

Небојша Вилиќ

Практички преврат

Пролегомена

„Уметникот е мртов“
Така, откако курирањето е
мртво, двојно е мртов и
уметникот: еднаш умртен
од кураторот, втор пат со
умирањето на кураторот.

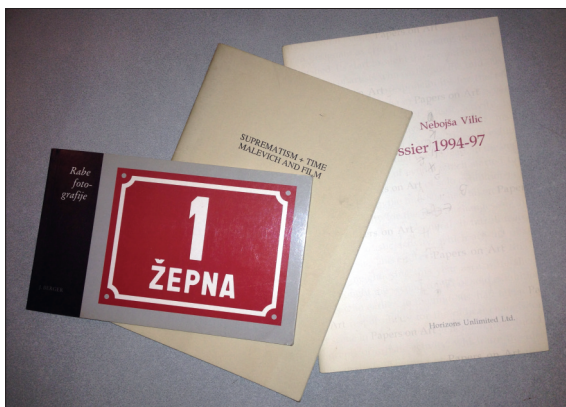
Практички преврат

Небојша Вилиќ

Практички преврат

Пролегомена

ЗП
Струга и Скопје, 2021



Сл. а

Предговор

„Живееме во свет во кој веќе не се знае што кому припаѓа.“ (Кокаланов, 2020: 172)

Текстовите што ги пишував на платформата, на друштвената мрежа *Фејсбук*, ми станаа предолги за сè покусо то време кое го имаа моите *Фејсбук* пријатели. На платформата почнав со текстови од 500 зборови, а завршив со текстови од 15на и повеќе страници. Нешто слично како што му се случило и на Канети во збирката куси раскази *Прислушувачот*, зголемувајќи го кон крајот обемот на кусите раскази, или како на современите бестселер романописци со нивните романи од четири-петстотини страници, наспроти 19 вековните новелисти и нивните едвај стотина страници, на што завчера ме потсети Неруда дочитувајќи ја неговата *Фигури*. Па така, двоумејќи се меѓу покусите и подолгите текстови, време-

то за првата објава брзо истече и почнав да доцнам со планирањето. Читајќи ги овие книги пред, за време и по новогодишните денови, одлучив овој пат да го послушам советот на Балард во неговата новела од само 91 страница, во *Гласовите на времето*: „Не се обидувај да се тркаш со времето“, бидејќи „тркање со времето, тоа беше она што дотогаш го работев“ – со платформава.

Новиот *Фејсбук* се смени, исто така: го укинаа она *Notes*, местото на кое ги објавував моите текстови. За тоа укинување гледам две причини: 1. заради скрибоманите како мене кои објавуваа многу долги текстови (дополнети со десетици фотографии) или 2. никој не го користел, бидејќи, нели, *Фејсбук* платформата е за брза и куса комуникација. Изгледа дека ќе е, сепак, ова второво, а можеби и првото...

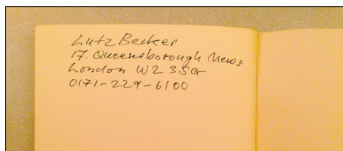
А, можеби, и самиот веќе не наоѓав предизвик во моето редовно, да не речам – колумнистичко, присуство на неа. Платформата одамна веќе не е тоа што беше, па и самиот сè помалку (скоро нималку) време поминувам во скролањето-без-крај. Во текот на пишувањето за првиот *Фејсбук* проект, текстовите и имаа некоја смисла, бидејќи тие го постигнуваа најпосакуваниот ефект: да се отвори расправа за темите за кои пишував. Во вториот проект тоа многу ретко се случуваше. Интерактивноста со тоа некако како да се изгуби. Ни самиот не знам зошто. Најверојатно текстовите или темите ми биле такви, непоттикнувачки за расправа. Кој би знаел?

Од четврта страна, пандемијава и сè што со неа дојде во пакет, освен што ме осами во летните денови во скоро потполно празниот објект во којшто престојував, некако и како

да ме успори и сфатив и прифатив дека: не мора секој куп мисли што ќе ми дојде, веднаш да го стокмам и уште поведнаш да го објавам. Карот од неа, од пандемијава, е што успорив: престанав „да се тркам со времето“. Но, како што „Карот и зијанот се браќа“, зијанот беше тоа што скоро да престанав да мислам на пишувањето текстови, престанав дури и да мислам, препуштајќи се на скоро секојдневните тренинзи по крајбрежјето и, нешто подоцна, есента, на часовите со коелгите-студенти.

Така, летово, метафизичарејќи со хоризонтите на Јабланица и *never ending* повторувачките шумови од брановите и бранчињата на струшкиот дел од Езерото на педесетина метри од мене, се сетив на една едиција на книшки кои тогаш, веќе далечната 1999, ја започнаа колегите од Соросовиот центар за современи уметности во Љубљана: *Žepna. Zbirka založbe* / *Cf (сл. а). Кога Барбара Борчиќ во една прилика во просториите на Центарот ми ја подаруваше едицијата (со девет изданија), вака ми го објасни концептот за едицијата, за таа малоформатна едиција: „Во еден разговор што и како понатаму [во тој период Соросовите центри за современа уметност требаше да се преобразат во нешто друго], се одлучивме да започнеме една едиција на мали книги, на книшки, со џебен формат. Потоа седнавме на воз и отпатувавме до најоддалеченото место од Љубљана и меревме за колку време се стига до таму и колку страници од некоја книга можат да се прочитаат за тоа време. Обемот на книшките требаше да биде толкав.“

Ми се допадна идејата, а не е дека едновремено не помислив и на една друга книшка, која ми ја подари Луц Бекер при неговото гостување во нашиот Музеј на современата уметност, на покана од колегата Зоран Петровски, во 1997. Седевме тогаш во канцеларијата на скопскиот Сорос центар за современи уметности (тогаш лоциран во зградата на сега укинатото Специјално јавно обвинителство на специјалната јавна обвинителка, а сега издржувачка на затворска казна Катица Јанева) и Луц ми објаснуваше дека, всушност, идејата била на некој негов пријател кој му предложил да му отпечати еден негов текст, на многу ефтина рециклирана хартија, се разбира не во боја, споена само на хефт-машинка, во мал тираж. Книшката самиот Луц подоцна ја сфатил (и ја прифатил) како своевидна замена за тогаш сè уште актуелните „визит-картички“, па така, при некоја средба ем ќе ги остави неговите контакти ем ќе размени со некој колега некои свои размисли (сл. б).



Сл. б

Во таа прилика, да беа работите на свое место и како што треба, јас требаше да извадам од фиока еден мој сепарат ем да му ги запишам на Луц моите контакти ем да ги разменаам со него моите размисли за „новата

објектна уметност“. Таков сепарат¹⁾ имав, но, текстот беше само на македонски... Нешто подоцна, истата година, сепак успеав да си самофинансирам и да испечатам една таква, овој пат двојазична, книшка (сл. а). Оттогаш често размислував за вакви мали книги, за вакви книшки, сè до ланската есен. Така се појави идејата за овие „кофи-тејбл книги“.

Оваа куса историја на книшките-визитки е само признавање дека прифатив дека текстовите ми станаа сè посложени за сè поедноставниот *простор* на *Фејсбук*. Текстовите ми станаа сè, само не *Фејсбук* текстови. Не сакав платформа да ме смени, заради неа да ги сменам текстовите, па одлучив да ја искористам само како алатка за нивно споделување и дистрибуција. Одлучив да ги објавувам во форма на книшки за преземање, бесплатни, се разбира, и онолку долги колку што е потребно време да се испијат две еспреса, во *Drip Coffee*, на пример. Толку околу *новото време* и *новиот простор*.

