Хаџи-Василева бира да користи вештачки узгојене лабораторијске пацове, првенствено за употребу у медицинским и козметичким лабораторијама, не обичне пацове, већ беле (за површине направљене од коже пацова) и црне (за живе пацове). Њихова интелигенција је изузетна, док је сличност са људском морфологијом највећа, како биолошка тако и органска. Кожа, као необичан медиј уметничког изражавања, али сасвим типичан за Елпиду Хаџи-Василеву (у својим претходним радовима користила је пилеће и рибље коже, свињске и јагњеће опне, кожу тестиса итд.), синоним је за оклоп/заштиту од спољашњих, природних, физичких, биолошких утицаја. То је контејнер који чува светост ткива; не би било природе живота без оклопа. Стога је у уметничком

³³⁹ Ana Frangovska, "Political Ecologies", *Science And Society Contribution of Humanities And Social Sciences* (Skopje: Faculty of Philosophy, 2021), 321-322.

идентитету Хаџи-Василеве његово значење кључно у визуелном паноптикуму уметника, то је снажан рационални/ирационални (ментални) инструмент у рукама уметника, препознавање, печат, структурални/интертекстуални визуелни код, естетски /сензитивни (сензуални) параметар (укључујући не само вид, већ и чуло мириса као сензор за пријем дела).



Елпида Хаџи'Василева, *Silentio Pathologia*, 2012/2013, инсталација (метал, природна свила, чауре од свилене бубе, коже од белих пацова, кафези, живи пацови), Павиљон Р. Македоније на 55. Венециском Бијеналу

Хаџи-Василева интелигентно корача танком линијом између тих метафизичких димензија ружног и естетски лепог. Она поставља елемент редефинисања лепог централно и поново ствара лепо, естетски пријатно, користећи отпад, ружно, дефрагментисано, исцрпљено, одвратни отпад. Да би се декодирао пројекат *Silentio Pathologia*, супротности су такође важне као концептуални идиом, тако да су контрастне и супротстављене симулације дате кроз неколико аксиоматских парова, као што је црно/бело (ахроматска сила која илуструје идеју симулакрума; црно: метал, свила, живи глодари; бела: свилена мрежа од чауре и бели панели од коже пацова сашивени заједно), живи/мртви, органски/неоргански,

комплетни/растављени, лепи-ружни, индустријски-ручно израђени, цели-шупљи, монументални-детални итд. Са елементима разиграности, дидактичности, радозналости, шока и неочекиваности, инсталација је специфична за локацију и има вишеслојну и вишедимензионалну резолуцију.³⁴⁰



Елпида Хаџи'Василева, *Silentio Pathologia*, 2012/2013, инсталација (метал, природна свила, чауре од свилене бубе, коже од белих пацова, кафези, живи пацови), Павиљон Р. Македоније на 55. Венециском Бијеналу

У елаборацији инсталације, посетилац је усмерен у задати правац кретања у виду лавиринта. Прво, суочени смо са металним зидом висине од три метра, мапирајући просторију одређеним органском формом (гледано из птичје перспективе) и отвором само у једној тачки, омогућавајући да се уђе само у „нарацију“ и доживљај. Овај зид је синоним за оквир, балон који штити филозофију, срце, историју, живот. Као супстанца, метал је једини неоргански хладни медијум који може да парира кожи по својим карактеристикама, јер временом кородира, еродира и разграђује се. Његова конструктивна семиотика пружа привлачан

³⁴⁰ Ana Frangovska, "Political Ecologies", 321-322.

сензибилитет скулптури и мами у унутрашњост материјала. Почињемо да ходамо маркираном/предефинираном стазом чим стигнемо у унутрашњост, одмах нас обузима чуђење ('Алиса у земљи чуда'). Унутра нас дочекује још један зид/завеса, направљена од сувих чаура свилене бубе, које паралелно са металним зидом заједно чине пут ка 'материци' инсталације. Као ћелијска конфигурација, структура плетења празних чаура (теорија плетења упућује на македонске традиције и старе медије креативних индустрија) је у облику шестоугла³⁴¹. Следећа завеса, висока три и дуга 50 метара, израђена је од црне природне свиле, тј. свиленог конца, исплетеног у виду дефрагментиране паукове мреже, по узору на алегорију пропадања и деградације.³⁴² Пешачење се наставља вијугавом стазом до површине направљене од прошивених белих кожа лабораторијских пацова. Свака кожа садржи и главу (пуну) и отворено тело, чинећи облик коже јасним до следеће коже у шаву. Између се налазе празнине у текстури направљене од рупа, што ствара одређену 'транспарентност' која омогућава продирање светлости и стварање фасцинантних визуелних ефеката светлости и сенке унутар стазе и на зидовима околних површина.³⁴³ Пратећи овај мистификујући ток, где се историја, географија, наука, алегорија, биологија, осећај радозналости, чуђења, али и језивости преплићу, наглашени интензивним дуготрајним мирисом (површина чаура свилене бубе и површине коже пацова, као директне органске рекламе емитују посебан смрад трулежи), на крају пута посетиоца чека тренутак изненађења, два метална кавеза са по два жива црна пацова. Њихово учешће у пројекту нуди другачију филозофију и приступ задатој тези, питања о почетку и крају, оптимизам као идеологију (после мрачних периода у историји долазе светли, плодни и богати периоди), али и као алегорија и алармирати или упозорити да ризик/ризик и даље постоји, да ће се након Н1Н1 појавити друге измењене патологије; вештачки генерисани и контролисани вируси и болести трећих страна, који су међу главним ризицима савременог времена. Поред простора

³⁴¹ Чиме ауторка алудира на хемијске формуле и лабораторијска експериментисања у медицинске и козметичке сврхе на свиленим бубама. Човек неограничено искоришћава природу у своју корист.

³⁴² Свилену конач, тј. свила се производи благовременим насилним убијањем свилених буба, пре него што изађу и пробуше чауру, како би свилена нит имала одговарајући квалитет, потапањем чауре у кључалу воду. Опет алудира на супремацију човека над природом, постављајући моралне и етичке дискурсе, који даље прожимају еколошке параметре заштите животне средине.

³⁴³ Ana Frangovska, "Multidisciplinary synesthetic mapping".

и ефемера облика као очигледних визуелних елемената *Silentio Pathologia*, текстура је значајна и у визуелној семантици, која се креће од глатке ка грубој, од провидне до влакнасте, од сјајне до мат; затим боја која је ахроматска и сведена на црно-беле аспекте и, на крају, линија и графичка тачност Елпиде. У пројекту Хаџи-Василеве преовлађују различитост, хетерогеност и хармонични несклад. *Silentio Pathologia* (вишеслојно и метафорично одређење наслова, буквално преведено: тиха патологија, са медицинским значењем, али и метафоричким значењем, скована од енглеске речи *path* и латинске *logia*, релевантне у обе варијанте), привлачи пажњу гледаоца у целини. Публику је привукла његова софистицираност, свеобухватност, вишезначност, трансдисциплинарност, интертекстуалност, трансисторицизам, транскултуралност, егзистенцијализам, посвећен рад, упорност која га није оставила равнодушним. Некима се свиђа, некима не. Како пише Умберто Еко, парафразирано, да је „ђубре за једне богатство за друге“. Сходно томе, можемо говорити о естетици ружног, те да историјски периоди и промене животног стила мењају начине тумачења таквих објеката (лепих и ружних), а граница/линија/разлика између ружног и лепог је толико замагљена и нејасна да се не може прецизно дефинисати, са филозофско-уметничко-естетске тачке гледишта.³⁴⁴



³⁴⁴ Ana Frangovska, "Political Ecologies, 321-322.

Отуда, у кантовском (Immanuel Kant) смислу, дела Елпиде Хаџи-Василеве изазивају естетска осећања, која, уколико се изузму из контекста и паралелних или транс-нарација семантике дела, остају у домену „неинтересантности“ естетике, изазване лепотом дела, као и изграђеним укусом који се, иако субјективан, ипак намеће као општеприхваћена парадигма.³⁴⁵ Суд о њеној лепоти и естетским вредностима је евидентан и моћно је оруђе у афирмацији друге платформе којом Хаџи-Василева живи као део свог савременог хибридног деловања, а то је аспект изнуђивања моралних и етичких дилема и шока, уз чију је помоћ, с друге стране, концепт и природа дела, који треба да остави снажну поруку код примаоца, одлично средство за радикализацију и 'трансгресивност'. У контексту трансгресивне уметности, Кашел (Kieran Cashell) ће изјавити „Међутим, и даље је тачно да су трансгресивне акције прошириле могућности уметничког изражавања. Трансгресивна уметност, која је повезана са постмодерним културним пројектом укључује и поджанровске трендове као што је сиромашна уметност, остала је значајна естетска снага у авангардној култури после Другог светског рата. Стога су се професионални критичари нашли пред дилемом: или безусловно одобравати преступ или одбацити тенденцију и ризиковати да застари због забринутости за критички конзервативизам.“³⁴⁶

Ентони Јулиус (Anthony Julius) дефинише естетику трансгресије као уметност посвећену разбијању друштвено-консензуалних, али суштински нелегалних, табуа у најосновнијем хоризонту трансгресивне уметности: Под окриљем „конструктивног нихилизма“ Фридриха Ничеа (Friedrich Nietzsche) и у духу „Еротицизма“ Жоржа Батаја (Georges Bataille) и његовог „трошење без резерви“.

Остали пројекти Хаџи-Василеве припадају домену транзиционе уметности, и даље задржавају своју формалну, афективну лепоту, којом стоје на граници двеју

³⁴⁵ Cécile Angelini, "How to judge a work of art today? Contemporary echoes of Kantian aesthetics", *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, Volume 8 (2016), 45.

³⁴⁶ Kieran Cashell, *Aftershock, the Ethics of Contemporary Transgressive Art* (New York and London: I.B. Tauris, 2009), 2.

одредница о којима је овом приликом реч, ружно – лепо, али *Narusrex* је још један пројекат који посебно привлачи пажњу. А у њему трансдисциплинарни приступ доминира и инкарнира коначни сложени амалгам уметности, науке, заната, естетике и књижевности. Реч је о још једном учешћу Хаџи-Василеве на Венецијанском бијеналу, али овога пута као представнице Ватикана. У *Narusrex*, Елпида Хаџи-Василева заиста ради са пуно сировина: чипкане свињске марамнице стварају надстрешнице и зидове њеног „шатора за састанке“. Некада мембрана свињских црева, сада постаје мембрана простора налик уточишту који га може одбити или заштитнички обавити. Ово се затим укршта конопцима исплетеним од овчијег црева³⁴⁷, и чини се да се везују на два могућа начина: повезивањем (као лигаменти простора) или ограничавањем и хватањем (као мрежа). Коначно, подупрто овим ужадима, или ухваћено у њима, је viseће срце дела, које је буквално направљено од желуца: фасцинантно слојевитог "масума" (или трећег стомака, од четири) краве.³⁴⁸



³⁴⁷ Употреба рециклираних органских материјала разних животиња имала је своју асоцијацију и значење. Муслимани и Јевреји су свињетину сматрали нечистом, док су је хришћани често користили за обележавање својих територија. С друге стране, јагње је симбол Христове жртве, која са собом треба да понесе све грехе земље итд..

³⁴⁸ Ben Quash, "Word Become Flesh, Flesh Become Word" in *In the Beginning...the world became flesh*, *Catalogue of the Pavilion of the Holy See*, ed. Elisabetta Cristallini and Micol Forti (Roma: Gangemi Editore, , 2015).



Елпида Хаџи'Василева, *Narusrex*, 2015, 1156x1166x560, сало, јагњећа црева, крављи стомак, пластика, метал и жица, Павиљон Свете Столице – Ватикан, Венециско Бијенале 2015

Био би само уметнички трик ако бисмо пустили да сам избор материјала обави сав семиотички рад овог дела. Насупрот томе, *Narusrex* је веома промишљен, ручно израђен уз много труда и времена, и обликован у целину која је и естетски привлачна и оптерећена вишеструким могућим значењима.

Уметници који су стварали дела за павиљон Свете столице (Ватикан) били су замољени да размисле о чувеном прологу Јеванђеља по Јовану, који објављује да је Исус Христ „Реч постаде човек и настани се међу нама“ (Јован 1:14). Узимање људског облика (инкарнација) је централно за хришћанску теологију помирења. То подразумева Божју непоколебљиву посвећеност материјалности створења, посебно материјалности њихових створених тела. Као што су гатари или пророци чинили кроз људску историју, Елпида Хаџи-Василева нам даје прилику да тражимо знаке славе у утроби са којом ради. Она на површину износи ствари које су дуго биле закопане у сенци. Пажљиво уклања несварене честице хране из црева, претварајући их у прелепа прозирна уметничка дела.

Постоје два центра око којих се пројекат ротира и добија свој облик: Логос (вертикално-трансцендентна димензија) и тело или место (хоризонтално-иманентна димензија). Логос успоставља везу, хармонију, посредовање; месо намеће иманентност, пут, процес отеловљења. Њихово нераскидиво јединство производи дијалектичку динамику, неправилну, елиптичну, нагло убрзавајућу, нагло успоравајућу, како би се од јавности тражило да размисли о комбинацији која лежи у корену самог човечанства.³⁴⁹

Хаџи-Василева чини више него да нас само приближава густини овог дела (месности, или телесности, коју је Реч Божија примила у инкарнацији). Даје глас ткиву тела. У њеном уметничком стваралаштву, месо на овај начин заузима место речи, што је одличан додатак трансмедијалности дела и његовим трансмеханизмима комуникативности са реципијентом. Њено истраживање баца светло на теолошки значај веза између различитих новозаветних концепата. Инсталације Хаџи-Василева стога подсећа на „шатор састанка“ у коме је био смештен Ковчег завета пре него што су се синови Израилеви настанили у Обећаној земљи и изградили чврст храм у Јерусалиму. Стога се телесно тело Исуса упоређује са табернакулом (раном путујућом

³⁴⁹ Micol Forti, “In the Beginning ... the Word became flesh, Pavilion of the Holy See – Biennale Arte 2015, A dialectic dynamism in three voices”, accessed on October 10, 2021, <https://media.elpihv.co.uk/misc/haruspex-curators-text.pdf>.

Светињом над светињама) у којој се некада срело божанско присуство. Шатор који је постао Храм поново је постао шатор: овог пута шатор од меса.



Елпида Хаџи Василева, *Harpax*, 2015, 1156x1166x560, сало, јагњећа црева, крављи стомак, пластика, метал и жица, Павиљон Свете Столице – Ватикан, Венециско Бијенале 2015

Као резултат тога, рад поставља неке акутне етичке изазове. Могућности које истражује за искупљење тела (од греха) не заустављају се на двосмисленом улепшавању делова животињског тела. Чини се да оспоравају људска искључења и питају који су нови односи могући у односу на верске и политичке поделе. Део онога што би можда требало да се искупи приликом искупљења тела јесте начин на који је месо коришћено као оружје и обележје, као што су га хришћани користили у легенди о преносу Светог Марка у Венецију.³⁵⁰

³⁵⁰ Постоји легенда да су мошти јеванђелисте Марка (покровитеља Венеције) биле илегално донете из Александрије (која је тада била претежно муслиманска земља) умотане у свињску кожу, која је с једне стране требало да штити тело, а са друге да одбије муслимане, у њиховом детаљном прегледу терета.

Изгледа да је и сам Исус делио став према свињама својих сународника Јевреја. Али он је такође био контроверзно повезан са нечистим. Његово поистовећивање са грешним месом кулминирало је „проклетом“ смрћу (изван града, „на дрвету“). Она означава вечно преиспитивање сопственог осећаја шта је дозвољено, а шта недозвољено; где су прави центри а где њихове маргине.

Током истраживања и стварања дела, Хаџи-Василева је открила да се „омасум“ којим је била опчињена и који је одлучила да из таме изнесе на светло, на енглеском назива „Библија“ (понекад и „Псалтеријум“), због дебелих набора коже који подсећају на странице. Као месо, месаре и кланице (можда вековима) су га већ замишљале као „реч“. Стога, нам га она представља на читање, као „дебљину“ укотвљену у фино извајаном и светлом „танком“ простору, у коме нас конопци жеље могу повући горе или доле. Штавише, у свом истраживању како се Реч може сусрести у телу, она такође показује како тело може много тога да нам пренесе.



Елпиди Хаџи'Василева, *Narusrex*, 2015, 1156x1166x560, сало, јагњећа црева, крављи стомак, пластика, метал и жица, Павиљон Свете Столице – Ватикан, Венециско Бијенале 2015

Дакле, свињска материја је истовремено функционисала и као штит и као оружје. Био је то спасоносна чаура за нешто дубоко цењено и агресиван гранични маркер против опаженог непријатеља. Религиозна моћ животињског меса долази до изражаја у овој причи, и то на начин који је релевантан за савремене, али и прошле религиозне границе. Свиња је нечиста за јевреје и муслимане, а хришћани често користе свињу веома намерно да обележе своју територију.

Нарусрех -као и многи моји новији радови – направљен је од отпадних производа из месне индустрије. Развијен је истраживањем у сарадњи са архитектом Пером Бојковим и дугим разговорима са Беном Квашом (Ben Quash) [професором хришћанства и уметности на Краљском колеџу у Лондону]. Тако су наши разговори који разматрају свет и његов однос према Богу мапирани уз помоћ животињских тела, у сложеним и преклапајућим семиотичким конфигурацијама које неке ствари и људе потискују напоље, а друге доводе у центар збивања, и које обезбеђују неке од најважнијих сировина за културну праксу“, каже сама ауторка описујући дело.³⁵¹

О трансдисциплинарном приступу Хаџи-Василеве и њеном интересовању да дубоко проникне у тајне науке и медицине, како би потом искуства ових увида применила у своја стваралачка достигнућа као платформу за трансдисциплинарни дискурс, може се пренети директно из интервјуа о истраживачком пројекту који спроводи 2014-15: „Било ми је дозвољено учествујем са др Ричардом Дејем (Richard Day) и др Керолајн Пелет-Мани (Caroline Pellet-Manu) у лабораторијама Универзитетског колеџа у Лондону (UCL). Такође сам пратила клиничко гастроентеролошко особље на одељењима и амбулантама Медицинског факултета у Норвичу, Универзитета Источне Енглеске са професором Аластером Форбсом (Alastair Forbes), како бих разумела критичан утицај исхране на пацијенте, разлику између здравих и нездравих црева, улогу бактерија, људе са разним обољењима дебелог црева и интестиналном инсуфицијенцијом, насталом било као болест или самоповређивањем. Блиско сам сарађивала са др Џајлсом Мејџором (Giles Major) и његовим пацијентима у Центру за дигестивне болести Универзитета у Нотингему, посматрајући њихова истраживања о инфламаторној болести црева и интервјуишући пацијенте како бих разумела њихову историју симптома и њихов утицај. Тада сам такође упознала и др Алекса Мениса (Alex Menys) у Мотиленту и његову иновативну употребу МРИ снимања за развој побољшане анализе покретљивости.

³⁵¹ Cassie Davies, “Elpida Hadzi-Vasileva: ‘I am driven by making the impossible possible’”, *Studio International*, 2.10.2016, <https://www.studiointernational.com/elpida-hadzi-vasileva-interview>.

Блиско сарађујући са медицинским истраживачима, дизајнирала сам моделе иновативних терапеутских помагала, као што су микроскопске сферне скеле и технологија инкапсулације/испоруке лекова, да бих информисала о свом раду. Ове прототипске сфере имају за циљ да побољшају зарастање, док се прототипске скеле, на пример, користе за обнављање континенције мишића сфинктера.

Такође ме је веома интересовало да видим како на пацијенте који се боре са дигестивним болестима утиче њихово стање. Привлаче ме области живота које су скоро постале табу јер је људима превише непријатно да о њима отворено говоре. Сматрала сам да је важно показати како је суочавање са болешћу у великој мери део свакодневног животног искуства многих људи и довести у питање наше природне претпоставке о томе шта дефинише лепо, а шта се сматра ружним. На пример, ако нисте знали шта гледате, могли бисте пронаћи прелепе слике болести у телу.³⁵²

Ова сазнања и многи начини претварања ружног у лепо један су од суштинских идиома у уметничком приступу Елпиде Хаџи-Василеве, њеног транстактичког рада (трансдисциплинарног и трансмедијалног) који комбинује две дијаметрално супротне онтологије, онтологију естетски лепог и оне трансгресивне, афективне уметности.

³⁵² Davies, "Elpida Hadzi-Vasileva".

8.3. ФАКУЛТЕТ ЗА СТВАРИ КОЈЕ СЕ НЕ УЧЕ (ФИЛИП ЈОВАНОВСКИ, ИВАНА ВАСЕВА, КРИСТИНА ЛЕЛОВАЦ) са транстактиком у свом перформативном приступу као одговору на дешавања у јавном простору према теорији Шантал Муф³⁵³

Уметност-политика

На јавним местима изражавају се циљеви заједнице у целини и њених појединачних чланова. Јавна сфера је од виталног значаја за демократије као форум за политички дискурс и ангажовање грађана. Да ли је теорија 'агонистичког плурализма'³⁵⁴ Шантал Муф, која подржава антагонизам између политике позиција моћи и 'радикалног демократског грађанства', увек у складу са напретком у јавној сфери? Ипак, у неким случајевима, као на пример у неолибералним квазидемократским режимима, хегемонистичке тактике се и даље користе за наметање политика и идеологија, избегавајући оштре критике јавног мњења и критичке мисли чак и у сфери јавног простора. Муф ова места назива „антагонистичким јавним просторима“, у којима је решавање темељних тензија између супротстављених гледишта немогуће.³⁵⁵ Уобичајена мудрост сматра да у јавном окружењу људи треба да покушају да постигну споразум, а не да зају у ћорсокак. Међутим, на крају, њихови апсурдни пројекти (као што је пример пројекта „Скопље 2014“³⁵⁶) постају иницијатива за деловање у области културно-уметничких интервенција, које се у последње време спроводе у духу транс-тактике (као што су

³⁵³ Интегрални текст посвећен ФРУ (Факултету за ствари које се не уче) објављен у *Art and Media Journal* као део иницијалног истраживања за тезу ове дисертације под: Ana Frangovska, "Trans-Tactical Performance Actions as an Antagonistic Form in Dealing with the Hegemonic Forms of Neoliberal Policies of Power", *AM Journal of Art and Media Studies* 27 (April 2022): 39–55, doi: 10.25038/am.v0i27.490.

³⁵⁴ Chantal Mouffe, *Democratic Paradox* (London: Verso, 2000), 104.

³⁵⁵ Chantal Mouffe, "Critical Artistic Practices: An Agonistic Approach," *The Large Glass: Journal of Contemporary Art, Culture and Theory* 27–28 (2019): 118.

³⁵⁶ „Скопље 2014“ је пројекат у оквиру којег је у периоду од 2010. до 2015. године, под утицајем тадашње ауторитарне власти, мењан изглед јавног простора централног градског ткива и прављени су споменици историјских личности од мермера и бронзе, фонтане, скулптуре, изграђене су нове зграде и институције, а велики део фасада постојећих модернистичких зграда је „преобучен“ у неокласицистички и барокни стил. Пројекат је био параван иза којег се материјализовала идеја *потпуне* приватизације јавног простора, уништавања сваког покушаја грађанског или радничког организовања и успостављања доминантног националистичког наратива који је паралисао друштвене и економске захтеве осиромашених Македонаца, Албанаца, Рома, и Турака...

трансмедиијалност, трансдисциплинарност, трансисторицизам, трансмеморија, транснационализам, итд.), изазивајући на тај начин норме друштвених ограничења и искривљених вредности повезаних са доминацијом капитализма над историјом, колективног памћења, квалитета, идентитета као пут ка савремености³⁵⁷. Отуда ове акције, које су својеврсна реакција на политике моћи, постају политички акт, имплицитан или експлицитан. Дакле, све што се уради као одговор на политику моћних је политички чин, било намерно или не. Политика снажно утиче на одлучне мере. Истини за вољу, постоји естетска димензија политичких питања, баш као што постоји политичка димензија уметничких дела.

Теорија хегемоније тврди да креативне праксе морају имати политичку димензију јер доприносе стварању, одржавању и критици датог симболичког поретка. Међутим, естетска димензија политике може се видети у преокупацији политичког симболичким уређењем друштвених веза.³⁵⁸

Уметност као подскуп визуелне културе постала је делотворније средство за манипулацију и спровођење пројекта еманципације, кроз различите облике друштвене борбе, ширењем поља, одбацивањем самоизолације елитног простора и смелим освајањем поп културе уз помоћ нових технологија. Често се расправља о потенцијалу уметности да утиче на друштвене промене. Неки примери такве трансформације укључују реполитизацију јавног простора и повећану транспарентност у доношењу и спровођењу одлука, као и деколонизацију приступа грађана времену и физичком простору.³⁵⁹ „Критичке уметничке активности су оне које доприносе различитим начинима нарушавања доминантне хегемоније и које

³⁵⁷ Smith, Enwezor and Condee, *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, 3.

³⁵⁸ Mouffe, "Critical Artistic Practices: An Agonistic Approach," 118.

³⁵⁹ Владимир Јанчевски, *Политички слики после смртта на уметноста: Фотомонтажните интервенции како релевантна политичка акција и нивната дисеминација во медиосферата*, истражувачки проект, Награда „Ладислав Баришиќ“ за 2019 година на Здружението на ликовни критичари АИКА Македонија, Скопје, јули 2020, <http://www.aica-macedonia.org.mk/wp/wp-content/uploads/2020/07/%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80-%D0%88%D0%B0%D0%BD%D1%87%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8-%D0%93%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%88%D0%BD%D0%B0-%D0%BD%D0%B0%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B0-AICA-%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%98%D0%B0-2019.pdf>.

играју улогу у процесу дисартикулације/реартикулације који карактерише контрахегемонистичку политику“, каже Моуф.³⁶⁰

Кључна питања у вези са ефективношћу савремене уметности као облика друштвеног ангажовања и деловања данас су у центру дебате о њеној функцији, посебно у светлу успона шизофрених популистичких покрета са ултраконзервативним програмима широм света и напретка технологија које повећавају ризик од уништења. Потребно је више рада да би се постигло финије раздвајање, али линија је типично дефинисана према томе како се манифесује њен начин рада: као идеологија или технологија, тј. у симболичком царству као слика или у материјалном свету као директно деловање.³⁶¹

Фокусирајући се на прву категорију, овај чланак истражује недавне напоре троје младих људи — уметника Филипа Јовановског, кустоскиње Иване Васеве и перформерке Кристине Леловац — који су сарађивали на платформи под називом *Факултет за ствари које се не уче*. Догађаји „Кад би зграде причале“, „Универзал у пламену“ и „Драга републико“, који су се одиграли између 2015. и 2021. године у различитим јавним зградама, чине трилогију (чија је прва половина развијена у неколико верзија). Реч је о транстактичким перформанс есејима, новом типу културно-уметничке акције са снажним учешћем.³⁶² Као у позоришту или представи, сами посетиоци служе као главни извор медија и садржаја. Да би се супротставили брисању колективног сећања изазваном хегемонистичком неолибералном политиком моћи и њиховим руковањем „јавним добрима“, аутори ових акција враћају у фокус јавне просторе главног града Скопља, позицију модернистичке прошлости и брутализам Скопља. Ове интерактивне форме истичу и искривљене границе савремене уметности у савременој јавној сфери, где су губитак граница медијалности, дисциплинарности, национализма и историзма постали примарна

³⁶⁰ Mouffe, “Critical Artistic Practices: An Agonistic Approach,” 117.

³⁶¹ Šuvaković, *Umetnost i Politika*, 12-14.