1) „Сепарати“ се одделно укоричени поединечни текстови кои се објавуваат во стручните и академските списанија и зборници.

Практички преврат

Да ја погледнеме тековнава ситуација со пандемијата од нејзината посветла страна и да видиме што може да се искористи од неа.¹⁾ Пореметувањата кои настанаа во подрачјата на здравјето и здравството (како прв столб на кризата), најпрво ја уприличија промената на или нужноста за промена на дружебните односи меѓу субјектите (како втор столб на кризата), а тоа, пак, до прераспределбата на дел од државниот буџет за да се поткрепат промените во производството и услугите (како трет столб на кризата). Тоа, се разбира, доведе до или нè принуди да воспоставиме нов тип на односи.

¹⁾ Текстот со работен наслов „Пролегомена за една комунитативна ангажираност“ е подготвуван за учеството на КРИК – Фестивал за критичка култура кое се одржа на 18 септември 2020 во Музејот на современата уметност во Скопје, меѓутоа истиот не беше презентираан, бидејќи на денот на одржувањето одлучив, наместо вообичаеното говорење проследено со слајд-претставување, да направам еден одмолчен изведбен чин проследен со создавање на дисторзиран звук од акустична гитара, како чин на протест против и несогласување со концепцијата на Фестивалот (но и со состојбата во промислувањето на културата воопшто) која сакајќи да биде „агора“ всушност, со изборот на локацијата на одржувањето, го направи токму спротивното, односно, се де-агоризира, одвојувајќи се и оддалечувајќи се токму од агората која се наоѓа веднаш под самото Кале.

Како резултат на првиот и вториот столб на кризата, се воведоа ограничувачки типови на односи: на оние меѓу индивидуалните субјекти и на оние меѓу институционалните субјекти. Првите, всушност, организираа исклучување (во првата фаза) или оддалечување (во втората фаза) на меѓуиндивидуалните односи, додека вторите дадоа предност на институциите кои се задолжени за јавното здравје (Комисијата за заразни болести и Министерството за здравство) и на институциите за одржување и спроведување на одлуките за поинаква организација на индивидуалните субјекти (Министерството за внатрешни работи и Министерството за надворешни работи). Како резултат на третиот столб на кризата, се воведе државниот интервенционизам со јасна назнака за привремено отстранување на правилата за пазарно работење и воведување на типови на државни субвенции кои претходно се сметаа за нарушување токму на тие пазарни принципи и законитости, а со цел да се оддржи, колку-толку, ликвидноста на економските субјекти.

Сè тоа доведе до: 1. нужност од преиспитување на постоечките односи и 2. можност за воспоставување на нови односи, најпрво меѓу субјектите на заедницата (солидарност со и емпатија кон другите), потоа на односите меѓу индивидуалните субјекти и институционалните субјекти (поединецот и заедницата, и државата), па, на крај, најсложените и најсуштинските: меѓу тројните односи меѓу индивидуалните субјекти, институционалните субјекти и економските субјекти. Порадикални промени, покрај веќе пројавените, допрва следуваат.

Во вакви околности и со вакви појавени нужности и можности се појавува и едно клучно подрачје во кое се можни и други афирмативни промени за една нова (или, барем, поинаква) функција на тоа што го именуваме како – култура. Едно од суштинските прашања во овој период, секако, не е веќе прашањето дали е модернизмот „испразнет“ (би-дејќи тој одамна е), туку дали е и постмодернизмот категорија испразнета од својата суштина и значење?

Ако постмодернизмот беше реакција или последица на започнувањето на последната фаза од капитализмот во/со поимот „неолиберализам“ (со неговата крилатица: „Не постои такво нешто како општество“, Маргарет Тачер) и ако станува сè поочигледно дека општеството допрва почнува да постои (да се враќа) („Такво нешто како општество постои!“, Борис Џонсон), тогаш предизвик е да се размислува за тоа: Каква култура (та, оттука, и уметност) ќе биде потребна за ова повторно откривање (можеби и враќање) на значењето и важноста на општеството во животот и организацијата на заедницата (при тоа, заедницата не ја подразбирам како едноставен збир на индивидуи/субјекти, туку како целина, како самостоен и автономен ентитет)?

Моето застапување е насочено кон две фази во потрага по одговорот на ова прашање: 1. *преобмислување* на ангажираноста и 2. *преосмислување* на ангажираноста како би можеле да влеземе во следната, воведувачка и постварувачка, фаза: 3. промена на постоечките општествено-економски односи во односи на една нова општествено-економска формација

која ќе има: а.) поголема одговорност кон природната околина; б.) поголема рамноправност меѓу субјектите на заедницата и в.) поголема и подобра, фер и подеднаква распределба на постоечките средства, добра и извори (ресурси).

Се разбира, бидејќи ништо во историјата не се појавува исто по втор пат (заради тоа што ниту околностите ниту односите се исти), така и поимот и дефиницијата за *ангажираноста* не може (а и не треба) да биде преповторување на веќе појавените во историјата. Затоа „комунитативната ангажираност“ е предлогот кој (барем во овој период) се појавува како еден можен поим.

Зошто токму „комунитативната ангажираност“? Ако идеологијата е отслик или одраз на стварноста, ако таа од таа и таква стварност извира и/или произлегува, тогаш и културата (та, оттука, и уметноста), заради својата вградена идеологичност е (или треба да е) отслик или одраз на стварноста, бидејќи и таа од таа и таква стварност извира и/или произлегува. Оттука, ако нормалноста на тековнава стварност ја определиме како „комунитативна“, тогаш и ангажираноста би можела да се определи како „комунитативна“, односно, да се воспостави ангажман на уметникот кој во себе ќе ја содржи и состојката на „комунитативното“ и онаа на „комуникативното“. А бидејќи ангажираноста е во својата суштина проективна, тогаш, и „комунитативната ангажираност“, доколку сака да биде ангажирана, тогаш во себе мора да ја поседува и проективноста. Поточно, културата и уметноста преку ваквата ангажираност би можела да стане поттикнувачка, дејствувачка и остварувачка алат-

ка за постварување на намерата, потребата и нужноста за промена на тековнава општествено-економска формација во некоја друга, поинаква, а зошто да не и – нова.

Во оваа прилика ќе се обидам да го определам поимот на „кoмунитативната ангажираност“, имајќи го на ум, пред сè, ставот на Жак Рансиер според кого:

„Не постои ангажирана уметност, постојат само ангажирани уметници!“.



Вовед

Поттикот за токму оваа тема, почетно дојде од еден *Фејсбук* пост на Оливер Белопета од 14 август со линк до една песна на Рианон Гиденс. (Giddens, 2017; сл. 1) Кусо искоментирав:

„Така-вака, еднава песна ме натера да го исслушам целиот албум, па кај цел албум таму и другите песни...

А на момент ме врати на Џоан Баез, и заради гласот и заради текстовите (за среќа не ѝ се километарско-наративни како на Џоан).

А текстовите ме вратија на темата на ангажираната уметност (на која деновиве повторно размислувам, работејќи на еден текст за едно предавање во септември).

А тоа, ангажираноста, пак ме врати на албумот на Гиденс, односно на оваа песна, прашувајќи се: зошто после ~60 години (од Баез до Гиденс) повторно да не може да се ре-актуелизира ангажираноста (во смисла, дали овие ~60 години се доволни, повторно таа да се случи)?“

На што Белопета додаде:

„Да, Гиденс е еден фасцинантен исклучок. И мене ме враќа на темата ангажирана уметност (еве, дури и да се ограничимо само

на музиката). Каде ја снима ангажираноста? Зошто? Можно ли е да се врати после 60 години? Широка и интересна тема, на која би можел да се расприкажам. На пример, за неа во едно свое интервју зборуваше Нил Јанг. И кажа: 'Целата моја генерација во доцните шеесетти години од минатиот век и кратко во седумедесетите беше убедена дека со својата музика ќе го промени светот. Поминаа години и јас и другите сфативме дека тоа била една наша голема илузија. Ни остана да бидеме посветени само во – создавањето добра музика'... Гиденс.“

Половина живот потрошив токму на овој став на Јанг, а и самиот слушајќи го и впивајќи го наративот на целата таа генерација (иако не ѝ припаѓам). Заклучокот до кој дојдов секако дека е истиот со оној на Јанг: дека таа генерација не го смени светот на групно, колективно, заедничко рамниште, но! ги смени нештата на поединечно рамниште. Тоа е видно и во завршетокот на заклучокот на Јанг: „Ни остана да бидеме посветени само во – создавањето добра музика“, бидејќи другото (промената) си доаѓа само по себе. Во ова сум сосема убеден, токму заради сознанието, којшто дојде со текот на времето и искуствата, дека во поединечниот пристап промени се можни само во рамките на поединците [индивидуите]. Кога и како тие поединечни промени ќе успеат или ќе бидат можни да се соединат и да донесат промени на светот на групно, колективно, заедничко рамниште, сега велам, не е веќе умисла, утопија, туку сосема можен настан. Особено имајќи ја предвид тековнава ситуација и состојба – на глобално рамниште.

Во оваа, и само во оваа, смисла суштинско во овие мои размисли ќе биде разграничувањето меѓу севкупниот досегашен систем на западната култура и капитализмот заснован врз поединецот и неговата сопственост и можниот иден систем на глобалната [N.B. Тука не мислам на глобализирачката] култура и новата распределба (во секоја смисла, не само во смисла на капиталот и сопственоста) и споделба.

Затоа, а раководејќи се од проективната во намерата, да ги разгледаме трите фази на овој предлог-проект за комунитативната ангажираност.



Сл. в Смртта на Клеопатра
4 век, фреска, Катакомбата на Виа Латина, Рим

I. Анализа на состојбата

I. 1 Погреб: „Уметникот е (двојно) мртов!“

„Курирањето е мртво!“. Оваа мисла постојано ми се провлекуваше додека ја читав *Кусата историја на курирањето* на Ханс Улрих Обрист [Hans Ulrich Obrist], летово (сл. 2). Читатјќи ги преобразбите на концептот за *кустос* (како музејско звање) во концептот за *куратор*, а особено влијанието на изложбата на Харалд Зееман [Harald Szeemann] *When Attitudes Become the Form*, во Кунстхале Берн 1969, станува јасно дека со изложување (презентација) на *ставовите* наместо дотогашната превладувач-



ка *формалистичка* теорија на Клемент Гринберг [Clement Greenberg] срочена во изказот: „Бојата е боја, формата е форма“, предметот на прикажување (репрезентација) не е повеќе интринсичната, природната состојба на уметникот (како суштина за уметничкоста²⁾), туку мислењето и ставовите по одредени прашања. Но, овие мислења и ставови се мислења и ставови на кураторот, кој ги избира делата за изложбата како нивна илустрација.³⁾ Со тоа, курирањето започнува сè повеќе и сè почесто да ја презема улогата и важноста која дотогаш ја имаше уметникот.

Од друга страна, кога во оваа книга се читаат спомените на водечките куратори од тој период (доцни 1960ти и рани 1970ти) се заклучува дека уште тогаш се исцрпени скоро сите можни форми и начини на прикажување (репрезентација) на кураторските мислења и ставови. Сè од тогаш е или повторување или „откривање на топла вода“: курирањето во ова доба станува беспредметно.

Беспредметноста на курирањето, во својата идеолошка формација, е токму во едноставната замена на поединецот: тоа (поединецот) не е повеќе уметникот, туку е кураторот. Со тоа, повторно се перпетуира истата структура на капитализмот и на сопственоста,

²⁾ Квалитативната категорија на уметноста.

³⁾ Во оваа смисла, Зоран Петровски на разговорот организиран по повод мојата изложба (и последна во кариерата) *Разговори. Со кого разговара македонскиот уметник?* од 1996 беше во право кога го искажа токму ова.

кои и доведуваат до *отуѓувањето*: повторното приклучување кон себството повторно го потврдува отклонувањето од заедницата. Во оваа смисла: ако производството на уметност во општествено-економска формација која се заснова на стокова размена⁴⁾ од уметникот прават производител (на местото на творец, создавач), а од салонот/галеријата дуќан – што значи отуѓување од сопствената творба, тогаш, со курирањето, уметникот се отуѓува (или, поточно, е отуѓен) од своето авторство, единственото што му остана. Тоа доведува и до отуѓување на публиката, односно, јавноста, бидејќи купеното дело (стока) преминува во приватен (колекционер) и/или институционален (музеј и неговата збирка – за кој се плаќа влезница) посед. Со тоа, авторството (на уметникот) се релоцира во друго авторство (на кураторот), но суштината останува иста, дури и ако е тоа своевидно со-авторство: првите куратори имаат за цел (иако просветителска) да ги заживеат музејските институции, кои (барем во последните 40на години) профитираа со енормниот маркетиншки притисок за мега изложбите на кураторите, остварувајќи при тоа огромни приходи. (Тоа се покажа и потврди особено во овој период на пандемијата, кога музеите се пред финансиски колапс.)

Така, откако курирањето е мртво, двојно е мртов и уметникот. Не велам, иако би

⁴⁾ И тоа уште пред организирањето на *Salon des Refusés* (Салонот на одбиените) во 1863, паралелно на *Salon de Paris* (Парискиот салон), а по налог на царот Наполеон III, кога малите приватни галерии во Париз ги изложуваат токму делата на одбиените, уште од 1830те], и која од уметноста прави стока [роба].

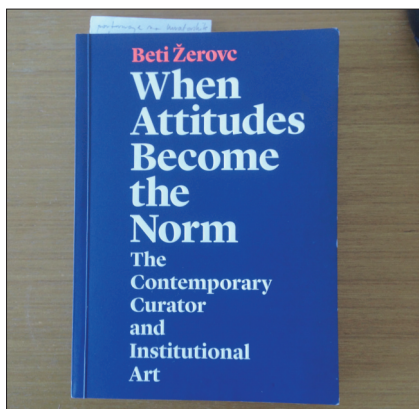
можел да кажам, дека и „Уметноста е мртва!“; таа е мртва одамна, во онаа форма во која и за која ја учевме. И неа никој не ја уби, таа самата се уби, ја убија нејзините уметници прифаќајќи да бидат дел од кураторските проекти. А тие, кураторите, само направија погреб со курирањето на нешто друго, нешто што не е веќе уметност само за себе, а во име на – Музејот.

Во оваа смисла, или аналогно, слободно би можел да кажам дека и: „Музејот е мртов!“. Што е сега „музејот“?; Што тој архивира, чува и прикажува? Кураторски концепти кои се сведуваат на обемен – каталог?! Нашите музеи се уште помртви или се двојно мртви, од Музејот (како концепт), бидејќи не се во состојба (сеедно дали од финансиски, организаторски, организациски или други некои причини) да го произведе барем тој – каталог.