³⁶² Клер Бишоп, у „Artificial Hells“ такве пројекте идентификује као партиципативну уметност „јер то значи укључивање многих људи (за разлику од односа један на један 'интерактивности') и избегава нејасноће 'друштвеног ангажовања' у Claire Bishop, *Artificial Hells*, 1.

матрица за акцију против „катастрофе“ у корист прогреса (Валтер Бенџамин³⁶³) преносећи централну политичку линију на сваком интерпретативном нивоу.

Пројекат „*Кад би зграде причале*“ пружа интерактивни перформативни догађај. Изведбени дизајн није постављена декорација; него је то искуствени, формативни, емоционални и уметнички процес који претендује да постане светилиште, заједница која би бринула изван уметничке акције или прага свог дома, иако је представљена као архитектонски простор – биоскопско позориште. То је активна, модерна, трансдисциплинарна стратегија која комбинује аспекте визуелних и извођачких уметности, проширујући њихов домет и структуру и ради на заштити значења јавног живота и јавног простора. Ово дело је протест против настојања да се заташка или занемари историја сарадње, одговорности и слоге у комуналној психи.



ФРУ, *Кад би зграде причале*, Јавни наступ, Скопље, 2015

Уметници су изабрали зграду Железнице као упориште у борби против заборава и ради очувања сећања некадашњег сјаја станице. Зграда железнице је

³⁶³ Elizabeth Stewart, *Catastrophe and Survival Walter Benjamin and Psychoanalysis* (New York – London: Continuum, 2010), 4.

изграђена отприлике у исто време када је послератна Македонија почела да се обликује, што је чини погодном локацијом за модерну владу земље. Јединствена по свом архитектонском дизајну, изграђена је између 1934. и 1946. године у духу раног модернизма у земљи. Поред препознатљивог дизајна зграде, постојале су и заједничке просторије за железничаре, као што су вешерај, биоскоп, атријум и сл. То је једна од ретких зграда у центру града која је преживела разорни земљотрес 1963. године. Нажалост, њену првобитну намену: обезбеђивање приступачног становања у заједници нису поткопале природне катастрофе, већ приватизација и капитализам. „Али, осим физичког постојања, зграда железнице је уписана и у колективно памћење града, а њена прича и прича њених станара одражавају све фазе развоја и транзиције државе и града између политичких система и економских модела. Сходно томе, различите области студија, од социологије до политике, преко културолошких студија, антропологије, преко комуникационих студија, преко архитектуре до позоришта до визуелних уметности, постале су мешовити полисемични конгломерат, негујући колективни дух и покушавајући да помири, нежно гурне сећање, врати истините вредности, солидарност и суштину ствари.



ФРУ, *Ове зграде говори (за) иста/ину*, Квадриенале, ПРАГ
КВАДРЕНАЛЕ ПЕРФОРМАНСЕ,
ДИЗАЈНА И ПРОСТОРА. Павиљон
Републике Северне Македоније,
Јавни наступ, 2019

Важно је имати на уму да примарни фокус приче није на форми (дискусија, полемика, комуникација, учешће, фотографија, нарација, архитектонска конструкција, текст, сцена, филм, инсталација), већ на суштини и раду као и да се

овај фокус мења како се прича креће од једног медија до другог, на различитим медијским платформама.³⁶⁴

Овде можемо истаћи партиципативну димензију овог пројекта, јер он трансформише „публику“ (која није редовна публика) од гледаоца у гледаоца-глумца користећи термин Аугуста Боала (Augusto Boal), што се сматра практичним тренингом за друштвени антагонизам, или што Боал сликовито описује као „пробу револуције“.³⁶⁵

Можемо дефинисати 'перформативно' као 'способност уметности да произведе кретање у мислима, речима или делима унутар индивидуалног или друштвеног сензибилитета.'³⁶⁶ Уметници истичу важност дијалога и компромиса стварајући „везе“ у својим делима, али ти „односи“ нису саставни део самих радова. Односи изграђени кроз њихове перформансе и инсталације су обележени осећајем анксиозности и нелагодности, а не припадности, јер дело препознаје немогућност „микротопије“ и уместо тога одржава тензију између гледалаца, учесника и окружења. Самоперцепција савремене уметности као области која обухвата друге друштвене и политичке институције узрокована је уласком партнера из различитих економских средина, што ову динамику чини кључном.³⁶⁷

Пројекат нас води на путовање кроз време кроз различите епохе у којима је зграда постојала (трансисторијски), узимајући у обзир сва померања, девијације, скокове и назадовања која су се дешавала. Међутим, суштина дела је у постизању победе над историзмом и истицању универзалних квалитета људске природе. Кроз ово сочиво, „каузална“ историцистичка перспектива је замењена материјалистичком културном теоријом која види „историјски догађај“ као културни наратив отворен за јавну културну и материјалистичку анализу, у којој се сваки учесник сматра

³⁶⁴ Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, 95-96.

³⁶⁵ Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed* (London: Pluto Press, 2000), 141.

³⁶⁶ Barbara Bolt, "Artistic Research: A performative Paradigm?" во *Issue 3: Repetitions and Reneges* (Summer, 2016), <https://parsejournal.com/article/artistic-research-a-performative-paradigm/>.

³⁶⁷ Ивана Васева, *Оваа зграда зборува (на)вистина*, Павилјон на Република Македонија на Прашко квадриенале за перформанс дизајн и простор (Скопје: Музеј на град Скопје, 2019).

подједнако одговорним за ширење проблема.³⁶⁸ Пружајући парадигму и формулу за ревитализацију локалне историје и наратива, креатори овог дела ослобађају га од ограничења политике и осигуравају да оно живи за будуће генерације.

Реинтерпретацијом овог перформанса, под називом „Ова зграда говори (за)иста/ину“, 2019. године Република Северна Македонија се представља на Прашком квадријеналу, где добија награду „Златна трига“. Заправо, „Ова зграда говори (за)иста/ину“ може бити перформативна инсталација за историју сваког града који се суочава са брисањем трагова колективитета, солидарности и одговорности као резултат неолибералне политике.



ФРУ, *Ове зграде говори (за)иста/ину*, Квадриенале, ПРАГ КВАДРЕНАЛЕ ПЕРФОРМАНСЕ, ДИЗАЈНА И ПРОСТОРА. Павиљон Републике Северне Македоније, Јавни наступ, 2019

³⁶⁸ Šuvaković, *Umetnost i Politika*, 29.

Универзална сала изграђена је у Скопљу након земљотреса, када је град постао познат као град солидарности³⁶⁹, што је у фокусу пројекта „Универзална сала у пламену” као друге партиципативно-перформативне интервенције истог кустоско-уметничког тима. Годинама пре него што је коначно стављена под катанац, много се је причало о томе да ли да се ова затворена грађевина обнови, редизајнира, сруши или трансформише у парк. Као да труд да се одржи знак солидарности више није вредан тога, а зграда би могла бити избрисана не само из града и „антагонистичког” јавног простора (без шансе да се чује глас народа), већ и из колективног сећања. Будући да је публика непосредни учесник радње, реципијент, сведок, рецензент и марионета, аутори су креирали партиципативно-перформативну акцију са уметничким истраживачким процесом, у којој је виђено неколико додатних представа које имају за циљ да донесу нешто већу, али ипак интимну публику.



ФРУ, Универзална сала у пламену, Јавни наступ, Скопље, 2020

Ослобађање публике од отуђења изазваног доминантним идеолошким поретком, било да се ради о потрошачком капитализму, ауторитарном социјализму

³⁶⁹ Скопље је титулу „Град солидарности“ добило само 24 сата након катастрофалног земљотреса 1963. године, када је 77 земаља помогло да се лежећи град подигне и стави на врх мапе светске солидарности.

или војној диктатури, кључно је за настојање да се публика узбуди. Из ове основе, партиципативна уметност ради на ревитализацији и актуелизацији јавног, заједничког места за комуникацију људи једних са другима.

Кључни елемент визуелног и аудио приповедања аутора је употреба заштитних шлемова опремљених LED диодама, као обавезне опреме за примаоце и учеснике представе. Крећу се (вођени) од улаза у Универзалну, кроз ходнике, све платформе, главне просторије, до излаза на задњем делу зграде. Перформативна интервенција је осмишљена у шест чинова, говори о Жану Коктоу који шета улицама Скопља, о песнику који је у пожару спасавао ватру, уместо предмета који су горели. Ово је представа нове солидарности коју ово време захтева: ватре, трагедије и катарзе из које треба да се роди нова солидарност као феникс који се рађа из пепела.

ФРУ користи транстактичку уметничку форму да размишља о јавном простору града, како он „дише“, како коегзистира са заједницом, са друштвеним и културним токовима, али и са нестабилношћу и крхкошћу материјалног света око нас.



ФРУ, *Универзална сала у пламену*, Јавни наступ, Скопље, 2020

Трансисторијске природе, ове интервенције "преплављују" учесника информацијама, сачуваним подацима, знањем, чињеницама, критикама и перспективама из широког спектра временских периода и перспектива. С друге стране, трансмедијалност је евидентна у томе што сваки примењени медиј задржава своју експозиторну природу, али се спајање дешава на апстрактном нивоу, где се манифестације концептуално редефинишу. С обзиром на то што се интервенције шире изван граница неколико дисциплина које су у игри, трансдисциплинарност је олако уочљива као средство за унапређење фокуса контекста.

Говори се о солидарности, али каква је солидарност на коју се позива, ако не и на потребу да се изађе ван граница и постане истински транснационалан?

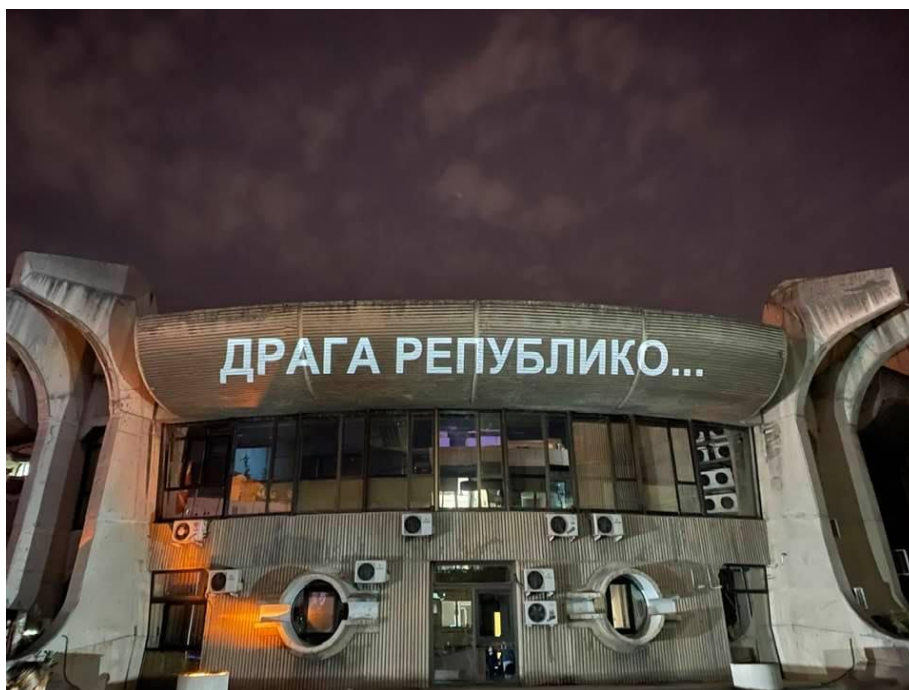
Ови протести су отворена оптужба за политику владе. Аутори се вешто дотичу кључних аспеката метастатског унаказивања града кроз различите платформе и позивајући се на период послератног Скопља и његову реконструкцију, попут пројекта Скопље 2014 или тренутне немогућности да се предузме стратешка и важна конзервација, уместо да избрише сећање града.



ФРУ, Универзална сала у пламену, Јавни наступ, Скопље, 2020

Вредности које приписују неолибералном капитализму схватају се формално (у смислу супротности између индивидуализма и робног објекта) без увиђања да се толики други аспекти ове уметничке праксе још боље уклапају у новије облике неолиберализма, због чега је њихова партиципативна уметност увек у сукобу са њом (мреже, мобилност, пројектни рад, афективни рад).

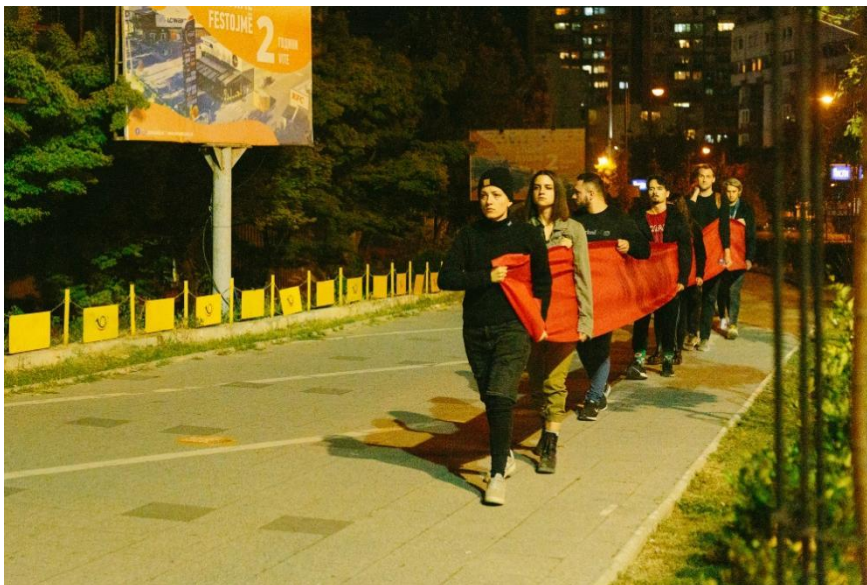
Трећи елемент тријаде је представа „Драга Републико”. „Драга Републико“ је перформативно-партиципативни есеј који испитује зграду у бруталистичком стилу у којој се налази Телекомуникациони центар у Скопљу, један од најпознатијих примера модерне архитектуре у земљи. Наше понашање је ништа мање него немарно, незаинтересовано и неодговорно док свет (изложбом у МОМА) потврђује и цени овај период балканског модернизма у архитектури као релевантан и суштински период у историји светске архитектуре. Концепт иза овог перформанса је био да послужи као упозорење против духа ауторитарности или хегемоније који се стално развија.



ФРУ, Драга републико, Јавни наступ, Скопље, 2021

Уметници о којима је реч заузели су приступ сличан приступу Шантал Муф, која тврди да: „Предмет уметничких пракси није производња концепата, већ производња сензација, те стога когнитивна/концептуална димензија не треба да буде привилегована. То не значи да у уметничким праксама не постоји когнитивна димензија, већ да когнитивни ниво треба достићи кроз афективну димензију. Ако желимо да визуализујемо како уметничке праксе могу допринети субверзији доминантне хегемоније, неопходно је признати њихов дискурзивни/афективни карактер, замишљајући их као пружање осећања способних да промене субјективне структуре.“³⁷⁰

Интерактиван приступ и активно укључивање посетилаца поново је главна компонента којом гледалац постаје активни учесник, вођен кроз контекстуални наратив. Иако је крајњи циљ партиципативне уметности да елиминише секундарну публику (сви су продуценти; публика више не постоји), морају постојати начини да се те активности пренесу на оне који замењују учесника, ако дејства треба да буду значајна и улози високи.



ФРУ, Драга републико, Јавни наступ, Скопље, 2021

Овом стазом

³⁷⁰ Mouffe, “Critical Artistic Practices: An Agonistic Approach,” 118.

публика је вођена од паркинга зграде до главног пулта Поште, где учествују у сечењу и облачењу степеница материјалом и на крају пролазе степеницама обложеним материјалом, што су све снажне симболичне акције. Пројектовани текстови и филмови испуњавају зидове структуре, живописно осликавајући сећања. Скоро цела представа прође, а да нико од глумаца није изговорио ниједну реч. Они немају драматичан приступ, већ се понашају као даваоци информација о историји зграде, политичкој клими у различитим временским периодима, солидарности, интеркултуралности и транснационалном приступу њеној изградњи и Скопљу након земљотреса, модерним и архитектама укљученим у пројектовање ове јединствене грађевине према стилу брутализма итд.

Сваки аспект чина партиципативног перформанса демонстрира транс-тактику и трансдисциплинарност ослањајући се на алате и технике друштвених наука, економије, политичке теорије, историјских студија, итд., као и њихову номенклатуру.³⁷¹

Да би то урадили, аутори користе најсавременију технологију за приступ и истраживање медија у различитим форматима, укључујући, али не ограничавајући се на визуелни, аудио, текст, графите и натписе. Драматична хорска интервенција на више делова у различитим амбијентима ствара носталгичне, али и застрашујуће сензације код посетиоца променом улога и окружења.

Ефекат дима, пси који шетају међу публиком и, коначно, смештање мушкараца и жена у одвојене просторије, служе за подизање емотивног комплекса у згради, што аутори и глумци тако ефектно постижу урањањем публике у драму од самог почетка. На самом почетку представе сваки члан публике се фотографише без њиховог знања. Ове фотографије се затим користе за стварање додатног осећаја учешћа. Након што су мушкарци и жене раздвојени као у логору, почиње следећи „чин” са посетиоцима подељеним на жртве и починиоце прошлости, а њихови

³⁷¹ Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 217.

портрети, уз многе стварне личности из историје, пројектују се на зидове шалтера Посетилац из прве руке доживљава пораз народа своје Републике, народа сурове средине око себе, појединца од похлепних суграђана поред њега.



ФРУ, Драга републико, Јавни наступ,
Скопље, 2021

Обилазак се завршава тако што посетилац служи као сведок или порота у „судници“ да чује детаље уништења зграде и узрока пожара. Да преиспита сопствену улогу у стварању садашњег стања у којем се налазимо, са метастазама политичке корупције и неодговорности, и превредновати себе, са својом незаинтересованошћу за јавну сферу, групу и вредности прошлости које треба да служе као чврста основа на којој се може изградити боља будућност.

„Само уметност указује на перспективу револуције као фундаменталне трансформације изван хоризонта наших садашњих потреба и очекивања, а то је посебно тачно у нашем модерном свету.“³⁷²

Ова три транстактичка пројекта Јовановског, Васеве и Леловц деле заједничку парадигму перформативне уметности која успоставља, подсећа, критикује и покреће промишљање о нашој актуелној друштвеној и политичкој ситуацији и модерности, и на тај начин треба да подстакне услове погодне за развој нових вредности. Методе истраживања и извођења стваралаца омогућавају инкорпорацију социолошких и културолошких приступа, коришћење архивске и документарне грађе, историјских чињеница и података који јачају интерпретативни чин на чврстим основама.

Трансметодолошке платформе, с друге стране, дају им неограничен приступ информацијама и омогућавају им да их користе у перформативној акцији, где она може послужити као чулни аспект у хватању контекстуализма и плуралности парадигме приче. Перформативност може имати и апстрактне и конкретне последице, али и субјективна осећања. Као истраживачи, наш је посао да зацртамо ток који се дешава у и кроз материјалну праксу, афект и чулно искуство проучавања у чину извођења.

На избор ове три перформативне активности као уметничких догађаја у јавном простору, који директно оспоравају политику моћи и владајуће друштвене структуре у којима постојимо, несумњиво је утицао избор стратегија, метода и механизма аутора Јовановског, Васеве и Леловац постизање контекстуализма и поновног извођења интервенција несумњиво су били неизвестан чин, пре свега због чињенице да су се одвијали у експерименталним просторима и напуштеним јавним местима, од изузетног значаја за заједницу у ширем и историјском контексту.

³⁷² Boris Groys, "On Art Activism," e-flux Journal 56 (June 2014), <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>, acc. on January 5, 2022.

„Желим да предложим искуствени заокрет као термин који би могао бити прикладнији и кориснији да опише ове тренутне тенденције у савременој уметности“, објашњава Доротеа фон Хантелман (Dorothea Von Hantelman), стварајући термин „искуствени заокрет“. Она наставља: „Позивајући се на социолошке теорије попут оних које је изнео Герхард Шулце (Gerhard Schulze) у “The Experience Society“, предлагем да уметнички помак ка стварању искустава треба посматрати у контексту опште ревалоризације искуства.“³⁷³

Идејама које су представили Остин (John Langshaw Austin) и Батлер (Judith Butler), можемо сузити фокус у нашој интерпретацији.³⁷⁴ Можемо почети да мапирамо силе и утицаје одређених „догађаја и феномена“ пратећи сложен и разнолик наратив представљен на транстактичке начине у перформативном чину. Резултати изведби се могу боље разумети кроз овај објектив.

Користећи цитат Мишка Шувачковића, можемо сумирати сврху проучаваних интервенција на платформи Факултета за ствари које се не уче: „Активистичке активности карактерише намера умрежавања и стварања мобилних критичких, а често и реформских међусобних односа на глобалном и локалном нивоу, између ситуација испољавања самог живота (биос) и детерминишућих фактора нетранспарентне економске и политичке моћи. Активистичке праксе траже, као и увек, стварање заједнице, предлажу и извлаче могућности за нову заједницу у фрагментираној, тј. атомизовано неолиберално глобално друштво.“³⁷⁵ Применом транстактичких методологија, међутим, активистичке праксе настоје да обезбеде систем слободног изражавања, живота и деловања који критички одговара на појаве у неоконзервативном друштву, које је додатно компликовано локалним и глобалним здравственим кризама, екологијом и економијом. Применом интердисциплинарног приступа медијима, аутори су у могућности да изађу из својих уских академских и

³⁷³ Dorothea Von Hantelmann, “The Experiential Turn”, *Living Collections Catalogue*. Walker Art Centre, 2014, <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>, acc. on January 10, 2022.

³⁷⁴ J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, ed. J.O. Urmson and Marina Sbisa (Oxford: Clarendon Press, 1975) и J. Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex* (New York, NY, and London: Routledge, 1993).

³⁷⁵ Šuvaković, *Umetnost i Politika*, 294.

професионалних сфера и производе дела са ширим хуманистичким, социолошким и културолошким импликацијама.

8.4. Улога субјекта, идеје одрживости и утопија/е Николе Узуновског кроз теоријске премисе Феликса Гатарија

Уметност-екологија, уметност-наука, уметност-политика

Гатаријева идеја да напише есеј „Три екологије” је реакција на свеprisутну атмосферу „тупости и пасивности” у смислу проналажења системског приступа екологији као науци о животној средини, која је повезана са економијом и политиком. Он је, заједно са неколико других теоретичара као што су Волфганг Ширмахер (Wolfgang Schirmacher) и Арно Нес (Arne Næss), развио идеју екозофије – учење о природи као природи, а не природи као објекту који треба искоришћавати и штитити. Према Гатарију, екозофија је етичко-политичка артикулација између 'три екологије', наиме: животне средине, друштвених односа и људске субјективности. У ствари, Гатари ће написати: „Земља пролази кроз период интензивних техно-научних трансформација. Ако се не пронађе лек, еколошка неравнотежа која се ствара ће на крају угрозити наставак живота на површини планете. Упоредо са овим преокретима, прогресивно се погоршава људски начин живота, како индивидуалног тако и колективног. Родбинске мреже имају тенденцију да се сведу на минимум, кућни живот је затрован гангреном потрошње масовних медија, породични и брачни живот се често „отупљује“ неком стандардизацијом понашања, а комшијски односи се углавном свде на најгори израз... Управо је однос између субјективности и њене спољашњости – било друштвеног, животињског, биљног или космичког – компромитован на овај начин, у својеврсном општем кретању имплозије и регресивне инфантилизације. Другост [l'altérité] тежи да изгуби своју лукавост“.³⁷⁶

Никола Узуновски, савремени македонски уметник, на сличан начин размишља о доприносу новог доба и нових технологија, узимајући у обзир све његове негативне и позитивне предности. Уметник истиче да је интернет, на пример,

³⁷⁶ Felix Guattari, *The Three Ecologies* (London, New Jersey: The Athlone Press, 2000), 27.

некада био ретко коришћен или са страхом, а сада има незаменљиву улогу у свакодневном животу, од суштинског до баналног. Искористио је свемоћ интернета и натерао његове кориснике да размишљају критичније. „Мењам улогу уметника и гледаоца, постављам питање да се други поставе и критички размишљају о свом окружењу“. Узуновски жели да учесници његових пројеката, без обзира да ли су активни чланови у његовом стварању или пасивни гости, размисле о свом односу према природној средини, њеној експлоатацији током година и каква су наша реална очекивања за будућност. Да ли је могуће размишљати о будућности која поштује наше природне ресурсе?

Никола Узуновски, од својих најранијих почетака, оклева између уметности и науке, а у свом већ зрелом уметничком развоју покушава да интегрише ове две дисциплине и да кроз трансдисциплинарну методологију створи дело, експеримент, да пружи субјективан допринос великој идеји екологије под називом "Моје сунце". Дијалог уметности и науке доприноси и стварању одрживих метода, у које се све више улаже, а то је вероватно корак ка остварењу утопијске будућности.



Никола Узуновски, *Моје сунце*, Венеција 02063, 2009, Национални павиљон Македоније

Узуновски је почео да развија идеју пројекта „Моје сунце“³⁷⁷ док је живео у Финској, када је добио информацију да неки делови северног дела Скандинавије имају само тридесетак минута сунца дневно. Његова првобитна идеја била је да сними видео о овој појави, али је у том процесу 'лова' на сунце почео да размишља о климатским променама, као и психичком стању становника ових места. У најсевернијим селима Скандинавије он је такође видео да сунце не излази, а чак и када је било присутно у веома малим секвенцама, његова светлост је била веома висока. Тако је дошао на идеју да направи пројект-модел како би помогао овим људима са севера и створио вештачко сунце или, ако је би прототип био успешан, више вештачких сунаца. „My Sunshine“ има облик диска са интегрисаним огледалима, учвршћеним у провидном балону. Уметник је позвао климатологе, метеорологе, астрофизичаре, аеронаутичке инжењере, архитекте и дизајнере да осмисле и усагласе теоријску основу која би омогућила да ови мобилни рефлектори донесу сунце Лапонији усред зиме. Тако је почела прича о овом одрживом облику представљања критичког става према климатским променама код Узуновског.



Никола Узуновски, *Моје сунце*, Венеција, 0522, 2009, Национални павиљон Македоније

³⁷⁷ Моје сунце ће бити национални представник Павиљона Р. Македоније на Бијеналу у Венецији 2009. године.

„Једини прави одговор на еколошку кризу је на глобалном нивоу, под условом да донесе аутентичну политичку, социјалну и културну револуцију, преобликујући циљеве производње и материјалних и нематеријалних добара. Зато се ова револуција не сме бавити искључиво видљивим односима моћи у великим размерама, већ ће узети у обзир и молекуларне домене сензибилитета, интелигенције и жеље.“³⁷⁸ Управо „моћ, интелигенција и жеља“ Узуновског доводе у одговорну улогу у свом доприносу екологији.



Никола Узуновски, *Моје сунце*, Полинарија 41214, 2008

„Онда ми је пало на памет да се може направити огроман балон са огледалом унутра, а ако се огледало правилно окреће, гледалац више не би видео балон, већ само одсјај сунца и изгледало би као вештачко сунце. Тих година сам почео да предајем на многим европским факултетима не само уметност, већ и технологију, дизајн и архитектуру, па сам одлучио да пројекат поделим на низ радионица, јер су то биле и године експлозије crowd sourcing-а и групног crowd funding-а, новог типа производње и културе, не само културе, већ и производа, знања итд. Када смо почели, прва радионица је била теоријска, тражио сам помоћ од института за теоријску

³⁷⁸ Felix Guattari, *The Three Ecologies*, 28.