Конечно, во ова го пронаоѓам и одговорот на едно многу често и постојано повторувано прашање или мисла за Венециското биенале, на пример: „Што не е во ред и со биеналето и со уметничката продукција? Ако не отидеш мислиш кој знае што си пропуштил, а ако отидеш сфаќаш дека ништо не си пропуштил!“

I. 2 Парастос: „Курирањето е (двојно) мртво!“

Парадоксот да биде уште поголем, и покрај тоа што се исцрпени сите форми на кураторските проекти, тие и понатаму продолжуваат. Затоа многу ми се допадна насловот



Сл. 3

на книгата на Бети Жеровц: *When Attitudes Become the Norm* (сл. 3). (Žerovc, 2015) Правејќи парафраза на насловот на Зеемановата изложба, таа, всушност, ја определува суштината на преобразбата од *форма* во *норма*, како најсоодветна за кураторските проекти во последните триесетина години, особено по бумот од почетокот на 1980те на новиот тип на курирање и кураторство кое ја проблематизира определбата на Зееман: „изложбо-создавачот како уметник“ [exhibition-maker (Ausstellungsmacher) as artist] и „изложбата како дело на уметноста“ [exhibition as a work of art] со замената: „изложбата како уметничко дело“ [exhibition as artwork] и „кураторот како уменик“ [curator as artist]. Со тоа таа воведува нова подопределба на поимот куратор: „куратор на современата уметност“ [contemporary art curator], (176-96) сметајќи дека кураторскиот проект повеќе (треба да) се смета како *настан*, отколку како *изложба*. (232-44)

Но, и покрај овие обиди да се продолжи животот на курирачката пракса и кураторите како нови „кокошки што носат златни јајца“ за досегашниот уметнички пазар [art market] во кој сега не се вклучени само приватните галерии (како дуќани за уметнини-како-стока) и нивните уметнички саеми [art fairs] (или панаѓури на уметноста, како што сакам да ги нарекувам, бидејќи и навистина така изгледаат), туку и кураторите поканети од институциите кои треба (со афирмација на уметниците) да ја зголемат пазарната вредност на делата, та оттука и вредноста на (делата влезени во) колекциите и публикациите, пред сè, приватните, а потоа (и ништо помалку) и институционалните (обемните каталози).

I. 3 Воскресение (во празно): „Уметноста е (двојно) мртва!“

За сликата да биде докомплетирана, концептот *кога ставот станува норма*, односно, кога кураторството и курирањето стануваат главните промотори на вредностите за пазарот и, се разбира, како дел од системот, „историјата на уметноста“, нештата стануваат посериозни. Во оваа смисла, парадигматични се кураторските зафати на Акиле Бонито Олива [Achille Bonito Oliva], кои, (зло)употребувајќи/искористувајќи го Венециското биенале и галериско-музејскиот систем, низ еден осмислен подолгогодишен процес во првата половина на 1980те, нагласката ја префрлаше од една уметничка средина и сцена кон друга завршувајќи на крај со промоција и лиферирање на средноазиските уметници, па сè до ки-



Сл. 4

неските, во средината на 1990те, а сè со цел повторно да се разработи приватногалерискиот систем кој банкротираше со непродажобилната концептуална уметност, особено онаа ефемерната.

Штом курирањето почнува да се нормира, односно и поточно, кога неговото постварување е резултат на нормативни прирачници, тогаш тоа станува академска дисциплина: со академизирањето неговата историја е заокружена. Било да станува збор за различни курсеви и школи (и вечерни училишта) или за академски курикулуми во намера (сл. 4) или, пак, за веќе воведени академски предметни програми,⁵⁾ сосема е јасно дека тоа навистина или уште еднаш, удвоено е – мртво: мртво во својата симболичка вредност (заме-

⁵⁾ Меѓу кои предничи Кураторската програма на *De Appel* од Амстердам, кој веќе го заокружи своето 26 издание за само 7 500 € учество, минимален буџет за престој од 867,68 €, плус уште 110 € за осигурување и плус-плус меѓу 500-900 € за сместување], <https://deappel.nl/en/events/call-for-applications-2020-2021>

нета со парична вредност); мртво во својата историска вредност (заменета со пазарна вредност), мртво во својата суштинска вредност (заменета со престижна вредност).



Сл. 2 Евхаристичката риба и леб
3 век, фреска, Катакомбите на Св. Каликстус, Рим

II. Предлог за промена на состојбата

Барајќи можности за промена на ваквата состојба се направија повеќе обиди. Гледано од аспект на методологиите на истражувањето *на, со и во* уметноста, онака како што ги има поставено Кристофер Фрајлинг (Fruy-ling, 1993/4) би издвоил три досега пројавени обиди/предлози и, бидејќи тие не ги исполнуваат очекувањата и се покажуваат нефункционални за перспекцијата на идните функции на уметноста и на уметникот, би предложил уште еден нов. Најпрво да ги проанализирам првите три обиди/предлози.

II. 1 Предлог А: Внатре институционалниот систем и внатре институцијата

Иако во текстот „Кураторот и леви-чарската политизација на современата уметност“ Жеровц настојува да ја префрли сферата на интерес од *естетичкото* кон *етичкото*, (Žerovc, 2015: 124-46) сепак сè тоа и понатаму се одвива во институцијата и институтите на уметноста, или барем под нивно покровителство и организација. Тоа би било некако како што смета и Даниел Бирнбаум [Daniel Birnbaum] кога вели: „Кога се појавуваат нови културни форми, тие користат фрагменти од веќе заборавените форми“, за да заклучи дека: „Во

иднина, изложбената практика ќе употреби алатки за кои едно време сите знаевме, но сме заборавиле на нив“, (Бирнбаум, 2019: 246) односно, еден логичен развој на историската структура втемелена во причинско-последична низа која го повторува (и потврдува) ставот дека ниту една уметничка форма не се создава *ex nihilo* и дека дури и најрадикалните преврати ако не за последица, тогаш барем за причина ја имаат постоечката состојба.

Но, дали заради тоа радикалниот преврат не е можен?

Ане д’Арнонкур [Anne d’Harnoncourt] во разговорот со Улрих Обрист напоменува:

„Мислам дека утопијата е она што вистински продолжува и има огромна вредност, и тоа не финансиска, туку морална, духовна и естетска вредност, секаква друга вредност“. (Улрих Обрист, 2019: 196)

Во идејата за утопијата се содржи постојаното очекување (таа примордијална и вродена човекова карактеристика) дека нештата можат и треба да се сменат, во позитивна, дури и во напредна (програсивна) насока.

Но, за каков, за кој напредок (прогрес) тука станува збор? Можна ли е концепција на иднината без концептот за прогрес на модерното доба? И што, конечно, напредокот треба да е? Во што и со што тој може да се пројави?

Преобразбата на авторството и преобразбата на сопственоста на уметноста и нејзините производи, односно, „институционализацијата“ на уметноста особено по вклучува-

њето на спонзорите и нивните барања и потреби, во новиот предлог (или загриженост) на Жеровц е еден таков преврат? Не. Таа и самата заклучува дека кураторот на современата уметност е само една „понова сорта на производство и заштита на она што веќе го правела аристократијата и црквата во предмодерното минато“, без разлика на настојувањето за настанизацијата на неговите кураторски изведби и продукции. Та, оттука, во поговорот на истата книга Мари Ан Станишевски [Mary Anne Staniszewski] заклучува дека:

„Тезата на Жеровц е дека кураторот на современата уметност – кој стана можна фигура внатре современиот свет на уметноста – произведува театролики и ритуализирани настани кои отворено се промовирани како катализатори на левичарските политики и напредните општествени теми, но кои се, всушност и уште поскриено, претприемачки (бизнис) кои го одржуваат, стабилизираат и заштитуваат самото *status quo*.“ (Staniszewski, 2015: 262)

Оттука, со ваквото одржување на *status quo* тешко дека ќе се случи тој толку потребен радикален преврат.