физику и три научника су пристала да сарађују. Галерију сам претворио у својеврсни истраживачки центар где смо урадили компјутерску симулацију овог пројекта, да видимо како се мења граница између светлости и сенке и да сазнамо на ком нивоу треба да лети балон. Научници су у почетку били скептични, али смо касније схватили да то није превише тешко урадити“³⁷⁹, каже Узуновски, говорећи о периоду рађања идеје.

Након првог представљања пројекта на изложби у Трсту са астрофизичарима, пројекат је постао веома популаран, поред интересовања стручне и кустоске заједнице, колекционари су понудили буџете за наставак рада на 'Мојем сунцу'. У радионици у Јужној Италији направили су прототип, који није летео, било је потребно извршити мерења температурне отпорности пластике балона, као и количине рефлектоване светлости. Такође је било потребно видети како то визуелно изгледа на различитим удаљеностима. Касније је уследила још једна радионица у сарадњи са Факултетом за физику у Хелсинкију, где су рађена метеоролошка истраживања о температурама, ветровима, влажности и облачности у тим регионима. Тамо су направљена два прототипа, али су оба изгубљена услед реакције пластике која се стврдњава на минус 20 степени Целзијуса и лако се ломи. У наредном периоду овај пројекат је изабран за македонског представника на Венецијанском бијеналу, али је наступила и светска економска криза која је довела до смањења буџета свих копродукција и промена и адаптација пројекта. Међутим, према условима и без сопственог павиљона за потребе венецијанске презентације, испоручује се контејнер, као мобилна лабораторија, који је постављен на Рива Ка ди Дио, (која води до парка Ђардини где се налазе главни павиљони земаља учесница и где ће Узуновски радити 6 месеци), у којима је представљена сва документација из претходних година рада. Балон није летео све време, већ је пуштен само два пута, на почетку – на отварању Бијенала и пред крај. Уметник је заинтересованима представио пројекат кроз видео снимке, уз лични контакт, а на пројекту су радили и тручњаци, научници. Кроз ову 'галерију' и презентације прикупљена су нова

³⁷⁹ Јовановиќ (ed.), *Во дијалог, визуелна и применета ликовна програма на КСП Центар – Јадро (2020-2021)*, 176.

финансијска средства за наставак истраживања. Овај пројекат је још увек отворен, није завршен по плану Узуновског. За сада је то утопијски, али идеја „сунца“ или „...више сунаца“ постаје метафора за могућност промене глобалне економије са енергије засноване на угљеничним горивима на енергију засновану на обновљивим изворима. Нудимо увид у будућност како бисмо ми као људи могли да стварамо енергију на одржив начин“.³⁸⁰



Никола Узуновски, *Моје сунце*, Хелсинки 02049, 2009

„Трансверзални“ приступ Гатаријеве етичко-естетске парадигме, у којој је он инсистирао на размишљању о екологијама истовремено преко субјективних, друштвених и еколошких регистара, проширио је очекивања уметничке праксе која тек треба да буду испуњена. Међутим, његово непоколебљиво одбацивање одвојености „природе“ (природе коју су многе ланд арт и еколошке праксе 1960-их и 1970-их изоловале и тако формализовали у својим иначе добронамерним покушајима да спасу екосистеме од уништења и да обнове деградирана станишта) и

³⁸⁰ Glesni Trefor Williams, “Nikola Uzunovski – the Macedonian artist prompts a dialogue between man and his surrounding environment”, *Lampoon Magazine*, 15.5.2022, <https://www.lampoonmagazine.com/article/2022/05/15/nikola-uzunovski-multiple-suns-artificial-clouds/>.

даље остаје посебно важан, иако недовољно искоришћен, теоријски ресурс за тренутне приступе уметности која се тиче животне средине.³⁸¹



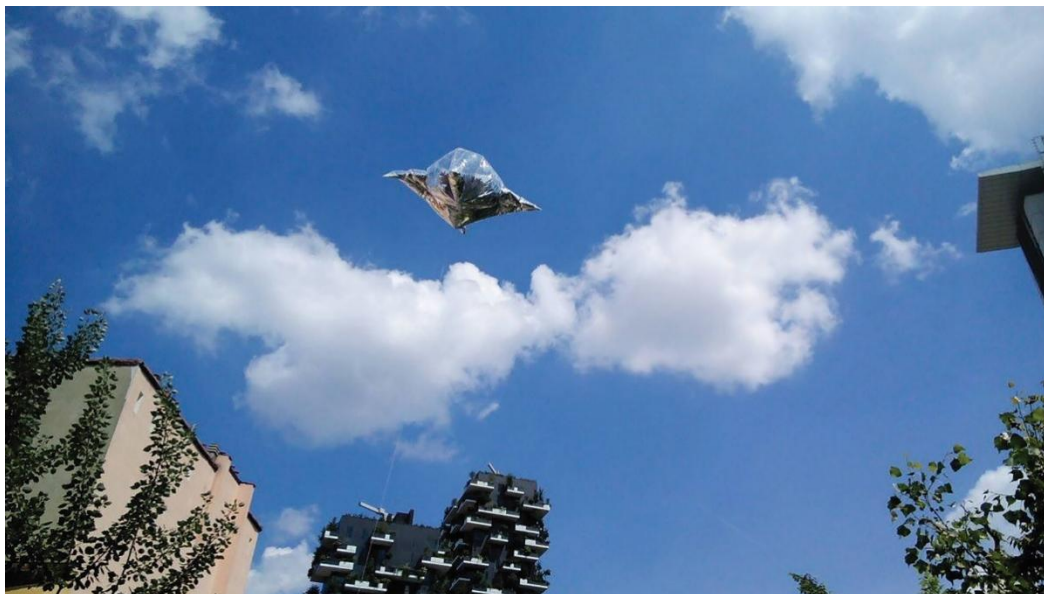
Никола Узуновски, *Соларни облак*, 2014, Пајао, Тајланд

У складу са овим „трансверзалним“ Гатаријевим приступом је и ангажовање Узуновског, који се такође бави субјективним доприносом, друштвеним праксама и дељењем разумевања одговорности и свести о климатским променама, при чему, наравно, обраћа пажњу на значај економско-политичког доприноса у стварању значајнијих и самоодрживих пракси. Његови експерименти и интервенције у овој области неће остати само на сунцу. У наредном периоду живеће и радити у јужној Азији на Тајланду, где спроводи пројекат супротан европском, настављајући да подстиче дијалог између природног окружења и људских потреба. На Тајланду, за разлику од Скандинавије, има превише сунца и уметник ствара вештачке облаке. Ти облаци су функционисали по принципу соларних колектора. Црна пластика је загрејала ваздух у балону, који је летео на термичком загревању. Касније је покушао другу варијанту осим облака, додајући крила 'облаку', чиме би се направио својеврсни целелин којим би се могло путовати само уз помоћ сунчеве светлости која

³⁸¹ За преглед еколошки ангажоване уметности из 1960-их, погледајте TJ Demos, "The Politics of Sustainability: Art and Ecology", у *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*, Francesco Manacorda и Ariella Yedgar (London: Koenig/Barbican, 2009), 17-30.

директно претвара светлост у топлоту, а топлота се користи за подизање и за погон. Направио је прототип „Соларни брод” у Милану за изложбу „Осципу horizons“.³⁸²

Позиције уметника, које се често повезују и преплићу са иницијативама еколошких активиста, постају све важније за проналажење креативних решења за нове и другачије друштвене односе и везе засноване на принципима солидарности и социјалне правде у времену велике опасности изазване брзим климатским променама и глобалном еко-социјалном кризом изазваном недавном „мутираном“ верзијом капитализма. Култура и уметност су важне за такозвану „зелену транзицију“ и активну борбу за праведнију будућност и суживот свих живих бића на планети, према Циљевима одрживог развоја Агенде Уједињених нација 2030.година. Међутим, далеко важније од често декларативних протокола су саме уметничке иницијативе, које превазилазе уске границе уметничког система, повезујући се са другим хуманистичким и научним областима у борби за еколошку правду. Они утичу на то како размишљамо и доживљавамо ризично друштво у којем живимо.



Никола Узуновски, Соларни летећи брод, 2015, Изола Пепе Верде, Милано

³⁸² Јовановиќ (ed.), *Во дијалог, визуелна и применета ликовна програма на КСП Центар – Јадро (2020-2021)*, 178.

Веза политике и екологије, коју у контексту Гатарија можемо дефинисати као „политичку екологију“, односи се на различите конкурентске приступе животној средини, бизнису и друштвеном саставу. Ови приступи, у комбинацији са савременом уметношћу, сугеришу на еко-естетско преиспитивање политике, као и на политизацију односа уметности са биосфером и нераскидивих веза природе са људским светом економије, технологије, културе и права.

Као што смо видели, позиције Гатарија и Латура (Bruno Latour) одбацују изоловани статус природе у корист фокусирања на трансверзалне везе између субјеката у настајању, новостворених демократских друштвених колектива и дефинисаних и сингуларизованих средина. Слично, уметничка пракса заинтересована за окружење одриче се своје привилеговане позиције аутономије и изузетности и придружује се проширењу својих естетских параметара на визуелну културу као целину која ангажује окружење. Другим речима, естетика политичке екологије како је овде представљена замагљује границе између активистичке визуелне културе, уметничких форми и појаве нељудских агената промена животне средине. У том смислу, естетика се односи на начин појављивања који „парцелира места и форме учешћа у заједничком свету“, а достиже тачку политизације када се конвенционалне категорије и поделе између виђеног и саслушаног наспрам заборављеног и занемареног оспоре и прерасподеле.³⁸³

Према Меккију (Yates McKee) ‘нови биполитички уметник’ који се бави еколошки дефинисаном политиком преживљавања: „... сада се мора схватити као контингентна локација унутар отвореног – иако не нужно егалитарног – поља естетских учесника, укључујући медијске стратегије и истраживачке новинаре,

³⁸³ TJ Demos, “Contemporary Art and the Politics of Ecology”, *Third Text*, 27:1, (2013), 1-9, DOI: 10.1080/09528822.2013.753187.

фотографе и видеографе, веб и графичке дизајнере, харизматичне портпароле и обичне чланове покрета, организатора и демонстранта“.³⁸⁴

Да бисмо спасили нашу будућност од све вероватније могућности „планетарне дисфорије“, морамо смислити како да каналишемо тако раширену бригу за еколошку правду у системске промене које користе све алате еко-естетике и политичке екологије, а у том процесу свакако доприносе уметници који се баве овим питањима, питањима екологије, економије, политике и наравно одрживости, као што је пример Николе Узуновског чији су пројекти и интервенције елаборирани у овом сегменту рада.

Завршавам ово поглавље одломком из Гатаријеве „Три екологије“ где он каже: „Сада више него икада, природа се не може одвојити од културе; да бисмо разумели интеракције између екосистема, техносфере и друштвеног и индивидуалног референтног универзума, морамо научити да размишљамо „трансверзално“.“³⁸⁵

³⁸⁴ Yates McKee, “Art and the Ends of Environmentalism: From Biosphere to the Right to Survival”, у: *Nongovernmental Politics*, ур. Michel Feher, Gaëlle Krikorian and Yates McKee (New York: Zone, 2007), 557.

³⁸⁵ Guattari, *The Three Ecologies*, 43.

8.5. Центрификација, узурпација и контрола јавног простора, као и улога уметности у демократским процесима (Рансиер и Муф) кроз транстактичке активности Верице Ковачевске

Уметност - политика; уметност – екологија; уметност - технологија

Верица Ковачевска је савремена македонска уметница која живи и ради у Швајцарској. Њен активни уметнички приступ користи трансдисциплинарне и трансмедијске праксе у расуђивању проблематичних датости, концепата и идеја, конкретније ради се о коришћењу трансактивности у разради дискурса везаних за употребу – тј. узурпације, контроле јавног простора и центрификације, као нуспроизвода неолибералних друштава. И изнад, у елаборацији перформативних радњи *Факултетаза ствари које се не уче*, говорили смо о злоупотреби јавног простора и примени „антагонистичког плурализма” као механизма демократског укључивања у коришћење јавног простора обеју „зараћених” страна: владе и критичкоа грађанство. Као наставак ових запажања, на примеру деловања Верице Ковачевске, осврнућемо се на још један трансдисциплинарни и трансмедијски приступ који се креће на танкој линији између уметности-перформанса и политике и социјалне правде, који укључује и заштиту животне средине као еколошка грана.

Јавни простор се редефинише као резултат повећане комодификације и контроле над њим (путем директних средстава полиције и надзора или кроз архитектуру и урбанистичко планирање). То доводи до веће контроле над производњом и коришћењем јавног простора стварајући просторе реда, разоноде и спектакла у којима је сваки контакт пажљиво планиран, чиме се елиминише потенцијал за непосредну друштвену интеракцију која је тако кључна за демократију. Када приватна предузећа врше прекомерну контролу над јавним површинама, осећај поноса јавности у тим областима је смањен, а осећај

солидарности јавности са својом владом је ослабљен. Поред тога, друштвене интеракције у јавној сфери се све више оркестрирају, управљају и комерцијализују.³⁸⁶

Иако је јавни простор генерално замишљен као мање или више отворен за учешће јавности, он није слободан од регулације. Напротив, регулисање и контрола су једно од његових кључних обележја: дефинисани су правилима приступа, извором и природом контроле уласка у простор, индивидуалним и колективним понашањем, правилима коришћења итд. Кроз ову дијалектику укључивања и искључивања, дозвољавајући приступ одређеним друштвеним групама и лишавајући друге, чинећи их тако невидљивим, јавни простор конструише „јавност“. Управо о јавном простору и његовој контроли са различитих аспеката: урбанизација, надзор, комерцијализација итд. говори један од пројеката Верице Ковачевске, али пре него што пређем на његову разраду, укратко бих се задржала на теоријама Рансијера (Jacques Rancière) и Муф о улози уметности у демократизацији јавног простора и друштава, као ослонцу на значај појављивања уметника попут Ковачевске у дефинисању и деловању јавног простора.

Према „дистрибуцији разумног“ Жака Рансијера, естетски режим који успоставља услове под којима људи могу да виде, мисле и делују у одређеном историјском и друштвеном контексту одговоран је за организовање производње чулних добара. За Рансијера, естетика је начин колективизма који ствара пун осећај заједнице конструишући универзум чујних, видљивих, заменљивих, преносивих, трансформисаних објеката, ствари и искустава. Консензус и друштвене хијерархије се формирају структурирањем нашег заједничког друштвеног света, а „полиција (ред)“ регулише и усмерава расподелу простора и времена, професија и капацитета.³⁸⁷ На то Рансијер мисли када каже да је „политика естетика“³⁸⁸ јер је

³⁸⁶ Zoran Poposki, "Spaces of democracy: art, politics, and activism in the post-socialist city". *Studia Politica : Romanian Political Science Review* 11 (2011), 4, 713-723. URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-445860>.

³⁸⁷ Jacques Rancière, "The Aesthetic Revolution and Its Outcomes", у: *The Sublime*, ed. Simon Morley, (Cambridge, MA: MIT Press, 2010), 67–69.

³⁸⁸ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (London and New York: Continuum, 2004), 12-19.

уграђена у чулно ткиво урбаног простора. Због доминације неолиберализма у политичкој и економској сфери, он је такође постао доминантна идеологија која утиче на то како људи живе и размишљају широм света. Естетика такође може бити незаустављива сила која угрожава статус кво политичко-естетичког система. Када је у питању политика, уметност може да сугерише, покаже, изведе начине постојања и стварања на основу таквих естетских карактеристика, јер је то поприште људске креативности, маште и сензибилитета. Према Рансијеру, право демократско представљање и револуционарна политика могу се појавити само ако се обични људи исполитизирају и поврате политички простор видљивости и изражавања који им с правом припада. Естетске стратегије контракултуре – потрага за аутентичношћу, идеал самоуправљања, антихијерархијска потреба – сада се користе за промовисање услова које захтева тренутни начин капиталистичке регулације, замењујући дисциплински оквир карактеристичан за фордистичко раздобље.³⁸⁹ Слично њему, Шантал Муф, пише о инструментализацији уметности од стране савремених хегемонистичких сила. „Оно што је очајнички потребно јесте да се подржи пролиферација агонистичких јавних простора у којима све што доминантни консензус настоји да замагли и уништи може бити изнето на видело и доведено у питање“, пише она о свом раду у демократским јавним просторима.³⁹⁰ Муф и Рансиер имају сличне погледе на значај уметности у јавној сфери градова. Она верује у моћ уметности да обликује и трансформише демократска друштва. „Културне и уметничке праксе могле би да играју суштинску улогу у агонистичкој борби јер нуде привилеговану територију за развој нових субјективитета“, пише она.³⁹¹ И Муф и Рансиер верују да уметност има способност да изазове успостављање хегемонистичког консензуса нарушавањем тренутног чулног и дискурзивног оквира.³⁹²

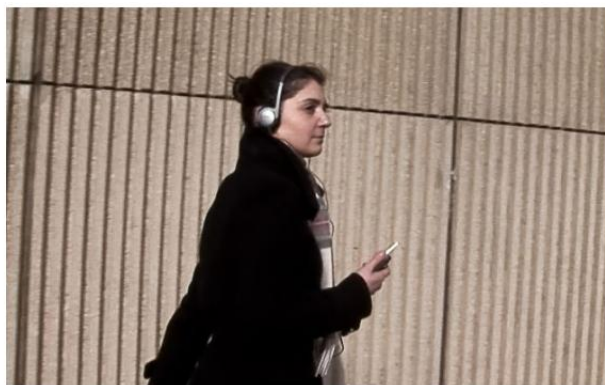
³⁸⁹ Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, 12-19.

³⁹⁰ Chantal Mouffe, “Which Public Space for Critical Artistic Practices” у: *Cork Caucus: On Art, Possibility and Democracy*, ed. Shep Steiner and Trevor Joyce (Ireland: National Sculpture Factory, 2005).

³⁹¹ Mouffe, “Which Public Space for Critical Artistic Practices.”

³⁹² Tijen Tunalı (ed.), *Art and Gentrification in the Changing Neoliberal Landscape* (New York, London: Routledge, 2021), 24.

У контексту ових теорија Муф и Рансиера о уметности и јавном простору, осврћем се на неколико значајних пројеката Ковачевске, у којима она реагује управо на анимирање јавне сфере и на стварање својеврсног антагонизма са публиком и политике градова. „The Walking Project“ (2006-2011) је серија изведба које су се одвијале у разним европским градовима. У свакој изведби, публика која је седела у галерији је замољена да активира звук како би усмерила уметника ка граду. Током извођења, позиција уметника је послата публици путем GPS/Google Maps. Са данашње тачке гледишта ово изгледа веома лако, али овај пројекат се одвија између 2006. и 2011. године када се заправо први пут могу користити паметни телефони повезани на интернет и када је овакав начин комуникације са публиком био изазов. У суштини, „The Walking Project“ је био аспект међузависности човека и човека и човека и технологије, с једне стране, и напетости између наше жеље и страха од слободе/избора и контроле/граница, с друге стране. Сваки наступ се такође рефлектовао на одређено питање везано за дотични град. На пример деиндустријализација у Брадфорду, имиграција у Барију, урбани развој у Београду или надзор у Загребу.³⁹³



Верица Ковачевска, *The Walking Project*, (2006-2011), акција-интеракција

„Кула моћи“ назив је посљедње споменуте активности, у Загребу. Настао је за Урбан фестивал 10 у Загребу, чија је тема била "Надзор", а за локацију је изабран

³⁹³ Катерина Богоева, „Секој град си отвора свои прашања“, *Утрински весник*, 31.3.2009, https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2017/06/2009_03_31_Sekoj_grad_si_otvora_svoi_prashanja.pdf.

Горњи град. „Горњи град је, осим историјског језгра, и седиште највиших органа у Загребу и Републици Хрватској. Ту се налазе зграда Сабора, Градска кућа и зграда Владе. Трансформација Горњег града из стамбеног у административно подручје започела је почетком двадесетог века, када је изграђен Хрватски сабор. Ова трансформација учинила је Горњи град другачијим од било ког другог историјског центра града у Европи. Уместо да постане атрактивна туристичка и рекреативна зона, Горњи град је строго чуван и контролисан видео-надзором, полицајцима и забраном јавних окупљања у непосредној близини владиних зграда. Када се данас шетате Горњим градом, слично као у средњем веку, очекујте да ћете бити под сталним надзором. Наиме, када смо радили истраживање за овај пројекат, било је занимљиво приметити да средњовековни и данашњи Горњи Град имају више заједничког него што се може замислити. Због тога је било важно да се кула Лотршак интегрише у перформанс, јер има историјски и симболички значај. Ако се вратимо на историју надзора, видећемо да је настао у средњем веку, када су ове куле изграђене. Ово је уједно и почетак модерних градова. Стога је важно уочити паралеле између развоја градова и развоја механизма надзора. Јасно је да је то учињено обележавањем и заштитом територија, територије новог града, као и одржавањем друштвеног поретка у градовима. Међутим, данас је део заштите донекле нејасан. Кога штите нови механизми надзора? И још више, како одржавају друштвени поредак?“, каже Ковачевска у јавној презентацији коју организује Јадро.³⁹⁴



Верица Ковачевска, *Кула моћи*, 2010, дигитални перформанс, урбан фестивал 10, кула Лотршчак и Горњи град, Загреб

³⁹⁴ Јовановић (ed.), *Во дијалог, визуелна и применета ликовна програма на КСП центар – Јадро (2020-2021)*, 267-269.

Перспективе контроле надзора у пројекту Ковачевске могу се дискутовати кроз супротне теоријске приступе Мишела Фукоа (Michel Foucault) и Жила Делеза о аспектима надзора. За Фукоа је од пресудног значаја паноптикум (централна кула) (Лотршак у пројекту Ковачевске, у центру Горњег града). Ову кулу описује као симболички објекат моћи, место са којег се све види без да се буде виђен. Он сматра да је ова врста „централизоване“ дисциплине свеприсутна у нашем животу без наше свести. Када сви потенцијално могу да буду надгледани, људи ће интернализovati контролу, морал и вредности - стога је дисциплина врста моћи, стратегије и врста технологије.³⁹⁵ Делез, с друге стране, верује да су покретачке снаге капитализма и глобализације промениле социо-технички пејзаж и да су се као резултат тога дисциплинска друштва трансформисала у друштва контроле.³⁹⁶ Тамо где дисциплина има за циљ постизање дугорочног, стабилног и послушног друштва које тежи оптималном коришћењу ресурса за постизање циљева које је издала влада, корпорације се фокусирају на краткорочне резултате. Да би то урадили, потребна им је стална контрола, а то се постиже кроз континуирано праћење и процену тржишта, радне снаге, стратегија итд. Тамо где је Фуко проучавао затворене просторе и затворене институције, као што су фабрика, затвор или болница, тражећи да појединачна тела буду послушна, Делез се фокусира на отворене просторе и усмерава пажњу на контролу на даљину, користећи технологије моћи које реформишу тела (и умове) кроз свакодневне режиме које подстичу властодршци.³⁹⁷

Ове различите перспективе моћи надзора су нешто што Ковачевска истражује у „Кули моћи“. Изузетно важан елеменат у овој њеној акцији је тежња да промени положај, switch, тј. да стави публику у позицију посматрача, а не посматраног. Публика се налази у кули Лотршак, посматра људе и упозорава аутора на све опасности. Видео је такође важан део посла јер функционише и као видео

³⁹⁵ Maša Galič, Tjerk Timan & Bert-Jaap Koops, "Bentham, Deleuze and Beyond: An Overview of Surveillance Theories from the Panopticon to Participation", *Philos. Technol*, 30:9 (2017), 37, DOI 10.1007/s13347-016-0219-1. 16.

³⁹⁶ Gilles Deleuze & Felix Guattari, *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 453-457.

³⁹⁷ Galič, Timan & Koops, "Bentham, Deleuze and Beyond: An Overview of Surveillance Theories from the Panopticon to Participation", 19.

документација и као посебан део. Постоје одређени естетски детаљи који су пажљиво размотрени. Ауторка се опредељује за црвену хаљину која би требало да је учини видљивом свуда у јавном простору, док видео слика у слици рефлектује позицију уметнице и публике у јавном простору, отварајући питања о њиховом односу са моћи. Употреба оваквих естетских детаља је важна помоћ за концептуални оквир рада. Трансмедијалност уз помоћ које дело комуницира са публиком, истовремено доприносећи преношењу идеосинкретичког фокуса детерминише се перформативном радњом – кретањем ауторке у простору који се одвија под вођством, или под дејством вођства публике која пак са њом комуницира путем телефона или таблета, посматрајући и њу и околину преко камера и телевизора. Таква платформа омогућава прерогативну функцију дела, у којој без присуства било ког од укључених елемената неће бити реализације, а притом је током перцепције дела конкретан медиј апсолутно неважан, али недостатак њихових граница, тј. где се једно завршава а друго почиње, заправо оличава саму онтологију дела.



Верица Ковачевска, *Кула моћи*, 2010, дигитални перформанс, урбан фестивал 10, кула Лотршчак и Горњи град, Загреб

Следеће велико поље на које се Ковачевска фокусира је центрификација. Центрификација се често разматра као облик неоколонијализма и у академским и у активистичким круговима. За Лизу Ким Џексон, центрификација је стратегија сталних колонијалних односа – и симболичних и материјалних – која ствара град насељеника и опстаје као метод дисциплиновања сиромашних и домородачких тела, простора и земље кроз капиталистички начин живота.³⁹⁸

Ужарене аналитичке и политичке дебате о центрификацији и урбаним променама које се годинама воде широм света често су се фокусирале на продубљивање класне поларизације продаје станова у урбаним срединама, са много мање пажње посвећене све софистициранијој и креативнијој лепези метода које се користе за супротстављање центрификацији. Још мање пажње је посвећено улози и политичком потенцијалу уметности у покретима урбаног отпора и просторне правде. Од 1980-их, већина друштвених научних истраживања о уметности и центрификацији концентрисала се на интеграцију уметности у тржишно оријентисану урбану политику и ново урбанистичко планирање како би се помогло у јачању економског окружења постиндустријских градова, неговању заједница и суседстава и подизању вредност непокретности.³⁹⁹ Код нас ситуација није баш таква, говорим о Северној Македонији, јер се до сада о овој теми не само што се не говори јавно, већ се и не размишља о томе како и на који начин укључити уметнике и њихове креативни потенцијали.

У том контексту, уметници попут Верице Ковачевске комбинују опсежна сазнања из друштвених наука као што су урбана социологија, хумана географија и културна антропологија – са уметничким истраживањима и теоријом, надајући се да ће допринети анализи центрификације у неолибералном урбанизму из перспективе уметничког отпора. Ковачевска то ради у трансмедијским облицима, користећи бројне начине и трансплатформе за комуникацију са публиком, од акција и

³⁹⁸ Liza K. Jackson, "The Complications of Colonialism for Gentrification Theory and Marxist Geography", *Journal of Law and Social Policy*, 27 (2017), 43-71, <https://digitalcommons.osgoode.yorku.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1266&context=jlsp>.

³⁹⁹ Tijen Tunali (ed.) *Art and Gentrification in the Changing Neoliberal Landscape*, 22.

перформанса, преко дигиталних медија повезаних на GPRS (таблети, мобилни телефони), виртуелних софтвера и програма, фотографија, слајдова, видеа, дигиталних штампа, реди-мејд, звук итд. У даљем осврту биће поменута аналогија и развој неколико пројеката Ковачевске који на трансдисциплинаран и трансмедијски начин говоре о повезаности уметности са политиком, екологијом и технологијом, као 'светом тројству' у 'помоћ' савременом уметничком изразу.



Верица Ковачевска, *Кућа у којој смо одрасли*, 2017, инсталација (слајдове, аудио)

"Кућа у којој смо одрасли" (2017) прича о монтажним кућама изграђеним у Скопљу, у Македонији, након разорног земљотреса 1963. године, кроз трансдисциплинарну тактику. Пошто су одавно надживеле свој предвиђени век, ове куће сада полако нестају. Својом јединственом, репетитивном, монотоним и неоригиналном архитектуром обликовали су град и животе неколико генерација људи, успостављајући везе између личног и колективног сећања у контексту разнолике архитектуре града. Променом система из социјализма у ново капиталистичко и неолибералистичко-потрошачко друштво, замена ових монтажних кућа новим, преовлађујућа центрификација, комерцијализација, мегаломанија, допринели су промени урбаног језгра града, и брисању сећања на живот на једном тлу. Оригинално уметничко дело је заправо представљено преко

слајдпројектора, који се аутоматски приказује док се репродукује звук промене слајдова.⁴⁰⁰ Рад има и форму видеа, али оно што недостаје таквој потрошњи, као видео документацији, јесте тај ритам и звук кретања машине, који заиста поприлично доприноси екстатичности рада. У односу на лично и колективно памћење, рад кроз слике (а у видеу кроз говорну нарацију) наизглед без напора плете личну и националну историју, причајући причу о монтажним кућама. Велику количину истраживачког материјала: архивске видео снимке и фотографије, литературу, интервјуе и породичне архиве, требало је прво компресовати да би се добио свој смисао и онтологија. Ово је прво уметничко дело које се бави монтажном архитектуром града. Истовремено, емоционална страна дела, идеја дома, губитка, сећања из детињства, је нешто тако универзално - са чим се може повезати сваки прималац, а да не зна о специфичностима ситуације у Скопљу.



Верица Ковачевска, *Кућа у којој смо одрасли*, 2017, инсталација (слајдове, аудио)

„Кућа у којој смо одрасли“ односи се и на уништавање јавног простора којем је Скопље сведочило због агенда моћних корпорација, корумпираних влада, као и покушаја идеолошког брисања модернистичке прошлости из колективног сећања кроз апсурдни пројекат. Скопље 2014“. У ствари, „Скопље 2014“ је било само увод у ионако дуго и континуирано уништавање Скопља, које је почело управо рушењем

⁴⁰⁰ Jon Blackwood, *New Art from Macedonia* (каталог) (Edinburgh: Summerhall, and Skopje: Sandinista TP, 2017).

монтажних кућа у неколико градских квартова. Овај процес је почео вођен профитом, дозвољавајући да се све врсте зграда граде на било ком месту, чак и када за њих није било основне инфраструктуре или простора, а завршио се нечим што је било идеолошко, покушавајући да створи нови македонски идентитет. Ковачевска овим радом не заузима активистички приступ, не реагује гласно и насилно на овакве друштвене деформације, већ се одлучује за тихи, архивски приступ са ретро трансмедијским приступом, у којем буди носталгичан осећај према прошлости, трагајући за изгубљеним вредностима, уништеним домовима и избрисаним успоменама.

Како уметност и уметници учествују у процесима центрификације и измештања? Како се уметност опире центрификацији, уместо да „маскира насиље расељавања“⁴⁰¹? Како би уметнички изрази у урбаном простору могли да открију, разграниче, преиспитају и супротставе се сложености урбане кризе? Које би политичке и естетске могућности могле настати у пресеку просторних и дијалогских премиса уметности и идеолошко-економске премисе новог урбанистичког планирања? На ова и многа друга питања покушавају да одговоре уметници који се баве темама центрификације и злоупотребе јавног простора, међу којима је и Верица Ковачевска. А у пројекту који ће накнадно бити анализиран, овај глобални проблем се третира, овога пута у центру догађаја у Цириху.



Верица Ковачевска, *Задњи лет*, 2020, HD видео

Ковачевска је 2019. заузела привремени

⁴⁰¹ A.M. Gittlitz, "Evicted Utopias", *The New Enquiries* (November 13, 2015), <http://thenewinquiry.com/essays/evicted-utopias/>.

атеље у 100 година старој вили у Цириху, која је ускоро требало да буде срушена. Вила је имала зарасли врт у коме су живееле многе птице које је ауторка посматрала и хранила. Једног дана, због предстојећих грађевинских радова, из баште је посечено сво зеленило и дрвеће и тако је уништен дом птица. Резултат тога је уметница је снимила дроном, креирајући видео под називом „Последњи лет“ који наглашава важан аспект урбаног развоја и његове последице на наш екосистем. Видео је један елемент веће инсталације. Други део су зидни цртежи који приказују главне тапете у кући. На свој специфичан начин, они имају неку корелацију са природним окружењем - индијским цветним тапетама. Резултирајућа уметничка дела су зидна уметност направљена са прилагођеним 3Д штампаним шаблоном који приказује позадину.



Верица Ковачевска, *Задњи лет*, 2020, HD видео

Ови 3Д цртежи и видео о врту - не само да стварају дијалог између ентеријера и екстеријера куће, дијалог између изграђеног и природног окружења, већ истичу и важан аспект урбаног развоја и његове еколошке последице.⁴⁰² У Цириху, као и у многим великим градовима данас, некретнине су изузетно скупе и када неко купи некретнину попут ове виле, ретко се реновира или сачува првобитни облик и естетика. У већини случајева такве виле се руше, њихове баште униште и граде веће куће или стамбени објекти. Овај процес не само да уништава културно наслеђе и културну меморију, већ и значајно смањује зелене површине у граду,

⁴⁰² "The Last Flight", *VIMEO*, February 6, 2018, <https://vimeo.com/ondemand/thelastflight>.

утичући на промену животне средине. То је заправо врло мали пример уобичајеног (и често занемареног) процеса у граду који доприноси уништавању других живих бића и њиховог природног окружења, а тиме и потпуном нарушавању њиховог и нашег екосистема. Свака промена, свака дестабилизација има последице које од ситних прерасту у разорне, а природа проналази начине да врати свој дуг.

Разноврсни приступи Верице Ковачевске у решавању питања у вези са градом, његовим променама и његовом злоупотребом уопште су приступи који критикују заузимање јавног простора приватним капиталом, илуструјући радикалан потенцијал јавне дебате о заједничком власништву. Њене радове одликују дубинско истраживање и критички увид у аспекте политике, социјалне правде, екологије и технологије.

8.6. ОПА уметност као уметничка документација идентична животу као функционалном процесу кроз Гројсову теорију уметности у биополитичкој ери

Уметност-политика

Борис Гројс у свом свеобухватном делу „Уметност и моћ“ (2008) посвећује део настанку уметности као уметничке документације и оваквом виду уметничког перформанса који је чешћи у време биополитичке ере. Он објашњава: „У уметничким просторима данас се све више суочавамо не само са уметничким делима, већ и са уметничком документацијом. Ово последње може бити и у облику слика, цртежа, фотографија, видео записа, текстова и инсталација – односно свих истих облика и медија у којима се уметност традиционално представља – али у случају уметничке документације ови медији не представљају уметност, већ је само документују. Уметничка документација није уметност по дефиницији; односи се само на уметност, и управо на тај начин јасно показује да уметност, у овом случају, више није присутна и одмах видљива, већ одсутна и скривена.“⁴⁰³ Поред стварања уметничке документације као процеса документовања уметности који је кратко трајао, као радње, дешавања или перформанса у садашњости, који би се у будућности сагледао само кроз процес документовања, друга врста уметничке документација, којој у овом контексту посвећујемо посебну пажњу, а повезана је са уметничком групом ОПА (Слободанка Стевческа и Денис Саракиновски) која је овде предмет обраде, јесте појава уметничке документације чији су примери „сложене и разноврсне уметничке интервенције у свакодневном животу, дуги и компликовани процеси дискусије и анализе, стварање необичних животних околности, уметничка истраживања рецепције уметности у различитим културама и срединама и политички мотивисане уметничке акције.“⁴⁰⁴ Ова врста уметности се не дешава са намером да се ствара уметничко дело као крајњи производ „креативне“ делатности, већ напротив, уметност је управо процес „документовања“ и истраживања и живљења самог по

⁴⁰³ Groys, *Art Power*, 60.

⁴⁰⁴ Groys, *Art Power*, 61.

себи. Или, према Гројсу, „За оне који се посвете производњи уметничке документације, а не уметничких дела, уметност је идентична са животом, јер је живот у суштини чиста активност која нема крајњи резултат“.⁴⁰⁵ Зато што су многи теоретичари (и Фуко, Агамбен, Негри (Antonio Negri), итд.) анализирали биополитику као еру у којој је све вештачки створено, у којој живот више не иде својим редовним током, већ са унапред одређеним правцима, плановима, шемама и структурама, на тај начин се и живот политизује, следствено томе уметност која настаје у овој ери користи биополитичке медије архивске и бирократске технологије, документујући планове, извештаје, уредбе и друге структуралне механизме са намером да одговори на актуелну савременост и проблеме са којима се друштво и појединац суочавају сада и овде.

Други изузетно важан аспект за савремена уметничка дела, а у нашем контексту важан дискурс за анализу уметничког значаја за македонску савремену уметност уметничког пара ОПА, јесте аспект отвореног дела. О отвореном уметничком делу може се надуго и нашироко причати и писати и тражити аналогија за његово појављивање од времена модернизма, са посебним нагласком на појаву Џона Кејџа (John Cage) и Флуксуса (Fluxus), али у суштини отворености лежи неодредљивост уметничког дела. О овом феномену Умберто Еко (Umberto Eco) је 1962. године објавио књигу под насловом „Отворено дело“ (Opera aperta), где говори о отворености дела у смислу њихове недовршености, вишеслојности, вишезначности, плуралности, полисемије, двосмислености. Она примаоцу не нуди одговоре, већ га тера да размишља и бира могућности и доноси аутономне одлуке, јер како каже Еко, прималац није последња карика у процесу комуникације већ „први корак ка новом ланцу комуникације, јер је порука коју је примио уједно и нови извор могућих информација.“⁴⁰⁶ На овај начин, применом оваквог уметничког приступа и преусмеравањем великог дела „одговорности“ у саопштавању дела опажачу – конзументу, уметници заправо заступају теорију „смрти уметника“ (Ролан Барт) и рађење „читаоца дела“ (да ли је реч о конзументу или тумачу – историчару

⁴⁰⁵ Groys, *Art Power*, 61.

⁴⁰⁶ Umberto Eco, *The Open Work* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989), 67.

уметности, кустосу). Како ће дело бити „читано” није једнострано и једнолинијско, то зависи и од емоционалног и интелектуалног стања конзумента, те је на тај начин комуникација између уметника и публике у сталном процесу тражења сличности и апроксимације.⁴⁰⁷

Полона Тратник ће ипак написати „Отворено дело... указује на ниво комуникационе парадигме, где уметничко дело као артефакт изостаје – иако још увек имамо финални производ, процеси читања, проналажења, рецепције и ефекта саме комуникације су оне које имају суштинско значење. 'Уметничко дело' више није уметничко у делу које се односи на процес стварања (производње) самог дела (производа), иако се тај тренутак увек некоме догоди, али је углавном платформа за мноштво непоновљивих дешавања.”⁴⁰⁸

Опсесивна посесивна агресија или скраћено ОПА је македонска група за савремену уметност коју чине два визуелна уметника Денис Сарагиновски и Слободанка Стевческа. Њихов уметнички допринос развоју савремене уметности у нашој земљи је веома значајан, посебан и јединствен, иако, вероватно због природе њихове критичке мисли и приступа, нису институционално фаворизовани. Њихов уметнички идиом је истраживање, анализа, ангажовање, актуелна комуникација дискурса који су запаљиви сада и овде, покушај деловања на критичку мисао, иницирање размишљања посматрача и наравно допринос, учинак.⁴⁰⁹ „ОПА су свесни своје датости у матрици и спремни су да разоткрију сложену мрежу односа. Таква одлука је егзистенцијално одређена. Сензибилитет и лично нису искључени, али су

⁴⁰⁷ Тратник, *Umetnost u savremenosti*, 19.

⁴⁰⁸ Тратник, *Umetnost u savremenosti*, 22.

⁴⁰⁹ Када су схватили да уметност коју стварају и о којој размишљају није прихваћена од домаће институционалне машинерије, а уморни су од локалне борбе за позицију, улогу и „осавремењивање“ уметности, одлучују да се окрену сасвим другој дисциплини (као њихов трансдисциплинарни приступ, који је у датој конотацији нека врста отворене уметности биополитичке македонске ситуације) онлајн архивирања и стварања јединствене онлајн платформе-архиве за савремену уметност у нашој земљи, где је сакупљен велики број књига, каталога, публикација, видео записа, фото-документације везана за уметнички развој у нашој земљи од 20. века до данас, www.zaum.mk.

репозиционирани на другачији начин“⁴¹⁰, каже у предговору „Текста који није текст“ за пројекат „Пројекат који није пројекат“ колега Владимир Јаневски. Они се баве феноменима везаним за савремену уметност и теорију, али је њихова веза са друштвено-политичким неодвојива.



ОПА, *Пројекат који није пројекат*, 2003-2006

„Пројекат који није пројекат“ је прво о чему ће овде бити речи везано за опус ОПА. Овај пројекат у основи документује путовање. Током 2003. и 2004. године ОПА је обишла Европу у аутомобилу старом 40 година. Путовање се је одвијало скромним средствима, са половно купљеним 2ЦБ ранцем, и на том путу се дешавају многе незгоде и инциденти, које уметници документују. Захтеви за визу, шенгенски систем, неприпадање европској породици, „спорови“ са правилима администрације амбасада, кварови на аутомобилу при лошим временским условима и недостатак новца за куповину важних резервних делова и њихову замену, али и бројна познанства, пријатељства, разговори, креативни сусрети, размене знања и емоција, били су догађаји који су се понављали различитом учесталошћу и темпом, као и смењивање статиста. Документација ових путовања преточена је у коментар за шенгенски зид и положај „аутсајдера“.

⁴¹⁰ Владимир Јаневски, „Текст кој не е текст“, *ОПА, Проект кој не е проект* (каталог) (Скопје: Кооперација, 2013).



ОПА, *Пројекат који није пројекат*, 2003-2006

Реч је о баналним погледима који се уз неку тајанствену ђаволију претварају у готово веселу медитацију и протезу на заједницу држава која им се отворила. Међутим, сам аутомобил је постао много више од превозног средства: претворио се у главног јунака званог „Трале” који се из редимеид објекта претварао у комуникациони алат. Године 2006. ОПА је одлучила да поново отпутује, овог пута из Македоније у Немачку. Одласком из Македоније, путовање се бавило актуелним политичким приликама у Македонији. За ову прилику аутомобил је надограђен (плишаним седиштима, јачим акумулатором, кров се је отварао, а Сарагиновски је научио да сам мења велики део елемената мотора) и побољшан за улазак у ЕУ. Материјали (видео дневници) са претходних путовања у Естонију, заједно са новоснимљеном документацијом, пажљиво су бирани и монтирани (заједно са

другим готовим материјалом⁴¹¹) у дело од 42 минута. Трале је симбол тешкоћа македонских уметника да уђу и опстану у европском свету уметности. Наизглед апсурдним насловом заправо говоре колико езотерије има у вештачким претеривањама „обе стране медаље“. Завршни видео рад је припремљен и представљен на фестивалу "трансевропа" у Хилдесхајму (Немачка), а својим прилогом овом фестивалу доприносе правој "трансевропској" перспективи догађаја.

„Једно путовање, један стари ауто, нада да се пронађе место на небу Европе, где не сијају све звезде тако јасно као што се мисли. Однос самоувереног центра и неизвесне периферије: уметност „ОПА“ је политичка, а опет по својој посматрачкој замишљености толико лагана, толико иронична и духовита, да човек пожели да напусти ову средњоевропску удобност и одмах уђе у ауто са њима. Посетиоци фестивала аплаузом поздрављају филм и његове ауторе. Можда и зато што „ОПА“ претвара фестивал „трансевропа“ у управо оно што жели да буде: трансевропски“⁴¹², наводи Мартина Пранте у немачким дневним новинама *Hildesheimer Allgemeine Zeitung* као реакцију на топлу и моћну поруку овог дела ОПА.

Документарни приступ ОПА често се ставља у функцију политичке критике, али се интимне белешке претварају у савитљив материјал за истраживање савремене уметности, аналогijом идеја, записа и процеса концептуализације сада већ готових дела овог пара. Зато биографско-бележнички (документарни) карактер снимљеног тока постаје значајан документарни материјал, посебно с обзиром на континуирано присуство ОПА ван граница Македоније. Кроз овај пројекат, без посебне намере, ова трансформација приватног у јавно је изнета на видело.⁴¹³ Трансмедијалност и трансдисциплинарност овог дела је евидентна платформа за комуникацију дела. Сви прелази, преплитања, избрисане границе његовог „дејства“,

⁴¹¹ Инсерт из говора тадашњег премијера Владе Бучковског (2005), када је земља прилично великим ватрометом славила себе као нову земљу - кандидата за пријем у Европску унију. Бучковски је, како сам каже, срећан што ће сунце Македоније ускоро постати звезда на небу у Европи.

⁴¹² Martina Prante, "Pimp my Ride! "OPA" macht "transeuropa" transeuräisch", *Hildesheimer Allgemeine Zeitung*, 30 June 2006, https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2018/05/2006_06_30_Pimp_My_Ride.pdf.

⁴¹³ Јанчевски, „Текст кој не е текст“.

у директном и индиректном смислу, одређују савремени вишестрани приступ који отвара бројне микро и макро наративе широког друштвено-политичког предзнака.



Јануари 2012

One More Frustrated Artist January

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

ОПА, Још један исфрустрирани уметник, 2009-2011

„Још један фрустрирани уметник“ је пројекат заснован на визуелном укусу који се обично успоставља током новогодишњих празника у Македонији. То је визуелни знак одређеног феномена, локалне, али ипак масовне психолошке и друштвене промене, испуњене неукусом, кичем, некултуром. Користећи управо један, већ прихваћен облик новогодишње потрошачке маркетиншке промоције – календар, ОПА покушава да допре до различитих типова публике и пренесе своја лична осећања и став према културној ситуацији у Македонији. Прототип календара настао је 2009. године. 2011. године календар (прилагођен за 2012. годину) је штампан у 300 примерака и дистрибуиран међу уметничким институцијама и истакнутим личностима македонске уметничке сцене. Подељен као поклон, омогућио је интимну комуникацију између аутора и примаоца о њиховој заједничкој друштвеној

одговорности, а сам чин је документован и фотографијом примопредаје, као иронијом садашњег институционалног лицемерја.



ОПА, *Још један исфрустрирани уметник*, 2009-2011

Критичка перцепција пројекта „Још један фрустрирани уметник” претпоставља спремност на дуго „лутање” по бројним и разноврсним нитима догађаја без „случајности”. Другим речима, овај пројекат Стевческе и Сарагиновског се састоји од низа наставака и догађаја – календара од штампаних таписерија на којима је узнемирујућа порука о људској слабости и огорчености, акције даривања са данима одбројаним унапред од, наводно, прошле године човечанства као својеврсни перформанс, и графичко – документарна изложба. Сви актери, свесно или несвесно, постају саучесници у изградњи пројекта ОПА, једни незаинтересовано и безрезервно улазе у „игру”, а други са дозом скепсе и неповерења.⁴¹⁴ Међутим, спроведена акција и уметничка документација, педантно и музејски, се излажу као документ пред очима јавности, продужавајући деловање идеје од самог почетка, што је улога, функција и актуелност културе, уметности и политике у датом тренутку. Приступ ОПА је лак, неагресиван, не напада фронтално, темељан, дубоко критичан, циничан,

⁴¹⁴ Бојан Иванов, *Уште еден фрустриран уметник, Опсесивно посесивна агресија* (каталог) (Скопје: Музеј на град Скопје (Отворено графичко студио), 2011).

промишљен, језгровит. Отворена и широка форма, трансмедијски приступ, брисање граница дисциплина, омогућавају хоризонталну комуникацију са публиком и реципијентима, који граде нове слојеве дела и настављају трансгресивне пролегомене о стању уметника и уметности. . „У раду ОПА постоји изузетно убедљив модел пожељне подлоге за историју које нема и за уметност која је увек негде другде.“⁴¹⁵

Осврнућемо се на још један специфичан уметнички пројекат, односно догађај или поставку ОПА, под називом „Леонардо или Микеланђело?“, који се одржао у Музеју савремене уметности у Скопљу, децембра 2012. године. Одабрана публика, углавном пријатељи уметника, представници дела овдашњег уметничког света (кустоси, уметници и културни радници) позвана је да присуствује догађају, отварању изложбе, након чега је уследио коктел и прослава, а посетиоцима је наложен кодекс облачења за догађај. Учесници, сви одевени по задатом стандарду, луксузно и „елитистички“, преузели су улогу извођача и учествовали у вишесатној „фото сесији“ праћеној гламурозним коктелом. У Музеју су, поред позване публике, која је заједно са уметницима креирала само отворено дело, биле постављене и две кутије – хватачи, у којима су се налазиле новчанице од по 10 денара, и сваки посетилац је могао да окуша срећу у „коцкању“. Исход овог догађаја је серија слика, препуна преувеличаних симулација слављеничке атмосфере, статусних симбола, мизансцена раскошне коктел забаве и забаве око коцкарских артикала. Акценат је стављен на моменте који имитирају екстазу, декаденцију, стереотипе, као и на родне и статусне улоге и друге актуелне субалтерне дискурсе који су гурнуте под тепих, а заправо одређују сву друштвено-политичку дефрагментацију.

⁴¹⁵ Бојан Иванов, *Уште еден фрустриран уметник*.



ОПА, *Леонардо или Микеланџело?*, 2012

Саопштење за јавност, пропраћено визуелним садржајем, објављено је у медијима и на друштвеним мрежама дан касније, у виду „одложене“ информације о отварању изложбе. Тиме су примаоци те информације, упркос фрустрирајућем тренутку „пропуштеног догађаја“, постали права публика „Леонарда или Микеланђела?“, чиме је дело наставило да се „одмотава“ на вишезначну и полисемичну концентрацију.

Анализа коју је овај рад изазвао, са елементима нервозе, претпоставки и инспективности, била је веома интересантна за критичара и теоретичара Небојшу Вилића, који није био међу позванима, а за догађај је сазнао преко фејсбука. Његова радозналост довела га је до закључка о обмани уметника и непостојању догађаја, „оптужујући“ их за тенденциозну манипулацију као уметнички приступ, али не одобравајући тобожњу „површност“ радње. Ипак, на крају признаје да су га уметници, иако је претпостављао да је све 'лажно', испровоцирали да на свом онлајн блогу

посвети цео чланак, анализирајући догађај који није видео, што се коси (што и сам потврђује) са правилима професионалног приступа једног ликовног критичара.⁴¹⁶



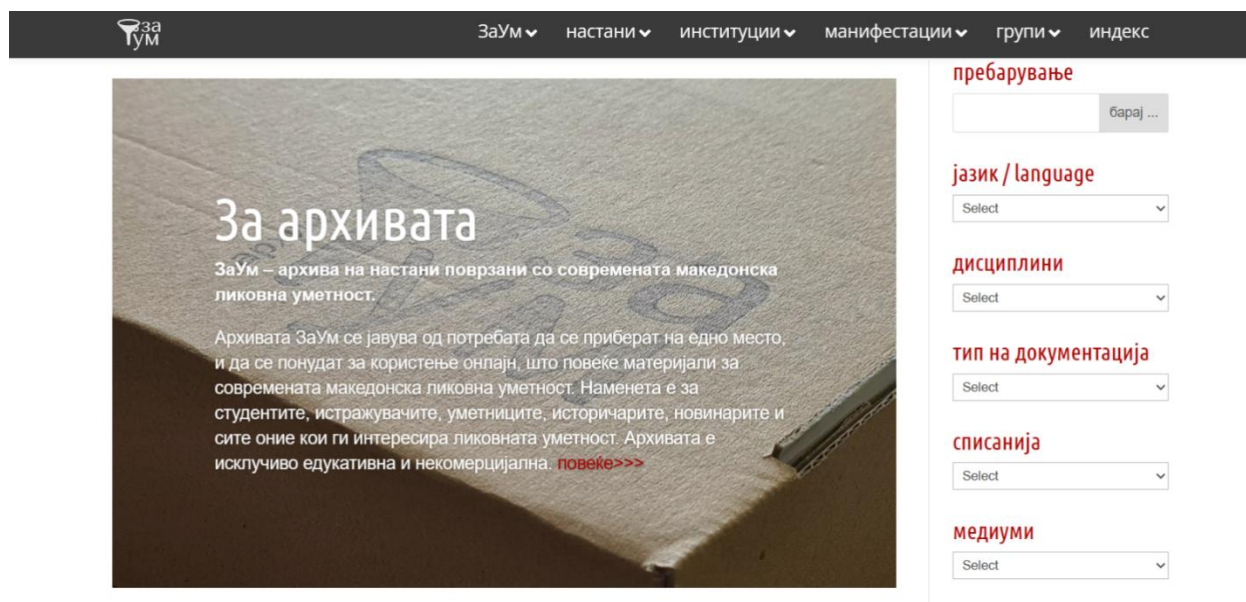
ОПА, *Леонардо или Микеланцело?*, 2012

„И зато сматрам да је овог пута, овим пројектом, Група ОПА отишла предалеко и са „изузетно двосмисленом духовитошћу која води до неочекиваног заокрета и потпуно другачије интерпретативне перспективе“ и управо тиме (или због тога) Група поткопава сопствени пројекат стварајући „потпуно другачију интерпретативну перспективу“ коју је немогуће утемељити или се, у најмању руку, ослонити на неопходну стабилнију референтну структуру. Све је толико лажно, да се сама лаж губи чак и као лажна, због чега не постаје или не успева да пређе ни у симулакрум ...“⁴¹⁷ Ова друштвено-политички ангажована акција, са елементима

⁴¹⁶ Nebojša Vilic, “Status #100 – 21/79: Пост-изложби”, *STATUS #100*. 24.11.2013, <https://nvilic.wordpress.com/2013/11/24/status-100-2179>.

⁴¹⁷ Nebojša Vilic, “Status #100 – 21/79: Пост-изложби.”

духовитости и социјализације, ипак је покренула размишљања и код присутних и код одсутних, неизабраних учесника. Они су пробудили дискурсе не само о свом „делу“ који није дело, већ и о суштинској концепцији и значењу догађаја и најава или накнадних промоција/саопштења/потврда у медијима уопште, јер живимо у времену у коме атмосфера и слика које се стварају око неких ствари заправо постају садржајнији од саме ствари, колико је све површно, латентно, опскурно.