II. 2 Предлог Б: Внатре институционалниот систем, а надвор од институцијата

Последниве четири години сведоци сме на еден бран на производство на мурали (сидни слики), особено 2020, во скоро сите градови на Македонија. Како да се случи една оп-

шта мурализација – сите сликаат и секаде се сликаат мурали. Тие се сликаат врз: фасади на државни објекти и на приватни повеќекатници; бетонски потпорни или оградни сидови; запустени сидни површини... Мислам дека сè (овој бран) започна со сликањето на т.н. графити врз празните површини на подземната автобуска постојка во Градскиот трговски центар, веднаш по победата на локалните избори на Петре Шилегов. Дури и Македонска каменица доби свои мурали, Македонска каменица – еден од најзаборевните градови во државата, град кој, верувам, 80% од населението не ни знае каде географски се наоѓа! Уште малку и – Скопје ќе заличи на Бронкс од 1980те, пред њујоршката полиција да добие повеќе права и да го намали криминалот по улиците...

И откако почнаа да се појавуваат (и да се намножуваат) почнав и јас да се прашувам: Зошто токму мурали? А не (повторно) скулптури, на пример?

Наједноставниот одговор е дека тие се *евтини*: неколку канти боја, четки и кутии спреми и некој мал хонорар за сликарите-муралисти – и толку. Во споредба со трошоците за скулптурите од проектот „Скопје 2014“ (и во материјал и во хонорари), тоа му доаѓа како трошокот за една трепка од (кое било) око на Букефал на Валентина Стефановска (ако воопшто таа трепка и ја има).

Најсоодветниот одговор би можел да биде дека муралите се многу *урбани*⁶⁾: тие го поседуваат духот на урбанитетот, а урбаните ликови се, по дефиниција, левичари.

Најдобронамерниот одговор би бил

на свој проект, без разлика што организатори и остварувачи беа невладините организации од културниот сектор.

Многу мал дел (мислам дури и најмал) од новите мурали се ангажирани. Особен поттик за ваквата функција и содржина е целата програма на фестивалот АКТО од 2020, кој фестивал се состои токму во сликање на мурали низ Републиката на ангажирани теми, иако сите мурали не се такви (од за мене непознати причини), а големите и малите наративи алтернираат од случај до случај. Според мене, токму овие неколку мурали се најкарактеристични за промислувањата во текстов. Односно, во нив најкрајносно се судираат концептите на *формата* и *содржината*.

Еден таков судир може да се препознае во два различни мурали на истата тема:

1. *Колектив КУРС*, Белград (Милош Милетиќ и Мирјана Радовановиќ), мурал на фасадата од киното „Партизан“, Битола, јуни-јули 2020 (сл. 6);

2. Горан Ристовски и Зухал Неби Мумин, СДУ Гимназија „Д-р Ибрахим Темо“, Струга, август 2020 (сл. 7).

Освен судирот меѓу формата и содржината, судирот меѓу овие два мурали е и идејното решение. Првиот, битолскиот, се повикува (не само на и со цитатот од Брехт) на едно ретро решение (во поновата македонска графичко-дизајнерска продукција многу, дури и премногу, присутна) кое потсетува на идеолошките пропагандни интервенции во јавниот простор во периодот на социјализмот (соглас-

но темата на Фестивалот: солидарност и анти-фашизам); додека струшкиот мурал, ослободен од текстуалното наведување или доуточнување со читањето, е решен како сликовен исказ на истата порака за солидарност, соживот и толеранција. (N.B. Училиштето е мешано, односно е тријазично и триетничко и муралот повикува на заедништво, и етничко и полово, а сликовната „интервенција“ е резултат на честата пракса ваквата негова мешаност да биде партиски зло-употребувана за тепачки меѓу учениците.)

Во оваа смисла, во првиот случај сликата е илустрација на текстот, додека во вториот сликата е носител на текстот. Во првиот случај (а и во скоро сите други мурали од АКТО) како да станува збор за обид за спојување на сликовното со текстовното, што на моменти ме тера да помислам дека е своевиден почеток на уште еден преврат, уште еден ретро преврат: сега од *сликовниот* преврат на Мичел (повторно) кон оној *лингвистички* преврат на Витгенштајн и Бергман [pictorial turn; linguistic turn; Wiliam J.T. Mitchell; Ludwig Wittgenstein; Gustav Bergmann].

И така, во овој период на промени (долго најавувани, жедно очекувани, но главно неостварени) наместо да се произведуваат нешта коишто би покренале *општа мобилизација на општеството*, нам ни се случи *општа мурализација на државата*.

II. 3 Предлог В: Надвор од институционалниот систем и надвор од институцијата

Овој предлог се однесува на следниот преврат. Тој не е ниту лингвистички [linguistic turn] ниту сликовен [pictorial turn], тој е – *практички преврат* [practical turn]. Тоа е преврат со практика како преврат на праксата.

Практичкиот преврат е активирачки сооднос помеѓу двете значења на етимолошкиот корен на зборот: практиката [πρακτικός] – која се однесува на *акцијата*, активноста во спроведувањето на *чинењето* (правењето) [πραττεῖν]. Тоа, во најпрва инстанца значи дека толкувањето на стварноста ниту се спроведува преку јазикот ниту преку сликата, туку преку целисходната активност која уметникот ја спроведува во активно содејство со членовите на заедницата.

Поттикот за овој предлог доаѓа токму од слабењето на интеракцијата (како восприемачки процес) помеѓу уметничкото дело и восприемачот (гледачот), кој сè повеќе го губи интересот за интимните, приватните и (често) херметичките наративи на уметникот. Јавноста (публиката), особено во рамките на настаните на „ликовните“ уметности, сè поретко доаѓа на тие настани. Една од можните причини е токму тоталната доминација на сликовниот свет и сликовната комуникација (*e.g.* разните *етоји*, „иконите“ на апликациите, итн.) кои веќе не се симболи (*e.g.* сообраќаен знак), туку, како што ги именувааше своевремено компанијата *Apple* – метафори на/од вистинскиот свет [metaphors of the real world].

Понатаму, во овие и вакви времиња, особено ова време на пандемијата, не поединците, туку, би рекол, членовите на заедницата сè повеќе се загрижени за многу посуштински, па и преживувачки наративи како носители на алтернативните решенија на новите пројавени проблеми. Во оваа смисла: никому веќе ништо не му значат сликите или скулптурите на и во кои „уметникот се соголил до крај“ или дека ги објавил (ги направил јавни, ги поставил на јавен увид) сопствените најинтимни или најинтринсички теми, дилеми и проблеми.

Кога на ова ќе се додаде и сеприсутноста и севажноста на друштвените медиуми (посредувачи) и платформи како потполна спротивност на интимистичкиот чин на восприемањето на уметничкото дело, а кои се засноваат на крајносна индивидуација (со невидени досега крајности во објавувањето на таквата индивидуација) од обете страни (и од страна на постирачот и од страна на коментирачот), тогаш навистина настапува крајот на поединечното, засебното, разделеното и поделеното: индивидуализмот во и индивидуацијата на јавниот простор ја изгубија, ја истрошија севкупната своја смисла. Тоа, пак, доведува до следната појава: колку повеќе *друштвените медиуми индивидуизираат* (создавајќи некое лажно заедништво, заедничарење, како што би рекол Динко Крехо, (Kreho, 2018: 57) толку повеќе *друштвените практики заедничарат* (како ситуирање, во овој конкретен простор и ова конкретно време).

И така, ајстезисот (сетилното спознавање на светот) почнува да се случува во самиот свет, во настанот во самиот свет, во *настанот на самиот свет: надвор* од институ-

ционалниот систем и *надвор* од институцијата.