Да не познајемо ОПА и њихов досадашњи уметнички приступ креирања отвореног проблемског дискурса и уметничке документације чије се центрипеталне премисе крећу у домену друштвено-политичког проширеног паноптикума, вероватно бисмо онлајн платформу www.zaum.mk сматрали обичном, и наравно, веома корисном дигиталном архивом македонске савремене ликовне уметности. Али у датој ситуацији кажемо да је ова онлајн архива заправо ангажовани уметнички пројекат ОПА, и то овога пута ОПА фондације. Од 2016. године, ОПА је формирала овај други паралелни идентитет који се фокусира на развој практичних утилитарних решења и конструктивних уметничких пракси као алтернативе критичким, уз примену трансдисциплинарне праксе. Она је настала из потребе за директним доприносом заједници и са чврстим уверењем да су солидарност и образовање кључни за данашњи свет, посебно у временима дугорочног транзиционог

друштвеног развоја, застарелих образовних програма и лоших стратегија развоја образовања, као и kulturne institucionalne prakse koje su u regresivnom procesu, neodgovorno поступајући према својим кључним функцијама образовања и доступности литературе. На почетку грађења ове архиве прикупљени су и постављени материјали, који су пронађени у слободном промету на интернету. У другој фази, директно су контактирани аутори и институције, са намером да се њихова грађа и архива учине јавно доступним путем ЗаУм-а. Архива је организована у објавама („постовима“). Свака објава је посвећена одређеном догађају (изложба, манифестација, издавање књиге, критика у дневном листу итд.) и састоји се од кратких информација и додатног материјала као што је документација (каталог, постер, летак, фотографије, видео, итд.). Претрага садржаја је омогућена кроз неколико филтера или категорија (врста догађаја, врста институције, име аутора, дисциплина, врста документације, период, место настанка). Процес није увек једноставан и изводљив, јер укључује огромну количину материјала, а неки од њих неповратно нестају или су најчешће у запуштеном стању и недоступни јавности. Многи власници ауторских права више не постоје ни као правна лица. Образовна и утилитарна функција коју ОПА фондација обавља овом онлајн платформом одличан је амалгам података, али у основи и јасна критика незаинтересованости за културну политику институција и државе. Самим тим је овај трансдисциплинарни уметнички пројекат – документација – архива ангажовано и реакционарно отворено уметничко дело. Мада на моменте можемо поставити питање, које Полона Тратник врло јасно поставља, а то је „куда иде уметност, када је себе довела до својих ивица па их сама рушила?“ Заправо, овакав ангажман ОПА је парадигматичан за савремено доба и друштво, из њега се види како се ми савременици понашамо и „видимо“ свет, тј. у хегелијанском смислу кроз њега се сада види дух времена. Можемо их ставити у контекст тезе о крају уметности или их можемо повезати са неком новом историјом времена и културе сада.⁴¹⁸

⁴¹⁸ Tratnik, *Umetnost u savremenosti*. 41-42.

И да закључим овај кратак преглед транстактичког уметничког приступа уметничке групе ОПА изјавом Гројса; „Уметност постаје животна форма, док уметничко дело постаје не-уметност, пука документација овог облика живота. Такође се може рећи да уметност постаје биополитичка, јер почиње да користи уметничка средства за производњу и документовање живота као чисте делатности. Заиста, уметничка документација као уметничка форма може се развијати само у условима данашњег биополитичког доба, у коме је сам живот постао предмет техничке и уметничке интервенције. На овај начин поново се суочавамо са питањем односа уметности и живота – и то у потпуно новом контексту, дефинисаном тежњом данашње уметности да постане сам живот, а не само да осликава живот или му нуди уметничке производе.“⁴¹⁹

⁴¹⁹ Groys, *Art Power*, 63.

9. УМЕСТО ЗАКЉУЧКА ИЛИ КАКВА ЈЕ МАКЕДОНСКА УМЕТНОСТ ДАНАС?

Закључујући ову свеобухватну анализу доказивања хипотезе о могућим појавама трансдисциплинарних и трансмедијских тактика у савременој македонској уметности посматраних кроз корелацију са политиком, технологијом и екологијом, тј. широким друштвено-политичким, културним и егзистенцијалним контекстом, питањима одрживости, животне средине, миграција, присвајања, центрификације, односа са новим технологијама, компјутерског софтвера, медицине, науке, биоуметности итд. може се закључити да *овај рад потврђује дате хипотезе из којих се улазило у истраживање.*

Како смо дошли до овог закључка?

Након постављања јасно утврђене методологије и процедуре за почетак истраживања, прикупљена је сва потребна литература, обављени су бројни разговори са уметницима, реализовани су интервјуи и етапно су прављени тематски силоси, кроз које је све ишло ка одмотавању клупка (теме) од општих сазнања ка појединачним, до коначног долажеља до самог језгра, тј. студије случаја, кроз чију анализу је било могуће заокружити претпоставке и донети коначне закључке о стању савремене македонске уметности.

Најпре се отпочело продубљивањем теоријске основе истраживачког рада, у коме је постављен темељ шта, односно која врста уметности ће се истраживати. Савременост и савремена уметност била су два појма која смо покушали да анализирамо и раставимо кроз теоријске приступе неколико значајних истраживача савремене мисли и теорије уметности, и то поред кратких извода из теорија Хала Фостера, Гранта Кестера, Џејмса Елкинса, Мивона Квона, Александра Албероа, Т. Џеј Демоса, Кристофера П. Хојера, Кели Баум, Ричарда Мајера, Ролана Барта, Артура Дантоа, Леа Стањберга, Полоне Тратник и других, детаљније смо се осврнули на анализу теорија Терија Смита, Бориса Гројса, Питера Озборна, Пјотра Пјотровског и

Клер Бишоп јер су највише дотицали разноврсне призме развоја савремености и савремене уметности како у свету тако и у ужем региону источне Европе, али и зато што њихове теорије наговештавају назнаке транстактичких уметничких приступа у савременој уметности. Бишоп говори о трансдисциплинарности, Пјотровски о транснационализму, Озборн о трансмедиајалности, а кроз теоријске приступе Смита и Гројса посредно се примењују све врсте безграничних тактичких расуђивања у уметности које дефинишу савремену уметност и одвајају је од модерне и постмодерне. Сви се слажу око приближног почетка савремене уметности (1989. је година коју скоро сви понављају), али се такође сви слажу да тачно хронолошко одређење није пресудно, већ да је елементарно суштинска концептуална и епистемолошка основа на којој ће бити одређена симултаност (наставак) и промена/клика нове уметничке праксе која се спроводи широм света (са малим разликама у временској зони и локалног утицаја) одређене политичким и друштвеним променама, новим технолошко-техничким напредком, односом према човеку и природи уопште.

У истраживачком процесу, стабилност рада појачава јасна разрада појмова који су од суштинског значаја за истраживање, а у овом случају то су термини трансдисциплинарности и трансмедиајалности. Ови појмови су објашњени на основу теоријских приступа најзначајнијих истраживача трансдисциплинарности и трансмедиајалности, као и њихових покушаја да створе дескриптивну и чврсту методологију у одређивању знања, искуства, резонавања итд. као трансмедиајалним или трансдисциплинарним. Трансдисциплинарност као начин учења и преношења знања све више се примењује и присутна је у образовним процесима, а доводи до, тј. тежи универзалности знања и брисању јасних и чврсто повучених дисциплинских граница. Углавном ју је теоретисао Басараб Николеску, који се сматра оснивачем ове методе, али чак и пре њега, Жан Пјаже, Ерих Јанч и Андре Лихнерович ће овај приступ пласирати и говорити о његовој суперпозицији над интердисциплинарношћу и дефинисати га као тотални систем, где је заправо и њихова ограниченост у елаборацији. Трансдисциплинарност, према Николескуу, је отворена метода, која није јасно детерминисан систем, нити једноставна математика,

иако сама долази из области квантне физике. Према његовим речима, имплементација скривеног трећег, утицај искуства, метафизика и духовност су елементи који обogaђују овај метод дељења знања – трансдисциплинарност. Брисање граница између дисциплина, коришћење свих искустава између, изван и изнад дисциплина, доприноси свестраности и удруживању знања како би се дошло до универзалног знања. Због скривеног трећег, закључци ових сазнања и истраживања не могу се проверавати и понављати, као истраживања у природно-математичким наукама, јер није реч о јасном и „тоталном систему“. Помињу се приступи неких других истраживача који примењују и разрађују трансдисциплинарни метод као што су Стефан Лупаско, Ханс Дилеман, Соломон Бенатар, али суштина је аксиоматски и методолошки квантум који даје основу за трансдисциплинарно резонување. Трансмедијалност, с друге стране, која своју широку примену пре свега налази у филмској и забавној индустрији, разрађује се на два начина, као вишеструка примена техничко-материјалних механизма стварања – медији, или као транс-тактичка примена различитих канала за ширење поруке, информација, концепта до примаоца, крајњег корисника ствари. Што се мултимедије тиче, ово истраживање се најпре односи на теорију Рајевског, а затим прелази на изјаву Волфа, Елстрома и Селмосеа, Фјодорова и Симановског о трансмедијалности као „авангарди савремености“. А термин трансмедијско приповедање једног од највећих медијских истраживача, Хенрија Џенкинса, наћи ће конвергенцију у уметничкој констелацији, и појму трансмедијске наратологије, који овај рад разрађује кроз размишљања Дејвида Хермана. Сва ова сазнања о многим начинима трансмедијске комуникације једног дела, било да се ради о филму, реклами, објави, размишљању, пројекту, контексту, поставља јасне дефиниције да трансмедијски образложено дело подразумева посредовање у коме су сам материјал или канал преноса безначајни, али да је суштински њихова трансмисија са једног на други недоминантна, забавна и савремена.

Будући да овај рад истражује савремена дела са трансдисциплинарним и трансмедијским резонувањем уметности у корелацији са *политиком, екологијом и технологијом*, важно је указати и на то зашто се управо ове области људске

еволуције и развоја узимају као тачке преклапања и спајања. Специфичне друштвено-политичке ситуације и појаве увек доводе до одређених промена у начину размишљања, деловања, дружења, па је тако и сложена друштвено-политичка ситуација после 1989. године на глобалном нивоу, крај Хладног рата и пад Берлинског зида, довела до промена у системским уређењима и предности нових начина политичког функционисања. Капитализам, као облик тржишног функционисања, завладао је у целом свету, демократија је наметнута као вештачка идеологија за равноправност народа са влашћу, либерализам је тежио ослобођењу од стега комунизма и једнакости свих пред законом. Глобализам је довео до брисања идентитета и национализама, уједињења и лажне еманципације. Колонизатори су се претворили у „ослободиоце“, трка за бољом будућношћу постала је трка за ружичастим наочарима западног света – Западне Европе и Америке, што је довело до расељавања и миграција. Тако велике наде и још већа разочарења на том путу, постали су плодно тло за нове форме уметности, за акције, реакције, ослобађање од стега дисциплинарних приступа, стварање отворених дела, документовање, експериментисање и истраживање.

У овој констелацији политичко-друштвених преокрета и системских промена такође је изражено уништавање животне средине, неконтролисана злоупотреба природних ресурса, спровођење радијационих експеримената и атомских тестова, ослобађање великих емисија угљен-диоксида услед великих индустрија, подржаних од стране корумпираних влада, спаљивање токсичног и нуклеарног отпада у сиромашним и неразвијеним земљама, паљење шума, загађење водених површина, стварање депонија, употреба пестицида и разних других хемикалија у пољопривреди, експериментисање са ГМО итд. Екстремни временски услови, смањени биодиверзитет, деградирана животна средина, неконтролисани путеви експлоатације основних ресурса као што су вода и ваздух, неконтролисани глобални раст и нежељене миграције су све примери хитних питања изазваних климатским променама и еколошким изазовима. Одавде је човек почео да се носи са највећим изазовима антропоцена или капиталоцена, а то је сам човек или капитал.

Стара постројења на угаљ, аутомобили, нефункционалне индустрије и широко распрострањено енергетско сиромаштво доприносе статусу Северне Македоније и Западног Балкана као епицентра загађења у Европи. Због ове ситуације, све више и више уметника се фокусира на ове околности, показујући како уметничке праксе резониране транстактичким приступима помажу људима да се изборе са кризним ситуацијама служећи као оруђе за стварање еколошких ангажмана и утичући на друге међусобно повезане агенде, као што су урбанизам, социјална инклузија и право на здрав живот.

Последња грана је развој нових технологија које мењају начин расуђивања и комуникације међу људима уопште. Свакодневну комуникацију уживо замењује виртуелна, са мноштвом друштвених мрежа које доводе до секундарних веза, дељења информација, фотографија, радова или личних ставова који нису временски ограничени, нити зависни од географске локације. Технологији се надовезује и егзактна наука и њено укључивање у свакодневни живот клонирањем, репродукцијом, екстракцијом ДНК, стварањем нових врста, комбиновањем машина и људи, киборзима, разним новим техничко-технолошким замасима који свакако почињу да утичу на развој уметности и мењајући најниже границе и интересовања и посредовања са публиком. Управо због ових кратких смерница, политика, екологија и технологија су три актуелна суживота уметности у нашем времену.

Коначно, у првом делу требало је направити преглед конкретних примера у свету трансдисциплинарних и трансмедијалних уметничких дела у односу на политику, екологију и уметност, који су у македонском прегледу били одличан водич за поређење и перцепцију сличности и одступања од наступа наших уметника. Овај одељак бави се неколицином значајних уметника чији је развој оставио неизбрисив траг у историји савремене уметности, као што су Марк Ломбарди, Аи Веи Веи, Хиршхорн, Хаке, Стеларк, Кац и други. Разрађено је неколико њихових специфичних радова који најсликовитије представљају транстактички дискурс у савременој уметности конвергиран кроз премисе три критеријума из наслова истраживачког рада – политике, екологије и технологије.

Након систематски постављеног истраживачког конструкта, прешло се на изградњу тела дела, тј. увода у македонску ситуацију.

За развој савремене македонске уметности, за њену генеалогiju и раст, било је важно направити друштвено-политички пресек. Овај преглед отвара „Пандорину кутију“ за све зашто-зато, тј. узрочне конструкте који покрећу правац развоја данашње уметничке семиотике. Ту су представљени најзначајнији политички преокрети, друштвени услови, друштвена превирања, развој критичке мисли, квазидемократски развој грађанског друштва и контрола јавног простора, диктати власти над креативним индустријама, погубне културне и институционалне политике, тактичка деструкција креативног интелектуалца ради стварања послушног плебса и бирачког тела итд.

Применом различитих методологија, у процесу истраживања, анализом, личним искуством у изложбеној делатности, поређењем, као и институцијским интервјуом са уметницима доказано је да ни сами нису у потпуности свесни да ли примењују или не овај истраживачки транс-уметнички приступ. То је свакако повезано са друштвеним и образовним развојем, стандардом државе, стратегијама развоја интелектуалне добити, улагањем у науку и новим приступима учењу и стицању знања, присуством страних фондација и страних грантова који дају смернице за развој итд. На први поглед, чини се да је у последњој деценији прошлог века и првој деценији новог миленијума (или бар већим делом) уметност била више финансирана и мотивисана да се развија у складу са новим трендовима у светској уметности, пратећи нове технологије и медији, као и нове истраживачке платформе које су наметнуле као 'обавезу' стварање уметничких дела, па је уметник био ' принуђен ' да размишља у ширем и отворенијем контексту, свакако подржан финансијама и модерном технологијом у цео процес. Реч је о утицају Сорос фондације, Центра за савремену уметност, швајцарског PRO-Helvetia и других фондова и грантова који су покушали да 'глобализују' македонску уметничку сцену. Према тенденцијама, финансије контролишу и отварање институција за актуелне стране уметнике, са сопственим изложбама, предавањима, представљањима и

сарадњама. (публикације See Fair фестивала у Музеју савремене уметности у Скопљу донеле су низ познатих имена из области био-уметности као што су Кац, Стеларк, Аскот (Roy Ascott) и други). Али, нажалост, након гашења Сорошевог центра за савремену уметност и одласка његовог последњег директора Мелентија Пандиловског из Македоније, као и других извора донација и грантова, уметност у Македонији, у складу са проблематичним друштвено-политичким условима промене владајуће партије и доминација десно оријентисаних национал-патриота, склоних антици и трагању за сопственим идентитетом, почели су регресивно да се враћају класичним формалистичким, академским карактеристикама. Захваљујући довољној самосвести, одговорности, едукацији ван граница Македоније, посетама бројним резиденцијама широм света, одличној сарадњи са колегама из света, отворености и спремности за нова искуства и истраживачке праксе, мала група аутора, тј. највећи број аутора који се помињу у овом приказу су парадигматски чиниоци атомске језгровитости савремене уметности у Македонији, у којима, поред отворености дела, истраживачке нити и реакционарности, садрже и идеју о брисање круте дисциплинарности и медијалности, доминантне у модернистичким и постмодернистичким приступима. Они граде мултимодалне методолошке иновације, као градивне блокове, преиспитујући дисциплинарност и медијалност и стварајући отвореније платформе за 'разматрање сложених проблема'. Трансдисциплинарност треба схватити као средство допуњавања дисциплинског истраживања, а не његовог комплетног напуштања, да би се разумела сложена моћ и богатство 21. века. Трансдисциплинарност не настоји да замени научне дисциплине, већ се бави узнемирујућим глобалним и локалним проблемима који пркосе анализама посматраним из ограничених перспектива.⁴²⁰ Трансмедијалност међу македонским уметницима може се дефинисати као преиспитивање материјалности медијских реализација и ефеката на укупан садржај променљивих модалитета у различитим медијским репрезентацијама.⁴²¹

⁴²⁰ Daniel E. Esser & James H. Mittelman, "Transdisciplinarity." School of International Service. American University. Paper No. 2017 -3 (5 October, 2017), https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3048355.

⁴²¹ Lars Konzack, "Transmediality", у: *The Routledge Companion To Imaginary Worlds*, ed. Mark J. P. Wolf (New York, Abingdon: Routledge, 2018), 134.

„Будући да они [интелектуалци, културни радници и уметници] морају да се помире са стварном ситуацијом која је прилично апокалиптична, јер немају другог избора, и прихвате ово, оно што могу да ураде је да то узму и прераде за своје интелектуалне, културне или уметничке сврхе. Алтернативно, уместо првог: „Узми новац и бежи“ требало би да вежбају „Узми новац и ради“ – ако желе да не смањују своје интелектуалне, културне или уметничке потребе и преживе. Овако позициониран, македонски интелектуалац је заправо маргинализован више него икад, али је једино оруђе за деконструкцију система изнутра. Стога овакву цензуру страних фондова и фондација не сматрам репресивном како се увек назива, већ стимулативном. Такав је начин деловања [уместо модерничког – акција = револуција] у садашњем тренутку за локално и подређено. Само кроз глуму [= једноставно обављајући нешто] локално и подређено ће подићи свој глас. Не да би постао још један диктатор или цензор, већ само да би могао да говори. Будући да се слобода не односи само на способност говора, већ и на способност слушања, чини се да нема другог избора осим прихватања глобалног оквира процеса глобализације диктираног изван друштва, како је писао Бернارد Шуми. Штавише, то је ван сваког питања слободе или тоталитаризма. Реч је о интелектуалном опстанку. О штетности овога ће се разговарати у будућности.“⁴²²

Затим се директно ушло у срж проблема, тј. у анализирање развоја македонске савремене уметности и представљање неколико значајних транстактичких уметника који у својим приступима примењују трансдисциплинарна и трансмедисјска резоновања у својим пројектима, и то у односу на политику, екологију и технологију. Њихови уметнички наступи обухватају разноврсне форме изражавања од дела са елементима класичних дисциплина и медија постављених у нове трансмедисјске односе са другим техникама и медијацијама, као што су цртеж, графика, слика, скулптура, преко фотографије, видеа, редимејда, инсталација, објеката, перформанса, акција, био-уметности, интердисциплинарних пројеката,

⁴²² Nebojša Vilić, „Falsher Pragmatismus!? Intrakulturalismus statt Multikulturalismus“, у: Die Intellektuelle Konterrevolution (Wienna: IG Kultur Österreich, 2000), 40-2.

pametних телефона, рачунара, дигиталних софтвера, виртуелне стварности, гифова, дигиталних књига, отворених радова, документарних радова, архива итд.

Кроз конкретне студије случаја и одабраних примера транстактичких приступа издвојених македонских уметника чији се радови анализирају упоредо са неком теоријском методологијом, чврсто је потврђен став да се у македонској савременој уметности стварају пројекти у којима постоје елементи:

1. трансдисциплинарности и 2. трансмедијалности, пројектованих кроз ризоматску и отворену истраживачку структуру уметничких дела (а у савременој уметности те пројекте још називамо делима, иако у неким истраживањима нема ни коначног производа) са политичким наукама, екологијом и технолошким истраживањима. Иако је ово истраживање започето са великим ентузијазмом, који је прерастао у скептицизам, због степена развијености македонске савремене уметности, ипак, као крајњи производ долази се до позитивног закључка и потврде предложених теза о транс-тактици, која не само да доминира са светском уметничком продукцијом, већ тога свесно или несвесно има и код нас.

Трансдисциплинарност у македонској савременој уметности може се уочити захваљујући приступу у коме дисциплински уметнички приступ више није у фокусу, стварање чисто естетског и формалног дела није интерес уметника, већ интелектуални приступ у коме, кроз комбиновано знање из различитих дисциплина, индивидуалне или у сарадњи са другим професионалцима, у којима се ствара пројекат који се не може анализирати без познавања и других области, једносмерних и једноусмерних. Често се поставља питање да ли се ова дела могу сврстати у уметност, осим ако је главни критеријум чињеница да се излажу у музејским и галеријским просторима. Слојевито и вишеструко дело нуди бројна искуства и знања, а не само задовољство сензација и естетске издржљивост. Ови радови су углавном реактивни и реагују на ситуације које желе да промене, нагласе, како би дошли до различитих слојева конзументата.

Трансмедијалност у македонској савременој уметности се сагледава кроз примену трансмедијских платформи, тј. „причање прича“ (преношење концепата) кроз различите медије при чему сам медиј не игра улогу, већ је само део целине, део медијалности, који се транзитним каналима и комуникационим медијима преноси до реципијента. Дакле, не говоримо о истовременој употреби различитих медија за преношење различитих прича, нити о интермедијалности која попуњава празнину између различитих медија, већ говоримо о вишеканалном и мултимедијалном преносу истог концепта, истовремено, без прекида, а њихова међузависност ствара густу, занимљиву и атрактивну ауру уконзумирању тих дела.

У закључку, ДА, у македонској савременој уметности постоје дела која имају

1. Трансдисциплинарност и
2. Трансмедијалност

као основу свог уметничког расуђивања, развијаног у коегзистенцији са политиком, екологијом и технологијом.

Коначно, ово истраживање није дефинитиван пресек ове врсте покушаја у савременој македонској уметности. Напротив, ово је само основа за будућа још систематичнија и дубља истраживања транстактичности у савременој македонској уметности, тако да она могу укључити и друге транстактике, и друге додатне дисциплине или области знања са којима ће уметност бити стављена у контакт. Надам се да ће овај рад изазвати другачији приступ и схватање уметности данас у Северној Македонији и да ће као начин размишљања трансдисциплинарност и трансмедијалност коначно почети да се примењује у свим сегментима образовног система, односно конкретно на уметничким факултетима, где сам као истраживач у тој области и раније покушавала да помогнем⁴²³. Верујем у будућност

⁴²³ У оквиру пројекта „Future Ecologies“ Британског центра, тј. македонске итерације под називом „Додир“ која је одржана 2021. године, а чија сам кустоскиња била, организовала сам трансдисциплинарну сарадњу између Факултета ликовних уметности из Скопља и Природно-научног Факултета у Скопљу, у оквиру које су студенти морали да раде заједно, истражују и стварају заједнички финални производ. Сарадња је за обе стране била прилично проблематична, због превеликих дисциплинских ограничења и неспремности да се прихвате креативни импулси и идеје из друге дисциплине. То је општи проблем образовања и оспособљавања за учење и стицање знања. Али

универзалности знања и суштину таквог знања у решавању озбиљних друштвених и хуманитарних проблема са којима се човечанство данас суочава и са којима ће се суочити у блиској будућности.

упркос сложеном односу, након месец дана форсирања сарадње, настало је неколико финалних пројеката који су дали нови подстицај трансдисциплинарној сарадњи и њиховим предностима и могућностима у образовном систему. Било је комплексно и за саме професоре, па је овај експеримент остао само на нивоу пилот пројекта, за који се надам да ће наћи своју редовну имплементацију.

10. КОРИШЋЕНА ЛИТЕРАТУРА

Adrian J Ivakhiv, "Whitehead's return, ecology's boon", April 29, 2012. <https://blog.uvm.edu/aivakhiv/2012/04/29/whiteheads-return-ecologys-boon/>.

Agamben, G. "No to Bio-Political Tattooing." (trans. Stuart J. Murray). *Le Monde*. January 10, 2004. <https://ratical.org/ratville/CAH/totalControl.pdf>.

Alberro, Alexander, "Periodising Contemporary Art." In *Conflict, Migration and Convergence, The Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art*, edited by Jaynie Anderson. Melbourne: Miegunyah Press, 2009.

Angelini, Cécile. "How to judge a work of art today? Contemporary echoes of Kantian aesthetics". *Proceedings of the European Society for Aesthetics*. Volume 8. (2016): 38-64. <https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:184736>.

Antonson, Dea. *Embrace the Unknown: Patricia Piccinini and the Aesthetics of Care* (каталог). En Kaerlig Verden. Copenhagen: Arken Museum, 2019.

Arendt, Hannah . "O totalitarizmu, lažima...". *Peščanik*. 9.02.2017. <https://pescanik.net/o-totalitarizmu-lazima/>.

"Art and Politics? Kooperacija." *Reader: Balkan's Now*, Issue 5, January 13, 2014. https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2018/05/2014_01_13_Art_and_Politics.pdf.

Athayde, Simone et al. "Reconnecting art and science for sustainability: learning from indigenous knowledge through participatory action-research in the Amazon". *Ecology and Society*. 22(2): 36. 2017. <https://doi.org/10.5751/ES-09323-220236>.

Austin, J.L. *How to Do Things with Words*, edited by J.O. Urmson and Marina Sbisa. Oxford: Clarendon Press, 1975.

Barthes, Roland & Lionel Duisit. "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative". *New Literary History*. Vol. 6, No. 2, (Winter 1975): 237-272.
<http://links.jstor.org/sici?sici=0028-6087%28197524%296%3A2%3C237%3AAITTS%3E2.0.CO%3B2-3>.

Bebaise, Didier & Isabelle Stengers. "L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif", *Multitudes*, Vol 65, N. 4. (2016): 82-89.
<https://doi.org/10.3917/mult.065.0082>.

Beckett C., Ronald. "Functional system maps as boundary objects in complex system development". *International Journal of Agile Systems and Management*. 8(1). (January 2015): 53-69. DOI: 10.1504/IJASM.2015.068610.

Belting, Hans, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (Eds.). *The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.

Belting, Hans. "From World Art to Global Art: View on a New Panorama". *Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, edited by Hans Belting, Andrea Buddensieg & Peter Weibel. 28-35. Karlsruhe, Germany; Cambridge, MA; London, England: ZKM/Center for Art and Media; The MIT Press, 2013.

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. NY USA: Prism Key Press New York, 2012.

Berleant, Arnold. *Environment and the arts: perspectives on environmental aesthetics*. Farnham: Ashgate, 2002.

Bernhardt, Laura. "The Artist as Mediator: Changing the Culture and Creating New Values" (in German and English). *Current - Kunst und Urbaner Raum*. Magazin No.1. Stuttgart. 2021.

https://www.potrc.org/texts/MPotrc_LBernhardt_interview_TheArtistAsMediator_2021_CURRENT_Stuttgart_DE+ENGL.pdf.

Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*. No 110. (2004): 51-79. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810>.

Bishop, Claire. "The Social Turn: Collaboration and its Discontents". *Artforum International*, February, 2006. <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>.

Bishop, Claire. *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.

Bishop, Claire. *Radical Museology or What is 'Contemporary' in the Museum of Contemporary Art?* London: Koenig Books, 2013.

Blackwood, Jon, *Critical Art in Contemporary Macedonia*, Skopje: Mala galerija, 2016.

Blackwood, Jon. *New Art from Macedonia* (каталог). Edinburgh and Sandinista, Skopje: Summerhall, TP, 2017.

Bolt, Barbara, "Artistic Research: A performative Paradigm?". *Issue 3: Repetitions and Reneges*. (Summer, 2016). <https://parsejournal.com/article/artistic-research-a-performative-paradigm/>.

Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press, 2000.

Brandt, Patric et al. "A review of transdisciplinary research in sustainability science". *Ecological Economics*. 92. (August 2013): 1-15.
<https://doi.org/10.1016/j.ecolecon.2013.04.008>.

Bryant, Raymond L. & Sinéad Bailey. *Third World Political Ecology*. London: Routledge, 1997.