За тоа да се случи, предвид треба да се имаат две состојки на случувањето, поточно, настанот: да се има (земе) предвид заедницата не како едноставен збир на индивидуи/субјекти, туку како целина, како самостоен и автономен ентитет и да се воспостави сообраќај, сообраќање како обраќање за размена и споделување.⁷⁾ Затоа и – *комунитативност*.

За да го појаснам овој поим ќе се послужиам со два, овој пат латински, зборови: *communis* и *communicare*.

Communis како *communitas* ја означува групата на субјекти кои се на едно место и кои имаат заеднички карактеристики на која се додава значењето на *communalis* како чин на споделување меѓу и од страна на сите субјекти на заедницата.

Communicare едновременно ги означува и објавата и споделувањето, но и размената, како и средствата употребени за нив. Субјектите на заедницата не само што објавуваат и споделуваат, туку тие и разменуваат.

Или, споено:

– комунитативноста е чин на разменско објавување и споделување на искуствата, знаењата, умешностите и вредностите на времето од интерес на заедницата како целина и настан во самиот свет.

⁷⁾ Можеби и во смисла на комони [*commons* – придобивка за сите или од интерес за сите], она што во два наврата во Скопје го промовираше Паскал Гилен [Pascal Gielen]. (Gielen, 2009)

Е, сега: „ако без уметност немаше да биде лесно да се седи дома“, како што вели дизајнерот Горан Костовски за времето помина-то во карантинот ланската пролет, (Богоева, 2020) тогаш тоа значи дека пред уметниците во ова и во времето коешто доаѓа стои сериозна одговорност: субјектите на заедницата и самата заедница како ентитет имаат потреба од уметноста. Тоа е затоа што, како што заклучува и Белопета во еден разговор врзан за новонастанатата ситуација, (Зафирова, 2020) таа покажа дека во светот радикално се менуваат приоритетите во рамките на општествената пирамида. „Културата и образованието се темелите. Сè друго е надградба“, изјавува тој, а што се надоврзува на веќе воочениот и соочениот факт за време на оваа здравствена криза дека за квалитетна општествена супстанца најважно е квалитетно образование коешто така ќе ја формира и формира таа супстанца која потоа ќе создава/твори култура сообразна, дури и целесообразна на стварноста во која заедницата се организира.

Тоа, пак, ја превртува марксовата пирамида „на глава“, онаа за економијата како база, а културата како надградба. Меѓутоа, да не звучи ова премногу хегеловски, тука не станува збор за хегеловиот апсолутен дух, туку за конкретниот и практички дух, дух кој својата појавност ја остварува и постарува низ конкретен *приктички чин* во материјалниот (но не и материјалистичкиот) свет.

А што е со ангажираноста? Секако дека: секој вид ангажираност е идеолошки пред-одреден, предопределен. Така е и со *комуни-тативната ангажираност*. Особено кога таа

треба да се спроведе или поствари во нашето општество, култура и начини на организирање на секојдневието и односите меѓу субјектите во него. Оттука, една сериозна пречка се појавува, пречка која ќе биде, најверојатно, најтешко да се совлада, а тоа е: подложноста на нашето население на „реакционерни политики и популизам кои се најплодни во постигнувањето на краткорочен успех и агитација“, како што забележува Амар Мециновиќ, а тоа ја оневозможува (или барем ја одложува) „секоја интегративна политичка идеологија“ која е „под опасност на обезличување“. (Мециновиќ, 2020: 7)

Но, не е само до нашето население. Неолиберализмот воведе практики кои (колку парадоксално!) од една страна го обединија меѓународниот пазар на труд (и производство, односно, го меѓународизираа), а од друга страна ги разби, ги раситни сите можни концентрации и спојувања на прогресивните сили, односно, нивното содејство и содејствување, оневозможувајќи го, со тоа, можниот отпор. Во оваа смисла, „интегративните политички идеологии“, како што ги поставува Мециновиќ, треба да се разинтегрираат (интегрирањето ги потврдува постоечките поединечности), бидејќи, согласно „политичката коректност“ (уште една измислица на неолиберализмот), со интегрирањето ќе треба да се задоволат барањата и потребите на сите одделни (партикуларни) интеграбилни групи – што е невозможна цел, што е неможно за остварување! А тоа е проблемот, суштинскиот проблем на концептот за *мултикултурализам*, дополнително накриво засаден во нашето општествено ткиво.

Во оваа смисла, еден од слоганите кон привршувањето на Шарената револуција: „Не го ситнете отпорот!“ ја добива својата потполна политичка смисла. На тоа, не можам, а да не го надоврзам и ставот на Жак Рансиер [Jacques Rancière] околу ова „ситнење“, односно, дека децентрирањето води само кон нецентрирање со што отпорот, тој толку нужен инструмент на дисензусот со децентрирачките политики станува дисфункционален. Конечно, токму овој аспект, апсектот на обединувањето и неразличноста / неразликувањето / непоединечното во составот на протестирачите од и во единствената цел на Шарената револуција, а тоа е: граѓанскиот притисок врз режимот, *i.e.* начинот на кој беа спроведувани политиките на Никола Груевски и на неговата политичка партија ВМРО ДПМНЕ (особено во периодот од 2009 до 2015), беше и клучниот аспект на дисензусната политика на отпорот.

Ова токму затоа што мултикултурализмот се покажа и потврди како неуспешен обид или обид кој непрофункционира во декларираната и прокламираната насока на неолиберализмот, за кого „не постои такво нешто како општество“, туку за кого постојат само изолирани индивидуи поврзани само околу незадоволството од распределбата на капиталот и добрата и кои тоа незадоволство можат да го канализираат (и го канализираат) само преку доделеното право на парцијални (и со тоа децентрирани, обезмоќени) права. И како последица на тоа на хоризонтот веќе се јавува една обединувачка идеја, онаа на – *интеркултурализмот*. Комунитарноста од која произлегува идејата за – *комунитативноста*, во нејзината двојна смисла на *communis* и

communicare е само еден можен начин, една можна (а можеби и единствена?) верзија на обединувачкиот фактор.

Затоа, под итно треба да се укинат (да се умртват): сите „Скопје прајд викенди“, сите „Вечери на женски права“, сите „Прво па женско“, сите саеми на албанските издавачи, сите етнички политички партии; но, исто така и сите (веќе умртвени) индивидуизирани наративи на уметниците и кураторите, на поседовноста на колекционерите и музеите и продажните галерии и сите други слични дезинтегрирачки форми и платформи, а потоа да се седне и да се промисли: Што е од заеднички интерес за сите субјекти на заедницата (како единечен ентитет), а не само за партикуларните/партикуларизираните групи заедници и нивните интереси?

Нема да треба повеќе или многу долго да се размислува, бидејќи тоа што е заедничко за сите се неколку мали работи:

а.) одговорност кон природната околина;

б.) рамноправност меѓу субјектите на заедницата и

в.) поголема и подобра, фер и подеднаква распределба на постоечките средства, добра и извори (ресурси).

За тоа да се постигне потребно е:

1. да се преобмисли ангажираноста и
2. да се преосмисли ангажираноста.

Преобмислувањето на ангажираноста, во смисла во која сега размислувам, се однесува на разграничувањето на *политичката* ангажираност од *идеолошката* ангажираност. Токму вторава е онаа застарена концепција која, не знам зошто, ја застапуваат муралите од ланскиот Фестивал АКТО: прокламирање на наративите за заедништво, солидарност, антифашизам. И? Ги осликавме сидовите, упативме порака и – што? Сега чекаме субјектите да почнат да заедничарат, да се солидаризираат и да антифашизираат? Не, мислам дека тоа не е доволно. Таа улога веќе ја одиграа муралите на Борко Лазески. И видовме како сè тоа заврши 1990. Денес веќе никој не реагира на декларативни слогани, токму заради тоа што секојдневието ни е преоптеретено со разноразни слогани: од рекламни до партиски, од *Фејсбук* статуси до *Твитер* цитати, од ... Новоиспишаните слогани по сидовите низ Македонија само ја потврдуваат инфлацијата на значења, токму заради нивната неможност да поттикнат придвижување, тие се испразнети од значењата токму заради тоа што и идеологиите се такви: испразнети од значењата.