Buchan, Kit. "Art from the Gut: The scientifically inspired work of Elpida Hadzi-Vasileva", *The Guardian*. August 2016.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/aug/07/elpida-hadzi-vasileva-making-beauty-exhibition>.

Butler, J. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York and London: Routledge, 1993.

Caldera, Simona, Emma Cole, Ana Frangovska (ed.). *Transfiguring. Contemporary Artists from Macedonia. Imago Mundi Luciano Benetton Collection*. Italy: Fabrica, 2012.

Calovski, Yane. "Undisciplined: A Construction of an Archive". December 2, 2020.
https://www.presstoexit.org.mk/index.php?option=com_content&view=article&id=402:undisciplined-a-construction-of-an-archive&catid=11&Itemid=199&lang=enUniversity press. 2006.

Campana, Francesco (ed). "Forum on Boris Groys "In the Flow"". *Lebenswelt 11, Aesthetics and Philosophy of Experience*. N.11. (2017): 1-45.
<https://doi.org/10.13130/2240-9599/9456>.

Cashell, Kieran. *Aftershock, the Ethics of Contemporary Transgressive Art*. New York and London: I.B. Tauris, 2009.

Coolidge, Matthew. "Britain Bombs America, America Bombs Britain" (press). London: Royal College of Art, 2003.

https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=https%3A%2F%2Fcart.ro%2F%2Ftexte%2Fstella_uk.doc&wdOrigin=BROWSELINK.

Dabović Pejović, Mirjana. *Brisani prostori, Igor Toševski* (каталог). Cetinje: Atelje Dado, 2017.

Danto, Arthur C.. *After the end of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Davies, Cassie. "Elpida Hadzi-Vasileva: 'I am driven by making the impossible possible'". *Studio International*. October 2, 2016.
<https://www.studiointernational.com/index.php/elpida-hadzi-vasileva-interview>.

De Wolf, Eddi & Ludovica Lumer. "Intuition: a conversation". *Intuition*, edited by Axel Vervoordt et al. Gent: AsaMER, 2017.

Deleuze, Gilles & Felix Guattari. *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Deleuze, Gilles. *Pure Immanence: Essays on a Life*, trans. Anne Boyman. New York: Zone Books, 2001.

Dena, Christy. *Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments*. (PhD diss.). University of Sydney Australia, 2009.

Dieleman, Hans. "Transdisciplinarna Umetnička Delatnost u Prostorima Eksperimenta i Mašte". *Transdisciplinarni Žurnal Nauke i Tehnike*. Vol. 3. (Decembar,

2012): 44-57.

<https://transdisciplinarnost.wordpress.com/2016/01/31/transdisciplinarna-umetnicka-delatnost-u-prostorima-eksperimenta-i-maste/comment-page-1/>.

Dimitrov, Slavcho. "All beauty must die, Velimir Zernovski". *Coalition MARGINS*. September 6, 2013. <http://coalition.org.mk/archives/3725?lang=en>.

Eco, Umberto. *The Open Work*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.

Ede, Sian. *Art and science*. London: I. B. Tauris, 2005.

Eisner, Elliot. "What really counts in schools?". *Educational Leadership*. 48(5). (February 1991): 10-17.

https://files.ascd.org/staticfiles/ascd/pdf/journals/ed_lead/el_199102_eisner.pdf.

E. Esser, Daniel, James H. Mittelman. "Transdisciplinarity." *School of International Service*. American University. Paper No. 2017 –3. 5 October, 2017. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3048355.

Del Favero, Dennis and Timothy Barker. "Scenario: Co-evolution, shared autonomy and mixed reality." 2010 IEEE International Symposium on Mixed and Augmented Reality - Arts, Media, and Humanities (2010): 11-18.

DOI:10.1109/ISMAR-AMH.2010.5643299.

Fedorova, Ksenia. "Transmediality, Transliteracy, Transduction and Aesthetics of the Technological Sublime." In *Open Fields. Art and Science Research Practices in the Network Society*, edited by Asa Smite, Raitis Smits, Armin Medosch. Special issue of *Acoustic Space*, Vol. 15, (2016): 118-129.

https://www.researchgate.net/publication/325086809_%27Transmediality_Transliteracy_Transduction_and_Aesthetics_of_the_Technological_Sublime%27_in_OPEN_FIE

LDS_Art_and_Science_Research_Practices_in_the_Network_Society_ed_by_Rasa_Smite_Raitis_Smits_Armin_Med.

Fejes, Richárd. "Transmedia Manifesto". *Research Gate*. November, 2018.
DOI:10.13140/RG.2.2.16983.32167.

Forti, Micol. "A dialectic dynamism in three voices." *In the Beginning ... the Word became flesh: Pavilion of the Holy See – Biennale Arte 2015* (каталог), edited by Elisabetta Cristallini & Micol Forti. Roma: Gangemi Editore, 2015.
<https://media.elpihv.co.uk/misc/haruspex-curators-text.pdf>.

Frangovska, Ana. "Multidisciplinary synesthetic mapping". *Elpida Hadzi Vasileva: Silenthio Pathologia, Pavilion of the Republic of Macedonia 55th International Art Exhibition La Biennale di Venezia* (каталог). Skopje: National Gallery, 2013.

Frangovska, Ana. *Landscape Experience: Jankuloski/Moteska* (каталог). Skopje: National Gallery, 2022.

Frangovska, Ana. "Political Ecologies". *Science And Society Contribution of Humanities And Social Sciences*. Skopje: Faculty of Philosophy, 2021.

Frangovska, Ana. "Inter/Trans-Disciplinarity as a Platform for Seeking Universal Common Ground: From Speculation to Pragmatism Through Kristina Pulejkova's Wedding Route Art Project." *AM Journal of Art and Media Studies* 21 (2020): 147-158. doi: 10.25038/am.v0i21.366.

Frangovska, Ana. "Trans-Tactical Performance Actions as an Antagonistic Form in Dealing with the Hegemonic Forms of Neoliberal Policies of Power." *AM Journal of Art and Media Studies* 27 (April 2022): 39–55. doi: 10.25038/am.v0i27.490

Fry, Ben. "Learning from Lombardi". *Ben Fry*. September, 2009.
<https://benfry.com/exd09/>.

Galič, Maša; Timan, Tjerk; Koops, Bert-Jaap. "Bentham, Deleuze and Beyond: An Overview of Surveillance Theories from the Panopticon to Participation". *Philosophical Technology* (2017) 30:9–37 DOI 10.1007/s13347-016-0219-1. 16.

Garoian, Charles R., Yvonne M. Gaudelius, "Cyborg Pedagogy: Performing Resistance in the Digital Age". *Studies in Art Education*, Vol. 42. No. 4. (Summer, 2001): 333-347. <https://doi.org/10.2307/1321078>.

Gilbert, Chris, Olafur Eliasson. "Olafur Eliasson". *BOMB*, No. 88. New Art Publications. (Summer 2004): 22-29. <http://www.jstor.org/stable/40427639>.

Gittlitz, A.M. "Evicted Utopias". *The New Inquiries*. November 13, 2015.
<http://thenewinquiry.com/essays/evicted-utopias/>.

Gonzalez, Julieta. "Marjetica Potrc: The politics of the uninhabitable". *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*. Vol. 9. (Spring/Summer, 2004): 56-62.
<https://doi.org/10.1086/aft.9.20711537>.

Gregorič, Alenka. "Intervju Marjetica Potrč". *Cukr #1*. 100-115. Ljubljana: Cukrarna, 2021. <https://www.potrc.org/texts/Cukr-No1-MarjeticaPotrc-Intervju-Duplerice.pdf>.

Groys, Boris. "Topology of Contemporary Art." In *Antinomies of Art and Culture*, edited by Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee. Durham: Duke University Press. 2008.

Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2008.

Groys, Boris. "Comrades in Time", *E-flux*. Issue #11. December 2009. <https://www.e-flux.com/criticism/331480/boris-groys-comrades-of-time-2009>.

Groys, Boris. "Comrades of Time." *Going Public*, edited by Julieta Aranda, Anton Vidokle, Brian Kuan Wood. 84-101. Berlin: Sternberg Press, 2010.

Groys, Boris. "On Art Activism," *e-flux Journal* 56 (June 2014). <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>, acc. on January 5, 2022.

Groys, Boris. *In the Flow*. London, Brooklyn: Verso, 2016.

Grusin, Richard. "Reading Semblance and Event", *Postmodern Culture, Journal of interdisciplinary thought on contemporary cultures*, Vol. 21, No. 3 (May 2011). https://www.academia.edu/4754423/Grusin_Reading_Semblance_and_Event_2012_.

Guattari, Felix, Paul Bains & Julian Pefanis. *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Bloomington, Indiana: Indiana University, 1995.

Guattari, Félix. *The Three Ecologies*, trans. by Ian Pindar and Paul Sutton Athlone. London: Bloomsbury. 2000.

Guzek, Łukasz. "Piotr Piotrowski's methodologies". *CAIME, Contemporary Art in Middle Europe*. (2022). <https://www.midart.eu/lukasz-guzek-piotr-piotrowskis-methodologies/>.

Haacke, Hans. "Gondola! Gondola!". *Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*, edited by Hans Haacke, Pierre Bourdieu, Freier S. Austausch. Frankfurt am Main: Fischer, 1995.

Haraway, Donna J. "When Species Meet – Introductions". *When Species Meet*, University of Minnesota Press, 2008.

Heisenberg, Werner. "Philosophie: Le manuscrit de 1942. Éd. et trad. de l'allemand de Catherine Chevalley (Paris : Le Seuil, 1998)". In: *Revue d'histoire des sciences*, tome 57, n°1, (2004): 214-216. https://www.persee.fr/doc/rhs_0151-4105_2004_num_57_1_2211_t1_0214_0000_2.

Herman, David. *Narratologies: new perspectives on narrative analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1999.

Herman, David. *Storytelling and the Sciences of Mind*. Cambridge (Mass): MIT Press, 2013.

"Papa Francesco a Lampedusa: «No a globalizzazione dell'indifferenza»". *Corriere della Serra*. 8 luglio 2013. https://www.corriere.it/cronache/13_luglio_08/papa-lampedusa_451dd034-e7bd-11e2-898b-b371f26b330f.shtml.

Ibrus, Indrek and Peeter Torop. "Remembering and reinventing Juri Lotman for the digital age". *International Journal of Cultural Studies* 18(1). (2015): 3-9. <https://doi.org/10.1177/1367877914528113>.

"Ice Watch, 2014". *Olafur Eliasson*. Accessed on 21.2.2023. <https://olafureliasson.net/artwork/ice-watch-2014/>.

Ivanovska, Hristina. "Naming the bridge: Rosa Plaveva and Nakie Bajram". *Gendernet Network*. Accessed on January 10, 2023. <https://www.gendernet.info/project/naming-the-bridge-rosa-plaveva-and-nakie-bajram-2/>.

Jackson, Liza K. "The Complications of Colonialism for Gentrification Theory and Marxist Geography". *Journal of Law and Social Policy*. 27. (2017): 51-79.

<https://digitalcommons.osgoode.yorku.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1266&context=jlsp>.

Jackson, Shannon. "Social Practice." In *Performance Research*. Richard Gough (main ed.). 113-118. Wales: Routledge Journals, 2007.

James, William. *Essays in Radical Empiricism*. Dover Publications. 2003.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.

Jantsch, Eric. "Towards Interdisciplinarity and Transdisciplinarity in Education and Innovation." In *Interdisciplinarity: Problems of Teaching and Research in Universities*, edited by Léo Apostel, Guy Berger, Asa Briggs, and Guy Michaud, 97–121. Paris: Organisation for Economic Co-operation and Development, 1972.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press, 2006. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qffwr>.

Jenkins, Henry. "Transmedia Storytelling 101". *Henry Jenkins*. 21 March, 2007. http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html.

Jenkins, Henry et al. *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. Cambridge: MIT Press, 2009.

Jenkins, Henry. *Confronting the Challenges of Participatory Culture*. New York; Massachusetts: MIT University, 2009.

Jim, Alice Ming Wai. "The Politics of Indignation: Art, Activism and Ai Weiwei". *esse arts + opinions* 77. (Winter 2013): 46-54. <https://id.erudit.org/iderudit/68368ac>.

Kac, Eduardo. *Teleporting an unknown state*. Slovenia: Association for Culture and Education, 1998.

Kac, Eduardo (ed.), *Signs of Life: Bio Art and Beyond*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007.

KAC. "Time Capsule", Accessed on January 14, 2023.
<https://www.ekac.org/timec.html>.

Kac. "Natural History of the Enigma". Accessed on February 13, 2023.
<https://www.ekac.org/nat.hist.enig.essay.html>.

Kinder, Marsha. *Playing with Power in Movies, Television and Video Games: From Muppet Babies to Ninja Turtles*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1991.

Kojić Mladenov, Sanja. "The Banality of Evil." In *Landscape Experience, Jankuloski/Moteska* (каталог). Skopje: National Gallery, 2022.

Konzack, Lars. "Transmediality" In *The Routledge Companion To Imaginary Worlds*, Edited by J. P. Wolf, Mark. 134-140. New York, Abingdon: Routledge, 2018.
<https://www.academia.edu/34982323/Transmediality>.

Lazović, Neda Valčić. "Kapitalizam je bolest čovečanstva", *Политика*. 23.11.2014. <http://www.politika.rs/sr/clanak/311564/Kapitalizam-je-bolest-čovečanstva>.

Lichnerowicz, André. "Mathématique et transdisciplinarité." In *Léo Apostel et al*, (1972): 130-131.

Lipovetsky, Mark, Ryoko Wakamiya (eds.). *Late and Post-Soviet Russian Literature*. Boston: Academic Studies Press, 2014.

Lombardi, Mark, "Proposal for Over the Line." *Mark Lombardi: Global Networks*, edited by Robert Hobbs. 38-41. New York: Independent Curators International, 2003.

Lupasco, Stéphane. "Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie - Prolégomènes à une science de la Contradiction". *Actualités scientifiques et industrielles*. n° 1133. Paris: Hermann, 1951.

Lyotard, Jean François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1984.

Margolles, Teresa. "Santiago Sierra", vo *BOMB 86*, Winter 2003/2004.
<https://bombmagazine.org/articles/santiago-sierra/>.

Marin, Louis. "Figure, Disfigure, Transfigure". *Art Press*. No. 177. Paris. 1993.

Marshall J. "Transdisciplinarity and art integration: toward a new understanding of art-based learning across the curriculum". *Studies in Art Education*. 55(2). (2014): 104-127. <http://dx.doi.org/10.1080/00393541.2014.11518922>.

Massumi, Brian. *Semblance and Event*. Cambridge, London: MIT Press, 2011.

Massumi, Brian. "Undigesting Deluze". *Los Angeles Review of Books*. November 8, 2015. <https://lareviewofbooks.org/article/undigesting-deleuze/>.

Mckay, Peter. "Patricia Piccinini: Curious Affection", *Curious Affection*. Queensland: Queensland Art Gallery/Gallery of Modern Art, 2018.

McKee, Yates. "Art and the Ends of Environmentalism: From Biosphere to the Right to Survival." In *Nongovernmental Politics*, edited by Michel Feher, Gaëlle Krikorian, Yates McKee. New York: Zone, 2007.

McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1996.

Milevska, Suzana. „Интернализација на дискурсот на институционалната критика и нејзината несреќна свест“. *The post-Yugoslavian Condition of Institutional Critique*. 2, 2008. https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2018/11/2008_02_00_Internalizacija_na_diskursot_na_institucionalnata_kritika_i_nejzinata_nesrekna_svest.pdf.

Mouffe, Chantal. *Democratic Paradox*. London: Verso, 2000.

Mouffe, Chantal. "Which Public Space for Critical Artistic Practices." In *Cork Caucus: On Art, Possibility and Democracy*, edited by Shep Steiner and Trevor Joyce. Ireland: National Sculpture Factory, 2005: 149-171. https://readingpublicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal_mouffe_cork_caucus.pdf.

Mouffe, Chantal. "Critical Artistic Practices: An Agonistic Approach," *The Large Glass: Journal of Contemporary Art, Culture and Theory*. 27–28 (2019): 117-119.

Marzliak, Natasha. "Transmedia Art of Instauration and Art Discourse: Moving Images and New Technologies in Contemporary Art Spaces". *Art & Culture International Magazine*. No.4. (December 12, 2019). DOI: <http://doi.org/10.5281/zenodo.4162405>.

Neuman, Ricki. "Nada Prlja Reopened Old Wounds by Building a New Wall, in the Middle of Berlin". *SvD Kultur* (newspaper). Sweden. Monday 16.7.2012.

Nicolescu, Basarab. *Nous, la particule et le monde*. Paris: Le Mail, 1985.

Nicolescu, Basarab. "Levels of Complexity and Levels of Reality." In *The Emergence of Complexity in Mathematics, Physics, Chemistry, and Biology*, edited by Bernard Pullman et al. 94-103. Vatican City: Pontificia Academia Scientiarum, 1996.

Nicolescu, Basarab. *Manifesto of Transdisciplinarity*. New York: SUNY Press, 2002.

Nicolescu, Basarab (ed.), *Transdisciplinarity - Theory and Practice*. Cresskill, New Jersey: Hampton Press, 2005.

Nicolescu, Basarab. "Transdisciplinarity - Past, Present and Future". *Moving Worldviews - Reshaping sciences, policies and practices for endogenous sustainable development*. 142-167. Holland: COMPAS Editions, 2006.

Nicolescu, Basarab. "Methodology Of Transdisciplinarity – Levels Of Reality, Logic Of The Included Middle And Complexity". *Transdisciplinary Journal of Engineering & Science*. Vol: 1. No:1. (December. 2010): 19-38. http://www.basarab-nicolescu.ciret-transdisciplinarity.org/Docs_Notice/TJESNo_1_12_2010.pdf.

"No 27 (2022): Issue No. 27, April 2022 – Main Topic: TRANS-TACTICAL IMPACTS: The transdisciplinary, transcultural, transnational, translinguistic, transmedia, and transindividual in contemporary humanities, politics, artistic and media practices". *AM Journal of Art and Media Studies*. No 27. Belgrade, Serbia: Faculty of Media and Communications, Singidunum University, April 2022. <http://fmkjournals.fmk.edu.rs/index.php/AM/issue/view/30/showToc>.

Ojamaa, Maarja. *The transmedial aspect of cultural autocommunication*.
Estonia: University of Tartu, 2015.

Olivermusovik. Accessed on October 12, 2022. www.olivermusovik.tk

Orta, Lucy. "Operational Aesthetics". *Art in the Global Present. Vol. 2*. Edited by Nikos Papastergiadis and Victoria Lynn. UTS ePRESS, 2014.
<http://www.jstor.org/stable/j.ctv1w36pfr>.

Osborne, Peter. *Anywhere or not at all: Philosophy of Contemporary Art*.
London, New York: Verso, 2013.

Osborne, Peter. "Global Modernity and the Contemporary: Two Categories of the Philosophy of Historical Time". *Breaking up Time. Negotiating the Borders between Present, Past and Future*, edited by Chris Lorenz & Berber Bevernage, 69-86.
Göttingen, Germany: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013.

Osborne, Peter. "The postconceptual condition; Or, the cultural logic of high capitalism today". *Radical Philosophy*, 184, (March – April 2014): 9-27.
https://www.academia.edu/en/49160017/The_postconceptual_condition_or_the_cultural_logic_of_high_capitalism_today.

Osborne, Peter. *The Postconceptual Condition*. London, Brooklyn: Verso, 2018.

Pejic, Bojana. *After Piotr Piotrowski: Art, Democracy and Friendship*, edited by Agata Jakubowska, & Magdalena Radomska, 75-92. Poznań: Adam Mickiewicz University Press, 2019.

Piaget, Jean. "L'épistémologie des relations interdisciplinaires",
L'interdisciplinarité – Problèmes d'enseignement et de recherche edited by Léo Apostel,

Guy Berger, Asa Briggs and Guy Michaud, 154-171. Paris: Organisation de Coopération et de développement économique, 1972.

Piotrowski, Piotr. "Between Place and Time: A Critical Geography of 'New' Central Europe". In *Time and Place: The Geohistory of Art*, edited by Thomas DaCosta Kaufmann and Elizabeth Pilliod, 153-171. Ashgate: Hants, 2005.
DOI:10.4324/9781351144605.

Piotrowski, Piotr, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, trans. Anna Brzyski. London: Reaktion Books, 2009.

Piotrowski, Piotr. "Towards a Horizontal History of the European Avant-Garde". *European Avant-Garde and Modernism Studies*, Edited by Sascha Bru & Peter Nicholls, 49-58. Berlin: De Gruyter, 2009.

Piotrowski, Piotr. *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London: Reaktion Books, 2012.

Piotrowski, Piotr. "Writing on Art After 1989". *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, edited by Hans Belting, Andrea Buddensieg & Peter Weibel, 202-207. MIT Press, 2013.

Piotrowski, Piotr. *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*. Poznań: REBIS, 2018.

Pjotrovski, Pjotr. *Kriticki Muzej*. Beograd: Evropa Nostra Srbija, Centar za Muzeologiju i heritologiju, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2013.

Polmuk, Chairat, "Wounded Landscapes: Debris of War, Residual Vulnerability, and (Toxic) Intimacy in Post-Cold War Southeast Asia", *The Jugaad Project*, 3 June, 2021. www.thejugaadproject.pub/home/wounded-landscapes#_ftn16.

Polona Tratnik. Lasje / Hair (каталог). Ljubljana: Moderna galerija and Galerija Kapelica, and Ribnica: Galerija Miklova hiša, 2005.

Poposki, Zoran. "Spaces of democracy: art, politics, and activism in the post-socialist city". *Studia Politica : Romanian Political Science Review* 11, 4. (2011): 713-723. <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/44586>.

Popova, Jovanka. "The MoCA's Pavilion in Venice Biennial 2019, Nada Prlja, Subversion to Red". *The Large Glass*. No 27,28, (2019): 123. <https://msu.mk/wp-content/uploads/2020/03/The-Large-Glass-Journal-27-28.pdf>.

Prante, Martina. "Pimp my Ride! "OPA" macht "transeuropa" transeuräisch", *Hildesheimer Allgemeine Zeitung*, 30 June 2006. https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2018/05/2006_06_30_Pimp_My_Ride.pdf.

"Questionnaire on "The Contemporary Art"". *October*. MIT Press, Vol. 130. (October, 2009): 3-124. <https://doi.org/10.1162/octo.2009.130.1.3>.

Quash, Ben. "Word Become Flesh, Flesh Become Word". *In the Beginning...the world became flesh*. (Catalogue of the Pavilion of the Holy See), edited by Elisabetta Cristallini & Micol Forti. Roma: Gangemi Editore, 2015.

Radomska, Magdalena. "Chcieliśmy otworzyć muzeum. Z Piotrem Piotrowskim rozmawia Magdalena Radomska" [We Wanted to Open a Museum: Piotr Piotrowski Interviewed by Magdalena Radomska], *Czas Kultury* no. 5, (2010): 91-99. <https://czaskultury.pl/sklep/chcielismy-otworzyc-muzeum/>.

Rajewsky, Irina O. *Intermedialität. A. Francke*. Stuttgart: UTB. 2002.

Rajewsky, I. "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality". *Multimodality and Intermediality. Media Borders*, edited by Lars Ellestrom, 51-68. London: Palgrave Macmillan, 2010.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London and New York: Continuum. 2004.

Rancière, Jacques. "The Aesthetic Revolution and Its Outcomes." In *The Sublime*, edited by Simon Morley, 133-151. Cambridge, MA: MIT Press, 2010.

Rathwell, Kaitlyn & Derek Armitage. "Art and artistic processes bridge knowledge systems about social-ecological change: an empirical nation with Inuit artists from Nunavut". *Ecology and Society*, 21(2), (June 2016): 21.
<https://www.jstor.org/stable/26270376>.

Restany, Pierre, Lucy Orta and Mark Sanders. *Process of Transformation: Lucy Orta*, Editions Jean-Michel Place, 1998.

Robbins. Paul, *Political Ecology: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 2004.

Ryan, Marie-Laure (ed.). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.

Sandquist, Gertud. "Olafur Eliasson". *Afterall: A Journal of Art Context and Enquiry*. University of Chicago Press. Iss. 2 (2000).
<https://doi.org/10.1086/aft.2.20711409>.

Scoles, Jennifer. "Researching 'messy objects': how can boundary objects strengthen the analytical pursuit of an actor-network theory study?". *Studies in*

Continuing Education. 40(3), (April 2018): 273-289.
<https://doi.org/10.1080/0158037X.2018.1456416>.

Shackley, Simon; Brian Wynne. "Representing uncertainty in global climate change science and policy: boundary-ordering devices and authority". *Science, Technology and Human Values*. 21(3), (Summer, 1996): 275-302.
<https://www.jstor.org/stable/689709>.

Simanowski, R. "Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst" in *Transmedialität. Studien zu paraliterarischen Verfahren*, Edited by Urs Meyer, Roberto Simanowski, Christoph Zeller, 39-81. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2006.

Smith, Roberta. "One Image of Agony Resonates in Two Lives". *New York Times*. April 19, 2009.
<https://www.nytimes.com/2009/04/15/arts/design/15jaar.html>.

Smith, Terry, Okwui Enwezor & Nancy Condee (eds.). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2008.

Smith, Terry. *What is Contemporary Art?* Chicago, London: University of Chicago Press, 2009.

Smith, Terry. *Contemporary Art World Currents*. London, Singapore, Toronto, Tokyo, Sydney, Hongkong, and Mexico City: Prentice Hall, 2011.

Smit, Teri. *Savremena umetnost I savremenost*. Beograd: Orion Art, 2014.

Smith, Terry. *Art to Come, Histories of Contemporary Art*. Durham, London: Duke University Press, 2019.

Solomon Benatar, "Perspectives from Physicians and Medical Scientists." In *Transdisciplinarity: reCreating Integrated Knowledge*, edited by Margaret a Somerville, David j Rapport, 171-192. Quebec: McGill-Queen's University Press, 2000.

Souriau, Étienne. "Te Diferent Modes of Existence [1943]". *Univocal*. 131. Paris; Presses Universitaires de France, 2009.

Star Leigh, Susan. "This is not a boundary object: reflections on the origin of a concept". *Science, Technologu and Human Values*. 35(5). (August, 2010): 18-35. <https://doi.org/10.1177/0162243910377624>.

Steinberg, Leo, "Contemporary Art and the Plight of its Public", *Harper's Magazine*, (March 1962). <https://harpers.org/archive/1962/03/contemporary-art-and-the-plight-of-its-public/>.

Stelarc. "Parasite". 1999. <http://www.stelarc.va.com.au/parasite/index.htm>

Stewart, Elizabeth, *Catastrophe and Survival Walter Benjamin and Psychoanalysis*. New York; London: Continuum, 2010.

Strader, Katie. "Thomas Hirschhorn: Contemporary Modes of Discourse". 2019. https://www.academia.edu/41311517/Thomas_Hirschhorn_Contemporary_Modes_of_Discourse.

Strickert, Graham E.H. "Bradford Lori. Of research pings and ping-pong balls: the use of forum theater for engaged water security research". *The International Journal of Qualitative Methods* .14(5). 2015. DOI:10.1177/1609406915621409.

Šuvaković, Miško, *Umetnost i Politika - savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.

TJ Demos, "The Politics of Sustainability: Art and Ecology", in Manacorda, Francesco; Yedgar, Ariella, eds, *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet. 1969–2009*. Koenig/Barbican. London, 2009.

TJ Demos. "Contemporary Art and the Politics of Ecology". *Third Text*, 27:1 (2013): 1-9. DOI: 10.1080/09528822.2013.753187.