Преосмислувањето на ангажираноста е, всушност, преврат од *идеолошката* кон *политичката* ангажираност, преврат од *нарација* кон *праксата*, од дебатите за предимството на *формата* над *содржината* (и обратно) кон *дејственоста* со и преку размена, непосредна и конкретна, а не само симболичка. Преосмислувањето на ангажираноста е можно само преку *практичкиот* обрат.

Тоа сега нè доведува до предлогот уметниците да ја преиначат својата функција: тие не треба да ја прикажуваат (презентираат) заедницата (а не стварноста) туку да ја претставуваат (ре-презентираат, да ја преповторат) заедницата во праксата и тоа не во туку со нејзината симболичка вредност.



Сл. 8 Воскресение Лазаря
4 век, фреска, Катакомбы на Виа Латина, Рим

III. Промена

Дека оваа пролегомена за практичкиот преврат преку комунитативната ангажираност не е само утопија, дека не е само една пуста желба и/или (што е „најстрашно“ за нашите уметници) проскрипција каква треба да биде „уметноста“ и што треба да прави уметникот (за што поприлично бев критикуван во минатото за во една прилика да бидам определен од страна на Бранислав Саркањац и како „ждановист“,⁸⁾ а Станко Павлески, поттикнат од тие мои ставови, создаде цела една серија на дела, меѓу кои и неколку книги, бранејќи го исклучивото уметиково право на авторство),⁹⁾ говорат и неколкуте веќе случени примери. Тие, помалку или повеќе, во извесна смисла покажуваат на што мислам под ова. Еве некои од нив.

⁸⁾ „Во еден кус, скорешен и попадно соопштен коментар на македонскиот философ Бранислав Саркањац, самата намера да се разговара за уметникот и општествената стварност е оценета како кдановизам; оваа изјава не е идеолошка дисквалификација на темата, туку израз на едно прагматично соглдување на односите кон темата – улогата на политичките елити во определбата на пожелните вистини за уметникот и за општествената стварност“. (Иванов, 2001: 32)

⁹⁾ „Во книгата. се претпоставува дека посредувачот [критичарот, Н.В.] преку нивниот медиум дема да го нарушува творечкиот амбиент и здравите позиции на уметноста.“ (Павлески, 2002: 7)



III. 1 *Non for Profit*

Ни самиот не можев да се соземам од шокот кога ја видов повеќеилјадната публика седната и распослана врз тревникот во Градскиот парк вечерта на 6 јуни 2018, свртена со внимание кон големото платно (сл. 8). Следниот ден на Горче Ставрски му напишав: „Уште сум во потрага по зборови кои ќе ми објаснат: што, всушност, се случи вчера во државава... ...“ Еве, дури после две години пронаоѓам по некој збор којшто ќе ми објасни што, всушност, се случи таа вечер во државава.

„Додека на рамништето на стоката размената е отуѓена, на рамништето на групата таа е неотуѓена, смислена и споделена“, читам кај Катлер (Cutler, 2016: 169) Токму тоа го направи Ставрски со јавното гледање на неговиот филм *Исцелител* во скопскиот Градски парк, а по него и во повеќе градови низ Македонија: го извади филмот од киносалите (институционалниот простор), од размената на филмот како стока (гледање за пари) и го постави сред јавниот отворен (вонинституционален) простор и го сподели со јавноста (гледање без пари). Таа стока чија вредност се одредува преку бројот на продадени влезници во кино-салите во првата недела, наеднаш, преку само еден чин, ја разурна целата бизнис профитабилна филмска машинерија. Да појаснам: Ставрски не го „пушти“ филмот без пари откако се исцрпеа сите можни проекции во кино-салите, како што прават неговите колеги продуценти и филмски режисери кога одобруваат (претпоставувам со извесна финансиска надокнада) префрлање на компакт диск или на некој *Netflix* (конечно, филмот можеше бес-

платно да се погледа дури и пред овој настан); тој едноставно го сподели филмот со сите, иако, најверојатно, кредитот којшто го подигнал за снимањето на филмот сè уште не му е враќен.

Тој чин е чинот на дејственоста токму заради тоа што вечерта на прикажувањето на филмот во скопскиот Градски парк (а и во Струга, 29 јули 2018, за каде можам исто да посведочам) главната поента не беше самиот филм (повеќето од присутните веќе го имаа гледано; сл. 9), туку *самиот настан*, настан со случка. Најголемиот дел од дојдените понеле од дома чергичиња коишто беа распослани по тревникот, со претходно купени грицки и литариполски пивца купени од трафиката кај Паркот (а не по цените на оние од *Синеплекс* во Сити мал), главно во помали друштва или парови, уживајќи ја топлината на вечерта во тоа рано лето...

Ставрески, од друга страна, со овој чин го оттргна јавното гледање [public viewing] од преградките до тогаш резервирани само за спортските настани на Плоштадот „Македонија“, главно кога Трифун Костовски го поседуваше РК „Ѓорче Петров Кометал“, и го предаде на уметноста, на културата.

III. 2 Обука

Пред некој ден стигна информација за еден навидум обичен проект, погрешно насловен како „мозаик инсталација“. За изведба на мозаици врз бетонските клупи во Градскиот парк во Винаца уметниците Александра Димитрова и Марија Мицова Гацова ги повику-



Сл. 10

ваат заинтересираните да дојдат и да го направат тоа заедно. Настрана композициските решенија и обновувањето на трошните бетонски клупи, тоа што ми го привлече вниманието е одржувањето на подготвителната работилница во која неколкуте заинтересирани се запознати со мозаичната техника за подоцна и самите да учествуваат во поставувањето на мозаикот (сл. 10).

III. 3 Оставам за да земам

Самиот сè уште ги немам видено, но Алексадра ми испрати фотографии од три (а можеби се и повеќе) чудни кукарки чијшто покрив е отворена книга со тврди корици. Не знам кој е автор на ова решение, а, пред сè, на идејата, но ова ми се чини како еден од најважните исчекори во скопскиот (а можеби и во македонскиот) јавен простор: размена на книги. Вакви слични идеи од поодамна се појавија на Фејсбук на повеќе страници за размена



Сл. 11

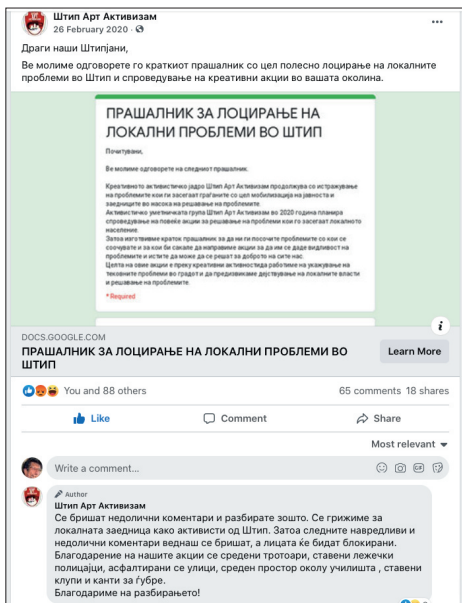
и продажба на стари, односно, на прочитани книги, но важноста за мене е во тоа што овие три куќарки се во јавниот отворен простор (едната во дворот на Пионерскиот дом „Карпош“, втората кај тревникот меѓу МОБ и Даут пашин амам и третата кај чешмата во Градскиот парк; сл. 11). На некој начин тоа ме потсети на едно сандаче кое долго време стоеше на улица „Македонија“ во која граѓаните оставаа храна за бездомниците.