Trahair, Lisa. "Reviews - Peter Osborne, Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art". *The CI Review*. (2016): 415-416.
https://www.academia.edu/31314797/Lisa_Trahair_reviews_Peter_Osborne_Anywhere_or_Not_at_All_Philosophy_of_Contemporary_Art.

Tratnik, Polona. *Umetnost u savremenosti*. Beograd: Orion Art, 2018.

Trompette, Pascale & Dominique Vinck. "Revisiting the notion of boundary object". *Revue d'anthropologie des connaissances* 3(1). (June 2009): 3-25. DOI: 10.3917/rac.006.0003.

Tunali, Tijen (ed.). *Art and Gentrification in the Changing Neoliberal Landscape*. New York, London: Routledge, 2021.

Turowski, Andrej. "An Interrupted Dialogue." In *After Piotr Piotrowski: Art, Democracy and Friendship*, edited by Agata Jakubowska & Magdalena Radomska. 35-60. Poznań: Adam Mickiewicz University Press, 2019.
https://www.researchgate.net/publication/353019224_After_Piotr_Piotrowski_Art_Democracy_and_Friendship.

Vilic, Nebojsa. *Eight Lectures on Art and New Technologies*. Skopje: Museum of Contemporary Art, 1998.

Vilic, Nebojsa, *Internet Art*. Skopje: SCCA-Skopje, 1999.

Vilic, Nebojsa. *Reflections on New Object Art*. Skopje: Horizons Unlimited Ltd., 1996.

Vilic, Nebojša. "Status #100 – 21/79: Пост-изложби". November 24, 2013.
<https://nvilic.wordpress.com/>.

Vilić, Nebojša. *Vesna Dunimagloska: The Dancer* (каталог). Skopje: 359°, 2001.

Vilić, Nebojša. "Both Sides Now: 'Eastern' and 'Western' Art. Clearing up the Differences in Advance!?" . *1. Kongress zur Kunst und Kunstvermittlung in Mittel- und Osteuropa*. Stuttgart: IFA, 1999.

Vilić, Nebojša. "Falsher Pragmatismus!? Intrakulturalismus statt Multikulturalismus". *Die Intelektuelle Konterrevolution*. Vienna: IG Kultur Österreich, 2000.

VIMEO, "The Last Flight", February 6, 2018.
<https://vimeo.com/ondemand/thelastflight>.

Von Hantelmann, D. "The Experiential Turn", *Living Collections Catalogue*. Walker Art Centre, 2014,
<http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/>.

Wagner, Hilke & Veit Garner (ed.). *Santiago Sierra: House in Mud*. Berlin: Hatje Cantz Publisher, 2005.

Wagner, Monika. "Hans Haacke's eArth Samplings for the Bundestag: Materials as Signs of Political Unity". *Journal of Material Culture*, Vol. 12(2), (July 2007): 115-130. <https://doi.org/10.1177/1359183507078120>.

Wheen, Francis. *Marx's Das Kapital: A Biography*. London: Atlantic Books, 2006.

Whitehead, Alfred North, *Modes of Thought*. Toronto: Macmillan. 1966 [1938].

Whitehead, Alfred North. *Process and Reality. An Essay in Cosmology*. New York: Free Press, 1978.

Whitehead, Tessa. "Hans Haacke: The Politics of the Art World". Global Contemporary Art course in Spring 2021.

Williams, Glesni Trefor. "Nikola Uzunovski – the Macedonian artist prompts a dialogue between man and his surrounding environment". *Lampoon Magazine*, May 15, 2022. <https://www.lampoonmagazine.com/article/2022/05/15/nikola-uzunovski-multiple-suns-artificial-clouds/>.

Wolf, Werner. "Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality". *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Vol. 4, (January 2002): 13-34. DOI:10.1163/9789004334069_003.

Wolf, Werner. "Intermediality." In *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Edited by David Herman, Manfred Jahn & Marie - Laure Ryan. 252-256. London: Routledge. 2005.

ZAUM. Accessed February 10, 2021. www.zaum.mk.

Zizek, Slavoj. *Interrogating the Real*. Novi Sad: Akademska knjiga. 2008.

Zurba, Melanie & Fikret Berkes. "Caring for country through participatory art: creating a boundary object for communicating Indigenous knowledge and values". *Local Environment*. 19(8). (2014): 821-836.
<https://doi.org/10.1080/13549839.2013.792051>.

Абаџиева, Соња. „Роберт Јанкулоски: In & Out. Проширување на медиумот“. *Големо стакло*, 19/20. (2005/6): 73-82. https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2020/05/2006_00_00_Golemoto_staklo_19_20.pdf.

Абаџиева, Соња. *Мултимедијална уметност*. Скопје; Остен, 2017.

Богоева, Катерина. „Секој град си отвора свои прашања“. *Утрински весник*. 31.3.2009. https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2017/06/2009_03_31_Sekoj_grad_si_otvora_svoi_prashanja.pdf.

Богоева, Катерина. „Потфрливме како цивилизација. Деструктивниот човечки допир на изложба во Мала станица“. *Умно*. 15 септември 2021.
<https://umno.mk/potfrlivme-kako-civilizacija-destruktivniot-chovechki-dopir-na-izlozhba-vo-mala-stanica/>.

Васева, Ивана. *Оваа зграда зборува (на)вистина: Павилјон на Република Македонија на Прашко квадриенале за перформанс дизајн и простор*. Скопје: Музеј на град Скопје, 2019.

Вилиќ, Небојша. *Критиката како делување*. Скопје: 359 , 2009.

Вилиќ, Небојша. *Критичка уметност*. Скопје: 359, 2010.

Вилиќ, Небојша. *Исчекори, македонската фотографија 1990-2005*. Скопје: ЗП с.из., 2015.

Вилиќ, Небојша. *Критичка уметност 2*. Скопје и Струга: Зп с.из., 2014.

Дано, Виктор. „Запознајте го Никола Радуловиќ и неговите фасцинантни гифови“. *ИТ.МК*. 27 јули 2016. <https://it.mk/zapoznajte-go-nikola-radulovik-negovite-umetnichki-gifovi/>.

Димитров, Славчо. „Сета убавина мора да умре!“ *Окно*, 7.9.2013. https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2017/06/2013_09_07-Seta_ubavina_mora_da_umre.pdf.

Димитријевиќ, Милица. „И савремена уметност је у транзицији“. *Политика*. 28.04.2015. <https://www.politika.rs/scc/clanak/326055/%D0%98-%D1%81%D0%B0%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B0-%D1%83%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82-%D1%98%D0%B5-%D1%83-%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B7%D0%B8%D1%86%D0%B8%D1%98%D0%B8>.

Иванов, Бојан. *Уште еден фрустриран уметник: Опсесивно посесивна агресија* (каталог). Скопје: Музеј на град Скопје (Отворено графичко студио), 2011.

Јанева, Бојана. “Никола Радуловиќ: Systema. 08/11/ 2019 - 08/12/ 2019”. Accessed November 12, 2022. <https://msu.mk/exhibition/systema-%d0%bd%d0%b0-%d0%bd%d0%b8%d0%ba%d0%be%d0%bb%d0%b0-%d1%80%d0%b0%d0%b4%d1%83%d0%bb%d0%be%d0%b2%d0%b8%d1%9c/>.

Јанчевски, Владимир, “Политички слики после смртта на уметноста: Фотомонтажните интервенции како релевантна политичка акција и нивната

дисеминација во медиосферата, истражувачки проект, Награда „Ладислав Баришиќ“ за 2019 година на Здружението на ликовни критичари АИКА Македонија”, јули 2020. <http://www.aica-macedonia.org.mk/wp/wp-content/uploads/2020/07/%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80-%D0%88%D0%B0%D0%BD%D1%87%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8-%D0%93%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%88%D0%BD%D0%B0-%D0%BD%D0%B0%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B0-AICA-%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%98%D0%B0-2019.pdf>.

Јанчевски, Владимир. „Текст кој не е текст.“ *ОПА, Проект кој не е проект (каталог)*. Скопје: Кооперација, 2013.

Јовановиќ, Ѓорѓе (уредил). *Во дијалог, визуелна и применета ликовна програма на КСП Центар – Јадро (2020-2021)*. Скопје: Центар Јадро, 2021.

Јолевски, Љупчо. „Никола Радуловиќ – најдобар автор на 12 Биенале на млади уметници“. *Слободна Европа*. март 21, 2018. <https://www.slobodnaevropa.mk/a/29113390.html>.

Кантарџиева Димков, Катерина. „Христина Ивановска: во моите перформанси Роза Плавева е и останува мојот пандан“. *Слободен печат*, 2021. <https://www.slobodenpecat.mk/hristina-ivanoska-vo-moite-performansi-rosa-plaveva-e-i-ostanuva-mojot-pandan/>.

Неделковска, Лилјана. *Should I Stay Or Should I Go* (каталог). Скопје: Музеј на современата уметност, 2008.

Неделковска, Лилјана. *Велимир Жерновски: Надвор од црнилата* (каталог). Скопје: Музеј на современи уметности, 2019.

Плавеvски, Лазо. „Крик“. *Големото стакло*. 16/18. Скопје: Музеј на современата уметност, (2003): 150-153. https://msu.mk/wp-content/uploads/2020/06/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%82%D0%BE-%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BA%D0%BB%D0%BE_The-large-Glass-16-18-2003.pdf.

Рајчиноска Павлеска, Натали. „Отаде црнилото“. *Нова Македонија*. 18.6.2018. https://novamakedonija.com.mk/zivot/kultura/%D0%BE%D1%82%D0%B0%D0%B4%D0%B5-%D1%86%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%82%D0%BE/?fbclid=IwAR3V5XS-1u5F0F0o7jTya3_Cu7Sleq8JVPPgKwYpwoO9yvIIQJRF1_0xqAQ.

Си ју си ми, Роберт Јанкулоски (каталог). Скопје: Македонски центар за фотографија, 2001.

Тасев, Ивана. „Интелектуалците и турбофолкерите ја трпат меѓусебната тортура“. *Теа модерна*. Скопје. 2007.

Теодосиевски, Златко. *Калемење* (каталог). Скопје: Национална галерија, 2007.

Франговска, Ана. *Globalwood* (каталог), Скопје: Национална галерија, 2007.

Франговска, Ана. *Везење во камен, Моника Мотеска* (каталог). Скопје: Национална галерија, 2020.

11. ДОПУНСКА ЛИТЕРАТУРА

Gerfried Stocker, Christine Schöpf & Hannes Leopoldseder Radical (Ed.),
Atoms and the Alchemist of our time Ars Electronica et al. *Radical Atoms and the
Alchemists of Our Time*. Berlin Deutschland: Hatje Cantz Verlag GmbH, 2016.

Bago, Ivana, Olga Linn Majcen and Sunčica Ostoić (eds.). Curatorial
Perspectives on the Body, Science and Technology. Zagreb: Kontejner – Bureau of
Contemporary Art Praxis, 2010.

Burnham, Jack. *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and
Technology on the Sculpture of This Century*. New York: Braziller, 1975.

Carbon Memories, Kristina Pulejkova (каталог). Skopje: Museum of
Contemporary Art, 2016.

Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*, trans. Donald Nicholson-Smith.
Canberra, Australia: Hobgoblin Press, 2002.

Falk, Raphael. *Genetic Analysis: A History of Genetic Thinking*. Cambridge:
Cambridge University Press, 2009.

Haraway, Donna J., *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*.
New York: Routledge, 1991.

Krpan, Jurij et al., *Art & Science / Creative Fusion*. Brussels: European
Commission, 2008.

Manovich, Lev, *The Language of New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press,
2002.

Massumi, Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.

Milevska, Suzana, "Agalma: "The Object petit a", Alexander the Great and Other Excesses of Skopje 2014", *e-flux journal*, #57, 2014.
https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2018/05/2014_09_00_Agalma_The_Objekt_Petit.pdf.

Moravec, Hans. *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.

Paić, Žarko. "Posthumno stanje: drugi zivot I njegove stvari". *Europski glasnik*, No. 15, Zagreb, (2010): 525-564.

Payne, Michael and John Schad (eds.), *Life after Theory*, London: Continuum, 2003.

Pogačnik, Marko (ed.), *Zmajeve črte, ekologija in umetnost*, Maribor, Slovenia: Založba Obzorja, 1986.

Sartre, Jean-Paul, *Existentialism Is a Humanism*, trans. Carol Macomber, New Haven, CT: Yale University Press, 2007.

Symptoms of Society: Contemporary Art Exhibition of Central and Eastern European Countries, group exhibition, curated by Alenka Gregoric (каталог). Hangzhou, China: Zhejiang Art Museum, 2017.

Šuvaković, Miško (ed.), *Intensity of Affect: Performances, Actions, Instalations; A Retrospective of Zoran Todorović*, Novi Sad, Serbia: Museum of Contemporary Art of Vojvodina, 2009.

Šuvaković, Miško, *Epistemology of Art*, Belgrade: Tkh Beograd; Vienna: Tanzquartier Wien; St. Erne, France: PAF; and Antwerp, Belgium: Advanced Performance Training, 2008.

Teofilović, Nataša, *Umetnost pokreta u prostoru praznine (tehnologija i praksa virtuelnih karaktera)*, unpublished manuscript, 2011.

Vilic, Nebojsa. *Anamorphosis. The Given Object in the 20th Century Art*. Skopje: Horizons Unlimited Ltd., 1998.

Vilic, Nebojsa. *Few Candies for Venice, Art in Macedonia at the End of the Millenium*. Skopje: Laurens Coster, 1999.

Абаџиева, Соња. *Длабоко дишење: Антологија на женското писмо во македонската ликовна уметност на 20 век*. Скопје: Скенпоинт, 2002.

Абаџиева, Соња. *Идеа-тека*. Скопје: Музеј на современата уметност, 2003.

БИОГРАФИЈА

Име: Ана

Презиме: Франговска

Место рођења: Скопље

Датум рођења: 12.05.1978.

Националност : македонска

Дрес : Партизански одреди 111/2-13, Скопље, Република Северна Македонија

Тел: 02 3062 753

Мобилни телефон: 070 574 930

е-маил: anafrangovska@yahoo.com

anafrangovska@gmail.com

ОБРАЗОВАЊЕ:

2019 –2023. докторанд

Универзитет Сингидунум, Београд, Р. Србија, Факултет за медије и комуникације,

Трансдисциплинарне докторске студије за савремену уметност и медије

Тема: „Екологија, политика и технологија у савременој македонској уметности као одраз трансдисциплинарности и трансмедијалности“, ментори проф. др Ангелина Милосављевић и проф. др Мишко Шуваковић.

2017. магистар историје уметности

Филозофски факултет, Институт за историју уметности и археологију

Универзитет „Св. Кирил и Методиј “ , Скопље

Тема: „Друга фигурација у савременој македонској уметности, 1960-1990“, ментор: проф. др Елизабета Димитрова.

2001. дипломирани историчар уметности са археологијом

Филозофски факултет, Институт за историју уметности и археологију

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ , Скопље

1992 – 1996. диплома средње школе

Средња школа "Никола Карев" , Скопље

ПРОФЕСИОНАЛНО ИСКУСТВО :

2018. до данас – *Активни члан МНК ИКОМ – ИСОМ*

2016. до данас – сарадник на предметима : Савремена македонска уметност 1 и 2

Универзитет „ Св. Кирил и Методиј“ , Скопље

Филозофски факултет, Институт за историју уметности и археологију

2012. до данас – Куратор и суоснивач невладине уметничке организације Арс Акта

2006. до данас – виши кустос

Национална галерија Републике Северне Македоније

2005. до данас – активан члан македонске секције меѓународног удружења ликовних критичара АИКА

2004 – 2011. Наставник и професор историје уметности и ликовне уметности

(основна и средња школа)

НОВА, меѓународна школа, Скопље

2002 – 2005. демонстратор на предметима: Савремена светска уметност и Историја

уметности македонског народа од 1900. године до данас

Филозофски факултет, Институт за историју уметности и археологију

Универзитет „ Св. Кирил и Методиј“ , Скопље

2001 – 2003. менаџер ликовних уметности

ПроАртс, Скопље
Арт маркетинг и менаџмент
www.proarts.com.mk

2000-2001. волонтер у Музеју савремене уметности, Скопље

од 1990. Менаџер, кустос и организатор

Ликовна колонија Галичник (једна од најбољих међународних ликовних колонија у Македонији)

од 1998. Активно објављује критичке осврте, интервјуе са уметницима, информације о уметничким догађајима, у дневним или недељним новинама и стручним и научним часописима.

ОРГАНИЗАТОР И КУСТОС ИЗЛОЖБИ (селекција) :

1999

Ликовна колонија Галичник 1990 - 1999, у Музеју града Скопља, Скопље

2001

5. Бијенале младих уметника, Музеј савремене уметности , Скопље

Изложба " Ја и други " , Музеј савремене уметности, Скопље

Пројекат " Избор 2000 " , Уметничка галерија , Струмица

Самостална изложба Страшила Петровског, 2001, Културно-информативни центар, Скопље

2002

Самостална изложба Гордане Даутовске Поповске, Уметничка галерија, Куманово и Галерија, Штип

ПроАртс фестивал и самостална изложба Микице Трујкановића, Музеј савремене уметности, Скопље

Македонска презентација (10 македонских уметника) на Јесењем салону у Паризу

2003

Самостална изложба Риста Лембанова, Културно-информативни центар, Скопље
Изложба Микице Трујкановића, Марије Павловске и Страшила Петровског,
Уметничка галерија, Охрид, Уметничка галерија, Куманово и Културно-
информативни центар у Скопљу

Пројекат "Избор 2003", Уметничка галерија, Струмица

2004

Самостална изложба Ирене Паскали, Софија, Бугарска

Самостална изложба Татјане Тасевске, Омладински културни центар, Скопље

Самостална изложба Марјане Костојчиноске, Музеј града Скопља, Скопље

„Хлеб и со“, радионица и изложба 10 македонских уметника, учесника Ликовне
колоније Галичник, септембар – октобар 2004, Културни центар Ангелска Порта, Сан
Педро, Лос Анђелес, САД

2005

Самостална изложба Марине Цветановске Мартиновске, Музеј града Скопља

Изложба Ликовне колоније Галичник 2002-2004, у Музеју града Скопља

„Harlech art and residence“, резиденција и изложба два македонска уметника и
кустоса у Харлеху, Велс, 2005.

2006

"USA Express", амерички видео из 70-их, 80-их, 90-их и почетка 21. века,

Мултимедијални центар "Мала Станица", Скопље

Самостална изложба Нове Франговски, Галерија Таксим Санат, Истанбул, Турска

Самостална изложба Мирославе Трујкановић, Галерија Таксим Санат, Истанбул

„Жестоки историјски ехо#, македонско представљање на фестивалу „Источни
суседи“, Утрехт, Холандија, помоћник кустоса (Златко Теодосиевски, куратор)

2007

Самостална изложба Наде Прље "Глобалвуд", Мултимедијални центар "Мала
станиса", Скопље

Самостална изложба Методија Ангелова - Мето "Препечени бренд", Мултимедијални
центар "Мала Станица", Скопље

"Песме невиности и агресије", изложба 13 европских уметника, Чифте Амам, Скопље
(ко-кустос Том Пуки)

2008

Ретроспективна изложба Нове Франговски, Национална галерија Македоније, Мала станица, Скопље

„Изнутра напоље“, групна изложба, Национална галерија Македоније, Мала станица, Скопље

„Критеријуми одлучивања у избору“, групна изложба, фламанско Министарство иностраних послова, Брисел, Белгија

2009

„ Педесет од педесет “ Гоце Наневског, националног представника 53. Венецијанског бијенала, кокустоса пројекта, Венеција

Самостална изложба Роберта Дандарова, Мала станица, Скопље

2010

„Шаховски континуум“, самостална изложба Аемилије Папафилипу, уметнице из Грчке, Национална галерија Македоније, Мала станица, Скопље

Ретроспективна изложба Решата Аметија, Национална галерија Македоније, Даут Пашин Амам, Скопље

2011

Ретроспективна изложба Боре Митрићеског, Национална галерија Македоније, Даут Пашин Амам, Скопље

„Зеро шлеп камион“, национални представник 54. Венецијанског бијенала, ко-кустос пројекта Зеро Цоллециве, Венеција

„Македонски фолклор“, самостална изложба Гордане Вренцоске, Национална галерија Македоније, Мала станица, Скопље

Ретроспективна изложба Доне Миљановског, Национална галерија Македоније, Мала станица, Скопље

2012

"Живот - акција / акција - игра" 2, Национална галерија Македоније, Мала станица, Скопље

„Визуелне индустрије, уметност на билбордској уметности“, групна презентација 10 радова македонских уметника на билбордима на разним локацијама у Скопљу (организатор Арс Ацта)

„Перцепција“, групни пројекат Марка Манева, Михаеле Јовановске и Теоне Трајковске,
МЦ галерија – Њујорк, САД

Симон Шемов (јубиларних 30 година рада са папиром) заједно са Хансом Херпиком,
Национална галерија Македоније, Мала станица, Скопље

Антонио Манфреди, изложба фотографија, Национална галерија Македоније, Мала
станица, Скопље

2013

Silentio Pathologia , пројекат Елпиде Хаџи-Василеве, као представника Македоније на
55. Венецијанском бијеналу, Венеција

„Хлеб и со“ , групна концептуална изложба савремене македонске уметности, Палата
Порција , Беч, Аустрија

„Црно-бело или не“ , групна изложба савремене македонске уметности, САМ, Музеј
савремене уметности Casoria, Наполи, Италија

„Деморализовани идеализам“, изложба 6 македонских уметника, Галерија Варг е Ви ,
Гњилане, Косово

2014

„Преображење“ , групна концептуална изложба савремене македонске уметности,
Чешки центар Праг, Праг, Чешка Република

Варг е Ви , изложба косовске уметничке групе, Национална галерија Македоније,
Мала Станишта, Скопље

2015

" UNERASABLE " , меѓународна концептуална изложба, Кино Лумбарди, Призрен,
Косово

"Essence of Existence" (ко-кураторски пројекат са Мајом Чанкуловском и Горанчом
Ђорѓијевским), концептуална изложба македонских аутора, Галерија Лауба, Загреб,
Хрватска

„Утопија“, меѓународна концептуална изложба, Национална галерија Македоније,
Мала станица, Скопље

„Привремена духовна санација / интимна урбана ревизија“ , Урбане приче, ДЛУМ
пројекат, Трг Македонија, Скопље

Јиржи Кованда, уметник из Чешке, Национална галерија Македоније, Чифте хамам,
Скопље

„У потрази за заједничким основама 1“, изложба македонских аутора, Центар за
савремену уметност, Баку, Азербејџан (организатор Арс Ацта)

Самостална изложба Османа Демирија, Национална галерија Македоније, Чифте
Хамам, Скопље

„Ретро-спекције“, Самосталне изложбе Благоја Маневског и Јована Шумковског,
Национална галерија Македоније, Мала станица, Скопље

2016

„У потрази за заједничким тлом 1“, изложба македонских аутора, Омладински
културни центар, Скопље (организатор Арс Ацта)

" Афтерпарти" , соло наступ Методија Ангелова Мета, Мала станица, Скопље

Изложба Жижића и Кожула, уметника из Хрватске, Национална галерија Македоније,
Чифте Хамам, Скопље

„У потрази за заједничким основама 2“, изложба македонских аутора, Хале 50,
Минхен, Немачка (организатор Арс Акта)

"Суштина постојања" (ко-кустоски пројекат са Мајом Чанкуловском и Горанчом
Ђорђејевским), концептуална изложба македонских аутора, Галерија Дадо, Цетиње,
Црна Гора

„Галерија портрета“, Пројекат Искре Димитрова, перформанс за псе, Национална
галерија Македоније, Мала станица, Скопље

Ретроспективна изложба Спасе Куновског, Национална галерија Македоније, Даут
Пашин Амам, Скопље

" Правило и изузетак" савремена чешка уметност , кокустос са Маријаном Серановом,
Чифте Хамам, Скопље

2017

"Собитија", самостална постхумна изложба Нове Франговски, Музеј града Скопља,
Скопље

„Суштина постојања“, групна изложба савремене македонске уметности, (кокустос са
Мајом Чанкуловском-Михајловском и Горанчом Ђорђејевским), Национална галерија,
Приштина

„Академија века“, самостална изложба Гоце Наневског, Мала станица, Скопље
„50 година МАНУ“, ликовна изложба чланова МАНУ, Ликовни салон Македонске академије наука и уметности, Скопље

„90 година живота-70 година стваралаштва – Боро Митрићески“, Салон МАНУ, Скопље

„Нада“, самостална изложба Јасмине Чибић, Чифте хамам, Скопље

Ретроспективна изложба Танаса Луловског, Национална галерија Македоније, Даут Пашин Амам, Скопље

"(X)ам(X)ам", самостална изложба Хелидона Ђерђија , Чифте хамам, Скопље
2018

„Бесконечно“, самостална изложба Петра Николовског, Чифте амам, Скопље
„Фемиграције, уметност за права избеглица“, групна изложба, галерија Акант, Скопље

Заједнички простор , учешће на Сарајевској зими са концептуалном међународном изложбом (учесници Ликовне колоније Галичник 2017), Collegium Artisticum, Сарајево, БиХ

2019

„ Утицаји Париске школе на осниваче македонске модерне уметности “ из колекције НГМ , Амбасада Северне Македоније у Паризу, Француска

„Пут венчања“, мултимедијални пројекат Кристине Пулејкове, Чифте Хамам, Скопље

„Контемплација – погледи оп и поп уметности на македонску уметност“ (из колекције НГМ), Мала станица, Скопље

Изложба радова Ђејоша Ђокаја, Мала станица, Скопље

"Бркоње" (заједно са Владимиром Мартиновским), из колекције НГМ, Мала станица, Скопље

"30 година Ликовне колоније Галичник", Мала станица, Скопље

„Фасцинације пејзажа“, самостална изложба Атанаса Атанасоског, Чифте Хамам, Скопље

2020

"Нови пејзажи - архив стварности", самостална изложба Роберта Јанкулоског, Мала станица, Скопље

„Траумакултура“, концептуална изложба (Славица Јанешлијева, Гоце Наневски, Игор Шековски, Борис Шемов), организација Арс Акта, алтернативни простор Ариљског метала, Скопље

„Вез у камену“, самостална изложба Монике Мотеске, Чифте хамам, Скопље

"Свучене", женски мотиви из збирке Националне галерије, Чифте Амам, Скопље

Онлајн пројекти: „Дневници карантина“ и „Из ризнице Националне галерије“

2021

„Суживот“, Бијенале и изложба Ликовне колоније Галичник 2020-21, Мала станица, Скопље

„Место везе“, мултимедијални пројекат Кристине Пулејкове, пројекције водених паравана на Охридском језеру, Охрид

"Флуks Идентити" (кокустос заједно са Светланом Младенов), Чифте Хамам, Скопље

"Нова правила", самостална изложба Заке Прелвукаја, Чифте хамам, Скопље

" Merry-go-round", мини ретроспектива Олега Кулика, Мала станица, Скопље

"Subscript ", самостална изложба Горана Деспотовског, Чифте Амам, Скопље

"The Touch" део Future Ecologies, комплексни мултидисциплинарни пројекат у сарадњи са Британским саветом, Мала станица, Скопље

2022

„Искуство пејзажа“ (Landscape Experience), изложба Роберта Јанчулоског и Монике Мотеске у Сцуола деи Ланери, Венеција, као званични представник С. Македоније на 59. Венецијанском бијеналу, Венеција

„Заједно I“, македонски и бугарски уметници из колекције Уметничке колоније Галичник, Бугарски културни центар, Скопље

„Заједно II“, македонски и бугарски уметници (кокурсира са Атанасом Андасаровим), Бугарски културни центар, Скопље

„Трилогија: испод површине је друга површина“, самостална изложба Дриант Зенели, Чифте Хамам, Скопље

„Портрет у фокусу“, ретроспективна изложба скулптура аутора Илије Ајиевског, Даут-пашин хамам, Скопље

" Натура ин Вита/Вита ин Натура " , самостална композиција Јана Луловска, Мала станица, Скопље

2023

„Landscape Experience“, Јанкулоски/Мотеска, Чифте Хамам, Скопље

„Заједно II“, македонски и бугарски уметници (кокурсира са Атанасом Андасаровим), Европски парламент, Брисел, Белгија

САРАДНИК НА ПРОЈЕКТИМА:

Перформанс, Центар за визуелну уметност, Музеј града Скопља, Скопље, 2003

Пројекат "A-Z", Центар за визуелну уметност, галерија, Чифте Амам, Скопље, 2004.

Brainstorming, заједнички пројекат са Радмилом Ончевском, Културни центар Анђеоска Порта, Сан Педро, Калифорнија, САД, 2004.

Harlech International Biennale of Fine Art, Харлех, Велс, 2006

Лигацао, Међународни боравак, Португал, 2010

„Лицем у лице“, изложба радова из колекција Имаго Мунди из земаља бивше Југославије, Босански културни центар Сарајево, 2017.

„70 ГОДИНА НАЦИОНАЛНЕ ГАЛЕРИЈЕ“, Даут-пашин Амам, 2018 (организација изложбе и монографија)

У ПОТРАЗИ ЗА ЗАЈЕДНИЧКОМ АРХЕОЛОГИЈОМ ЗНАЊА, кустос пројекта “Shared or contested heritage” који спроводи АЛДА, Скопље и подржава Форум ЗФД (12 интервјуа са културним радницима из Грчке, Бугарске и Македоније и модерирање онлајн вебинара „Моћ баштина и култура“), 2019

„ Магла “ , групна изложба 5 уметника (4 са Косова и један из Аустрије), кустос израелски кустос Ави Лубин: Алберт Алгаиер, Дритон Семани, Фатмир Мустафа - Карло, Газменд Ејупи, Луан Баирактари, Мала Станишта, 2019 .

„Дипломатија и уметност“, Изложба дела бугарских уметника, из збирке Министарства спољних послова Р. Бугарска, Чифте Хамам, 2022

„Долазимо са поклоном“, изложба Шејле Камерић, у организацији Фестивала „Прво па женско“ и КРИК-а, Чифте хамам, 2022.

„Evolution – Torres Strait Masks“, Еволуција маске Торесовог мореуза , Изложба у сарадњи са Амбасадом Аустралије у Београду, Мала станица, 2022.

СЕМИНАРИ И КОНФЕРЕНЦИЈЕ

Банчор, Велс, Велика Британија, презентације на тему: Савремена македонска уметност, Уметничка колонија Галичник и о радовима Нове Франговског и Мирославе Трујкановић, септембар 2005.

Утрехт, Холандија, Семинар дубоких односа, Презентација на Меѓународном уметничком симпозијуму у Македонији, септембар 2006.

Призрен, Косово, Савремена прошлост - историјска будућност, Конференција поводом оснивања меѓународног бијенала савремене уметности у Призрену - Autostrada, 2016.

Симпозијум *Imago Mundi*, Уметност у земљама бивше Југославије, Босански културни центар, Сарајево, 2017.

Уметнички симпозијум, Министарство културе и Локомотива, Скопље, 2018

Симпозијум Филозофског факултета, *On the Cross-path of Cultural Ideas: Macedonia, the Balkans, Southeast Europe – heritage, management, resources*, Скопље, одржан у Охриду, 2019.

Конференција поводом 100 година Филозофског факултета, *Science and society contribution of humanities and social sciences*, одржана у Струги, 2020.

„Обликовање стања промена“, АИКА годишњи симпозијум, кустос и модератор, 2020.

Конференција поводом 75 година од оснивања Института за историју и археологију уметности, Дојран, 2022.

Конференција „На ивици климатске катастрофе: уметност, култура, екологија и креирање политике у 21. веку“, Музеј савремене уметности, Скопље (текст: ЕКОЛОГИЈЕ ДАНАС И СУТРА), 2022.

„Функционисање музеја у временима кризе и њихова реконцептуализација“, Саветовање поводом 18. маја – Меѓународног дана музеја на теме „Музеји за једнакост: различитост и инклузивност“ 2020. и „Будућност музеја – опоравак и реинтерпретација“ 2021, 2021

СЕЛЕКТОР И ЧЛАН КОМИСИЈА

2007 – Комисија за уметничку и галеријску делатност при Министарству културе Р. Македонија

2007 – Селектор за видео фестивал Став, Битољ

2012 – Међународни фотографски конкурс Џон Мили, Национална галерија Приштина, Косово

2015. – члан Управног одбора Националне галерије (Министарство културе)

2017 – Балкан Пхото Фестивал, Сарајево, БиХ

2015-2019 – Селектор видео фестивала и изложба "Чуда" , Музеј катакомби (Ромеинсе катакомбен Мусеум), Мاستрихт, Холандија

2018 – Селектор радова за награду Tomorrow, Национална галерија, Приштина, Косово

2019 – Селектор за избор победника Бијенала младих уметника у Музеју савремене уметности, Скопље

2020 – Селектор за АИСА награду Ладислав Баришић

2020 – Председник комисије за ревизију/попис радова из збирке Националне галерије

2023 – Члан комисије за валоризацију радова из збирке Националне галерије

УЧЕШЋЕ И МОДЕРИРАЊЕ ПАНЕЛ ДИСКУСИЈА, ВЕБИНАРА И ДИСКУРЗИВНИХ ПРОГРАМА

„Мала Станица - прошлост, садашњост, будућност“, трибина, Мала станица, 2017
Кустос и модератор вебинара „Екологија мисли“, део пројекта Future Ecologies, сарадња са Британским саветом , 2021.

Вебинар у сарадњи са АЛДА и ZFD, „ Моћ наслеђа и културе “, 2020 (кустос и модератор)

„ Људска моћ – угрожава постојање заједница “ , вебинар са Кристином Пулејковом и Луијем Хендерсоном, део пројекта Future Ecologies, 2021.

„ Еколошки свесни “ , вебинар у оквиру Future Ecologies, 2021.

„ Када се уметност и наука преклапају “ , панел дискусија са Елпидом Хаџи Василевом и Аластером Форбсом, део пројекта Future Ecologies, 2021.

„ Кустоси у дијалогу “ , Тендаи Мутамбу и Ана Франговска у Дијалогу, вебинар у оквиру пројекта Футуре Future Ecologies, 2021.

„Покушај једначине“, предавање о јавном простору и уметности, Универзитет Полис, Тирана, Албанија, 2022 (део МАД програма за Манифесту 14, 2022)

НАГРАДЕ:

Музејски радник године, награда македонске секције Међународног удружења музејских радника – ICOM поводом „18. маја, Међународног дана музеја“, 2023.

ЛИТЕРАТУРА

ТЕКСТОВИ ОБЈАВЉЕНИ У ЧАСОПИСИМА И ДНЕВНИМ НОВИНАМА (избор):

Привилегијата на сликата (Зимски салон за уметност во Париз) – неделање новине „Денес“, јануари 1998

Како да се протолкува македонската модерна уметност - дневне новине „Македонија денес“, јануари 2000

Мојот извештај како секретар на колонијата - неделање новине „Денес“, август 2000

Катраи, поздрав, Egeshegadra, Прост ... (Галичка ликовна колонија) - „Утрински весник“, септември 2000

Хуманата димензија на натурализмот - „Утрински весник“, октомври 2000

Симболот на идентитетот - дневне новине „Утрински весник“, ноември 2000

Фигурација на времето - дневне новине „Утрински весник“, декември 2000

Вообличување на времето, Осврт кон изложбата „Тик Так Ток“ во МСУ Скопје – дневне новине „Утрински весник“, декември 2000

Ред-неред – субјективен реципроцитет - дневне новине „Утрински весник“, февруари 2001

Умереноста на интензивниот израз - дневне новине „Утрински весник“, март 2001

„Немирите“ на Франговски во Нирнберг - дневне новине „Утрински весник“, април 2001

Просторот на Моника Десоска - дневне новине „Утрински весник“, април 2001

Уметноста не знае за меѓуетнички конфликт - дневне новине „Утрински весник“, мај 2001

Кругот на надежта - дневне новине „Утрински весник“, јуни 2001

Белата Приказна за Микица - дневне новине „Утрински весник“, јуни 2001

Јапонските знаци на македонскиот сликар во Париз - дневне новине „Утрински весник“, јуни 2001

Италијанските влијанија и прописи - дневне новине „Утрински весник“, јули 2001

Галичник, за прв пат во Берово - дневне новине „Утрински весник“, септември 2001

Откривање на современата македонска уметност - дневне новине "Македонија денес", април 2002

Фестивал на македонската современа уметност - Студентски весник, ноември 2003

Детска игра или ...? - Студентски весник, декември 2003

Македонска "концептуала" - Студентски весник, декември 2003

Приказни и соништа - Студентски весник, ноември 2003

Јубилејот на Музејот на современа уметност - Студентски весник, март 2004

Изложба на победниците - Големото стакло, арт магазин, Музеј на современата уметности, Скопје, јули 2004

Новата "Икона" на фигурата - Големото стакло, арт магазин, Музеј на современата уметности, Скопје, јули 2004

1 (3) дијалекти - Големото стакло, арт магазин, Музеј на современата уметности, Скопје, јули 2004

7-то Биенале на млади уметници - Големото стакло, Уметничко списание на Музејот на современата уметност, Скопје, декември 2005

Геометриска апстракција и оп-артот - Големото стакло, Уметничко списание на Музејот на современата уметност, Скопје, декември 2005

Петар Хаџи Бошков, "Улица" - Големата стакло, Уметничко списание на Музејот на современата уметност, Скопје, декември 2005

Уморна LKAF002 - Арт Република, Скопје, мај 2006

Европски соседи - голем фестивал на источно-европска уметност - Уметничко списание Арт Република, Скопје, февруари 2007

Гоце Наневски - Големото стакло, арт магазин, Музеј на современата уметности, Скопје, јуни 2007

Ирена Паскали - Големото стакло, арт магазин, Музеј на современата уметности, Скопје, јуни 2007

САД Експрес - Големото стакло, арт магазин, Музеј на современата уметности, Скопје, јуни 2007

Зимски салон на ДЛУМ - Големото стакло, арт магазин, Музеј на современата уметности, Скопје, јуни 2007

Македонска антологија на видео арт - Големото стакло, арт магазин, Музеј на современата уметност, Скопје, јуни 2007

Алузијата на вечното навраќање назад - Коза Ностра, Скопје, септември 2015

Слоеве на меморијата и сеќавањето (интервју со Марија Сотировска) – Коза Ностра, Скопје, септември 2015

Забавно, а ангажирано - Коза Ностра, Скопје, октомври 2015

Каде по ѓаволите критика? - Коза Ностра, Скопје, октомври 2015

Уметноста може на микро ниво да ги менува работите (интервју со Горѓе Јовановиќ) - Коза Ностра, Скопје, октомври 2015

Провокација на недокрај откриеното, кон самостојната изложба на фотографии на Осман Демири – Коза Ностра, Скопје, ноември 2015

Системски матрикс или матрикс во системот, Кон изложбата на Борис Шемов „12:05“, во мултимедијалниот центар Мала станица – Коза Ностра, Скопје, ноември 2015

Иронија или нео-романтизам – Коза Ностра, Скопје, декември 2015

Пред да бидеме бучни, да ја артикулираме нашата порака!, интервју со Мира Гаќина, претседател на АИКА Македонија – Коза Ностра, Скопје, јануари 2016

Откривајќи ја моќта на немоќните, кон творештвото на уметникот Јиржи Кованда, концептуален уметник од Р. Чешка – Коза Ностра, Скопје, февруари 2016

И Македонија дел од уметничкото семејство на Itago Mundi – Коза Ностра, Скопје, март 2016

Поглед кон блиското минато, кон самостојната изложба на Јован Шумковски – Коза Ностра, Скопје, март 2016

Сраснување и вживување - Коза Ностра, Скопје, април 2016

Безимена дискурзивност, кон самостојната изложба на Благоја Маневски – Коза Ностра, Скопје, април 2016

ТЕКСТОВИ У КАТАЛОЗИМА (избор) :

5. Бијенале младих уметника 2001, Музеј савремене уметности, Скопље
„Хумана димензија на меморијата“, 2001, за самосталну изложбу Страхила Петровског, Културно-информативни центар, Скопље

Предговор за самосталну изложбу Гордане Даутовске Поповске, 2002, Уметничка галерија, Куманово

„Нијанса на бескрајноста“, 2002, за самосталну изложбу Олгице Антовске, Културно-информативни центар, Скопље

Предговор Бијеналној изложби Ликовне колоније Галичник 2000-2001, 2002, у Музеју града Скопља

Предговор за самосталну изложбу Микице Трујкановића, 2002, Музеј савремене уметности, Скопље

Предговор за самосталну изложбу Риста Лембанова, 2003, Културно-информативни центар, Скопље

Текст за пројектну групу у Велесу, 2003, Велес

Предговор изложби Микице Трујкановића, Страхила Петровског и Марије Павловске, 2003, Уметничка галерија Охрид

Предговор каталогу самосталне изложбе Ирине Паскали, 2004, Софија, Бугарска

Предговор каталогу самосталне изложбе Татјане Тасевске, 2004, Скопље

Предговор каталогу самосталне изложбе Марјане Костојчиноске, 2004, Скопље

Предговор каталогу самосталне изложбе Марине Цветановске Мартиновске, 2005, Скопље

Предговор каталогу самосталне изложбе Влатка Миладинова, 2005, Скопље

Предговор каталогу самосталне изложбе Тање Таневске, 2005, Берлин

Предговор каталогу Ставре Димитров-Стадим, 2005, Скопље

Предговор каталогу изложбе ликовне колоније Галичник 2002-2004, 2005, Скопље

Предговор каталогу изложбе Влатка Чохоревског и Ивана Најденовског, 2005, Охрид

Предговор за каталог Харлецх Биеннале и резиденцију, 2006, Харлецх, Велс

Предговор каталогу самосталне изложбе Татјане Јашмаковске, 2006, Скопље

Предговор каталогу самосталне изложбе Гоце Наневског, 2006, Велес

Предговор за самосталну изложбу Нове Франговски, 2006, Истанбул

Предговор каталогу самосталне изложбе Микице Трујкановића из 2006. Истанбул

Предговор каталога самосталне изложбе Наде Прље, Национална галерија Македоније, Мултимедијални центар Мала Станица, 2007, Скопље

Предговор каталогу самосталне изложбе Методија Ангелова, Национална галерија Македоније, Мултимедијални центар Мала Станица, 2007, Скопље

Предговор за каталог Песме невиности и агресије, Национална галерија Македоније, Чифте Амам, 2007, Скопље

Предговор изложби Инсиде-Оут, групна изложба, Национална галерија Македоније, Мала станица, 2008.

Предговор изложби Одлучујући критеријуми селекције, групна изложба, Фламанско Министарство иностраних послова, Белгија, 2008.

Предговор изложбе Живот-акција / Акција-игра 2, Национална галерија Македоније, Мала станица, 2012.

Предговор изложбе Перцепција, групни пројекат Марка Манева, Михаеле Јовановске и Теоне Трајковске, МЦ галерија - Њујорк, 2012.

Предговор изложби Антонија Манфредија, изложба фотографија, Национална галерија Македоније, Мала станица, 2012.

Предговор поводом 30. годишњице ручне израде папира - Симон Шемов, Национална галерија Македоније, Мала станица, 2012.

Предговор каталогу за пројекат Силентио Патхологија Елпиде Хаји-Василева као националног представника 53. Венецијанског бијенала, Венеција, 2013.

„Bread and Salt“ , групна концептуална изложба савремене македонске уметности, Палата Порција, Беч, Аустрија, 2013.

„Транзициски авторитарност, состојба по 1991“, Бела ноћ, 2013

„Black-white or not“ , групна изложба савремене македонске уметности, ЦАМ, Музеј савремене уметности Цасориа, Наполи, Италија, 2013.

Предговор изложбе "Demoralized Idealism", изложба 6 македонских уметница, Галерија Варг е Ви , Гњилане, Косово, 2013.

Предговор изложби „Transfiguring“ , групна концептуална изложба савремене македонске уметности, Чешки центар Праг, Праг, Чешка Република, 2014.

Предговор изложбе Варг е Ви , Косовска уметничка група, Национална галерија Македоније, Мала станица, 2014.

Предговор за изложбу “Afterparty” Методија Ангелова-Мета, Мала станица, 2016

„Patterns of Remembering and Forgetting“, пројекат Неупотребљиво , меѓународна концептуална изложба, Кино Лумбарди, Призрен, Косово, 2015.

Предговор изложбе "Essence of Existence" (кокустоски пројекат са Мајом Чанкуловском и Горанчом Гјоргјиевским), концептуална изложба македонских аутора, Галерија Лауба, Загреб, Хрватска, 2015.

„Утопија“, меѓународна концептуална изложба, Национална галерија Македоније, Мала станица, 2015

„ Системски матрикс или матрикс во системот“, на самосталну изложбу Бориса Шемова, Национална галерија Македоније, Мала станица, Скопље, 2015.

Предговор изложбе Јиржи Кованде, уметника из Чешке, Национална галерија Македоније, Чифте Хамам, 2015.

„WTF Status“, према самосталној изложби Које Исуфија, Галерија Миза, Тирана, Албанија, 2015.

„Привремена духовна ремедијација / интимна урбана ре-визија“ , Урбане приче, ДЛУМ пројекат, Трг Македонија, 2015.

„ Во потрага по заедничко тло 1“, изложба македонских аутора, Центар за савремену уметност, Баку, Азербејџан (организатор Арс Ацта), 2015.

Самостална изложба Османа Демирија, Национална галерија Македоније, Чифте Хамам, 2015.

Предговор изложби Благоја Маневског са изложбе Ретроспективе, Самосталне изложбе Благоја Маневског и Јована Шумковског, Национална галерија Македоније, Мала станица, 2015.

Предговор изложби Јована Шумковског са изложбе Ретроспективе, Самосталне изложбе Благоја Маневског и Јована Шумковског, Национална галерија Македоније, Мала станица, 2015.

„Скопје via Загреб“, предговор изложби брачног пара Жижић и Кожул, уметника из Хрватске, Национална галерија Македоније, Чифте Амам, 2016.

„ Во потрага по заедничко тло 2“, изложба македонских аутора, Хале 50, Минхен, Немачка (организатор Арс Ацта), 2016.

„Концептуална модулација“, ка изложби Минимализам за псе Искре Димитрова, Мала станица, Скопље, 2016.

Предговор изложби „Inherent Beauty“ Елпиде Хаџи Василеве, Остен, Скопље 2016.

„ВО ЧЕСТ НА АКАДЕМИЦИТЕ УМЕТНИЦИ, ПО ПОВОД ЈУБИЛЕЈОТ 50 ГОДИНИ МАНУ“, изложби 50 година МАНУ, Салон МАНУ, 2017.

Предговор каталогу „90 години живот-70 години творештво - Боро Митриќески“, МАНУ, Скопље, 2017.

„СЛИКАРСТВО КАКО RAISON D'ÊTRE“, ка постхумној изложби Событиа Нове Франговски, Музеј града Скопља, април 2017.

„ЖЕНСКАТА ФРАГИЛНОСТ И/ИЛИ МОЌ“, на изложби графика Шћипе Мехметија, Мала станица, 2017.

Предговор изложбе „(X)ам(X)ам“, самостална изложба Хелидона Ђерѓија, Чифте хамам, 2017.

Предговор изложби „Анатомија на векот“ Гоце Наневског, Мала станица, 2020.

„ИНДИРЕКТЕН ЛУМИНИЗАМ и автореференцијалност“, према пројекту НЕСТ, изложба МОМИ групе, Отворени графички студио, 2018.

„КОНЦЕПТУАЛНА ПРОВОКАЦИЈА НА ЧУВСТВОТА“, У сусрет пројекту Петра Николоског „Бесконечно“, Чифте Хамам, 2018.

„Влијанијата на Париската школа врз основоположниците на македонската модерна уметност“, Изложба из колекције НГМ-а, Амбасада Северне Македоније у Паризу, Француска, 2019.

„КОГНИТИВНО vs ИНСТИНКТИВНО“, према независном пројекту Кристине Пулејкове, Чифте амам, 2019.

"Нови архиви на колективната свест", према самосталној изложби Роберта Јанкулоског, Мала станица, 2020.

"АБЈЕКТНА РЕАЛНОСТ", У сусрет пројекту ИУК Арс Ацта, ТРАУМАКУЛТУРА, Ариље метал, Скопље, 2020.

„Егзистенцијална деконструкција“, према самосталној изложби Монике Мотеске, Чифте Хамам, 2020.

„Соживот“, Бијенале уметничких колонија у Галичнику 2020-21, Мала станица, 2021.

„Зоофренијата како форма на радикална уметност“, ка ретроспективној изложби Олега Кулика, Мала станица, 2021.

„Елоквентноста на отсуството и присуството“, У сусрет изложби „Попречно црвено кроз празнину“ Марине Цветановске-Мартиновске , КИЦ, 2021.

„Постоење без свој корен и мисли“ према самосталној изложби Горана Деспотовског, Чифте амам, 2021.

„Деструктивната моќ на допирот“, ка изложби „Додир“ део „Future Ecologies“ у сарадњи са Британским центром, Мала станица, 2021.

"Архивско обликовање на сегашноста", Јанкулоски/Мотеска самостална изложба у Ријеци, Хрватска

„Спекулативно патување низ времето“, ка самосталној изложби Дријанта Зенелија „Трилогија: Испод површине постоји друга површина“, Чифте Хамам, 2022.

„Парадоксалноста на човештвото“, Венеција и Скопље, „Искуство пејзажа“, пројекат Роберта Јанкулоског и Монике Мотеске, 2022. и 2023.

„Метафизиката на делата произлезени од ‘атанорот’ на Вана Урошевиќ и Зоран Тодовиќ“, ка самосталној изложби Урошевића/Тодовића, Чифте амам, 2022.

„Референцијалност во првом лице“, предговор за изложбу Јане Јакимовске, Музеј савремене уметности, Скопље, 2022.

„ДЕКОЛОНИЈАЛИЗАЦИЈА НА ПРИРОДАТА“, У сусрет изложби Натура ин Вита/Вита ин Натура Јане Луловске, Мала станица, 2022.

„Жизнерадоста и мултифокалноста на пејзажот“, ка изложби „Заједно II“, изложба македонских и бугарских уметника, (ко-кустос са Андасаровим Атанасом), Бугарски културни центар, 2022.

„Радоста и мултифокалност на пејзажот“, ка изложби „Заједно II“, изложба македонских и бугарских уметника, (ко-кустос са Андасаровим Атанасом), Европски парламент, Брисел, 2023.

АКАДЕМСКИ ТЕКСТОВИ ОБЈАВЉЕНИ У КЊИГАМА, МОНОГРАФИЈАМА, НАУЧНИМ ЧАСОПИСИМА И ЗБОРНИЦИМА

„Уметност vis a vis политика (уметност со политичка конотација)“, во: *Нови тенденции во современата македонска уметност од 80-тите години*, Македонска реч, Скопје, 2006, уредник д-р Владимир Величковски

Нове Франговски (Живот и творештво), монографија, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2008

Решат Амети (Живот и творештво), монографија, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2010

Боро Митриќески (Живот и творештво), монографија, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2011

Доне Милјановски (Живот и творештво), монографија, Националната галерија на Македонија, Скопје, 2011

Маја Бикова (живот и творештво), монографија, Завод и музеј Штип, 2013

„Трансфигурирање, современа уметност од Македонија“, *Imago Mundi*, Luciano Benetton Collection, Fabrica, Италија, 2015

Спасе Куновски, монографија, Национална галерија на Македонија, Скопје, 2016

„Светоста на баналниот предмет“, монографија за *Танас Луловски-Тане*, Даут-пашин амам, 2018

„Метаморфози на линијата“, монографија за *Евгенија Демниевска*, Чифте амам, Скопје, 2017

“Transdisciplinarity and transmediality as a possible model of protecting the moving cultural heritage” (cultural policy, digitalization, contemporary art), *Conference On the Cross-path of Cultural Ideas: Macedonia, the Balkans, Southeast Europe – heritage, management, resources, Ohrid, 24-26 may 2019*, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Faculty of philosophy, Skopje, 2020.

“Inter/trans-disciplinarity as a platform for seeking of the universal common ground, from speculation to pragmatism through the art project “Where we all meet” of Kristina Pulejkova”, *AM Journal of Art and Media Studies*, Faculty of Media and communication, 2020.

“The Touch, Political Ecology”, *SCIENCE AND SOCIETY CONTRIBUTION OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES, Proceedings of the International Conference on the occasion of the centennial anniversary of the Faculty of Philosophy (2-5 September, Struga 2020)*, Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Faculty of philosophy, Skopje, 2021.

"Trans-Tactical Performance Actions as an Antagonistic Form in Dealing with the Hegemonic Forms of Neoliberal Policies of Power." *AM Journal of Art and Media Studies* 27, 2022.

„Тивкиот бунтовник со генијална дарба“, монографија за *Илија Аџиевски*, Даут-пашин амам, Скопје, 2022

“Ethical And Aesthetic Discourses In Contemporary Art”, Конференција по повод 75 години од оснивањето на Институтот за историја на уметност и археологија, Дојран, 2022.

ТЕКСТОВИ И ИНТЕРВЈУИ О ПРОЈЕКТИМА АНЕ ФРАНГОВСКЕ ОД ДРУГИХ (избор)

Катерина Богоева, СПАСЕ КУНОСКИ - КОЛОСОТ НА СОВРЕМЕНАТА ЛИКОВНА УМЕТНОСТ, Утрински весник, 10.11.2016, Скопје.

Весна И. Илиевска, БЕШЕ ПРЕДИЗВИК ДА СЕ УТВРДИ ЧИИ СЕ ДЕНЕСКА СЛИКИТЕ НА КУНОВСКИ, Дневник, 08.11.2016, Скопје.

Jon Blackwood (ed.), Critical Art in Contemporary Macedonia, Mala Galerija, Skopje, септември 2016 (интервју)

Весна И. Илиевска, УМЕТНИЧКИТЕ ДЕЛА ОД СВИНСКИ ЖЕЛУДНИЦИ КОНЕЧНО ВО СКОПЈЕ, Дневник, 31.08.2016, Скопје.

Весна И. Илиевска, ГОЛЕМА ИЗЛОЖБА НА „ИМАГО МУНДИ“ НА ДЕНОТ НА ЕВРОПА 900 УМЕТНИЦИ ОД ПОРАНЕШНА ЈУГОСЛАВИЈА НА „ЛИЦЕ В ЛИЦЕ“ ВО САРАЕВО, Дневник, 27.5.2017, Скопје.

Натали Р. Павлеска, „Момент на ангажирано присуство во една современа состојба“, Нова Македонија, Скопје, 3.12.2021

Љупчо Јолевски, „Франговска: Се додека државата ни е ваква ќе страдаме од синдромот на глумење култура“, Радио слободна Европа, 17 ноември, 2021

Весна И Илиевска, „Ана Франговска: Галичник како европски Тибет“, Умно, 12.8.2021, Скопје

Н.Н.„Допирот“ – втор меѓународен проект на Националната галерија, Либертас, 01.03.2021

Jelena Kontić, Моќна platna na kojima blista boja Mediterana, 02.06.2022, www.vijesti.me

Н.Н. “Одржливоста – тема на Ликовната колонија „Галичник 2022“#, republika.mk, 19.8.2022