III. 4 Еко освестување

Повеќето интервенции врз отпадоците на места низ Скопје на *Единицата за брзи артивистички акции*, се длабоко осмислени и естетизирани укажувања на нашата негрижа кон јавниот простор (сл. 12). Нивните акции, како и оние на групата артивисти (еколошки активисти и уметници) од Тетово (сл. 13) и активистите од *Штип арт активизам* од Штип (сл. 14), (Аноним, 2019) имплицитно и недвосмислено укажуваат на проблемите и темите на нашиот однос и кон сопствените градови и кон природата.



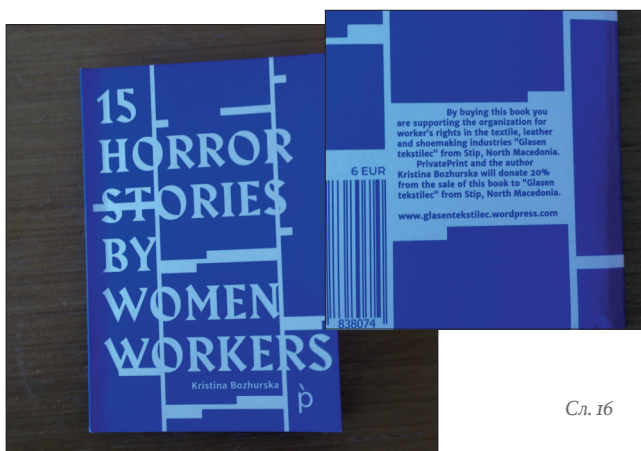
За разлика од првите две групи, само штипските ак/ртивисти, освен што во своите акции ја вклучуваат критичката компонента, тие ја вклучуваат заедницата, односно, бараат предлози и од неа, како би можеле артивистички да интервенираат на оние места коишто се важни за заедницата, па, оттука, и даваат предлог како проблемот да се реши (а не само да се посочи). Токму ваквата структура на дејствувањето (анализа на состојбата, предлог за нејзино решавање и конкретното решавање) овие акции ги прави доволно про-спективни, па оттука и проективни (сл. 15).



III. 5 Работничката сина џебна книга

Најновиот проект на Кристина Божурска, а во рамките на новата едиција на алтернативната издавачка куќа *Private Print* од Скопје „Emerging Concept Edition“ која е фокусирана на феминистичката и квир уметност или критика, не е само продолжеток на темата на положбата и состојбата на фабричките работнички која таа ја разработува во нејзината изложбена пракса. Иако овој проект е „уметничка книга“ [art book] (сл. 16), тоа што за мене е најважно е она што се наоѓа испишано на задната корица:

„By buying this book you are supporting the organization for worker's rights in the textile, leather and shoemaking industries 'Glasen tekstilec' from Štip, North Macedonia.



PrivatePrint and the author Kristina Bozhurska will donate 20% from the sale of this book to 'Glasen tekstilec' from Štip, North Macedonia."

Солидарноста и емпатијата на македонските ликовни уметници по повод разни временски непогоди (пожари, поплави, земјотреси), но и по повод разни хуманитарни акции и настраданите во нив е нашироко познат и е секогаш безрезервно подржан. Но тоа што го разликува овој проект од тие настани е самиот настан на книгата. Таа е во џебен формат (како што беше кажано на промоцијата: за да може секогаш да се/си ја носи в џеб) и во боја на работничка облека со вистинитите изјави на работничките со примери кои го илустрираат односот на сопствениците на фабриките кон нив.

Значи, овој проект е наменски (значи дека не е некое дело извадено од ателје и донирано за помош), а неговата наменскост е уште понагласена не само со тоа што издавачот и авторот се откажуваат од дел од приходот од продажбата, туку токму со упатот дека, всушност, ние, другите (купувачите на книгата), со купувањето на книгата непосредно учествуваме во софинансирањето на организацијата која веќе со години се бори за почитување и одржување на правата на текстилните работнички.

III. 6 Од културни кон активни простори

Еден од повпечатливите проекти кој во меѓувреме се има случено, а кој е на линија



Сл. 17

на оваа пролегомена, е, без двоумење проектот на Филип Јовановски (во соработка со повеќе соучесници) за основање на Културно-уметничкиот центар „Текстил“ во Штип и формирањето на Центарот на 1 јули 2016 (сл. 17). Проектот, како што наведува Ивана Васева:

„резултираше во двонеделна програма составена од дискусии за работнички права и форми на синдикално здружување, работилници за деца, дискусии средби, музички настани и друго, преку која се обиде да поттикне платформа за размислување и споделување искуства и да создаде релации како естетски и социјални форми“,

за потоа да ја продолжи работата за која:

„Јовановски, тргнувајќи од својата освестена позиција на уметник, а со тоа и културен работник, заедно со своите соработници

од уметничкиот свет, на едно солидарно, но и на почит засновано ниво, заедно со текстилните работници од тој локален контекст и нивните поддржувачи, го отвори овој центар за потребите на текстилните, кожарските и чевларските работници од градот, како и од земјава“.

Истекот на финансирањето на проектот (судбината на скоро сите културални проекти и иницијативи) и нужноста од стратегијата „од грант до грант“ после првата и втората година од постоењето ја менува својата првична концепција од „Културни простори за активни граѓани“ во „Активни простори на заедницата за граѓански промени“ [подвлекол Н.В.], односно, ангажираноста се менува од *културна* во *друштвена*.

Со други зборови, проектот (или иницијативата) покрената и придвижена од уметниците и/или културните работници со идеја и намера да оствари солидарна и поттикнувачка соработка со индустриските работници преку уметноста, неминовно ја преобразува оваа „освестена позиција на уметник/културен работник“ во освестена позиција на индустрискиот работник која понатаму КУЦ „Текстил“ го води во поефективно „општествено функционирање“, или така барем заклучува Васева:

„Идејата беше, и сè уште е, КУЦ 'Текстил' да прерасне во модел за локалната заедница или центар за заедницата, со кој преку креативно-уметничка, но и правно-економска содржина, првенствено создадена од и за текстилните, кожарските и чевларските работници, би се дало омасовена видливост на

актуелните проблеми со цел нивно решавање, а со тоа и поголеми ефекти во општественото функционирање.“ (Сите наводи се од Васева, 2018)

Оваа и ваква преобразба од културна во општествена активност, за жал, ја напушта или запоставува друштвената компонента. Тоа го потврдува и самиот *Фејсбук* профил на К.У.Ц. Текстил¹⁰⁾ од кој се гледа дека во последните 14на месеци активностите се исклучиво врзани за „општественото функционирање“, запоставувајќи ја друштвената и културалната компонента.

Оттука, во моментов не би можел да проценам и да оценам дали е тоа добро или не е, односно, дали така треба да се насочува и заокружува функцијата, активността, практиката, односно, проективността на уметникот во својата друштвена заедница, од која е неразделен дел, само да потсетам, но секако дека е едно можно постварување на комунитативната ангажираност.

Се надевам дека причината за ова поместување на интересот е привремена и уприличена само од пандемијата и дека во следниот период „Текстилијадата“ (ударниот годишен проект и настан на Центарот) ќе се врати назад, меѓу членовите на пошироката заедница.

¹⁰⁾ <https://www.facebook.com/КУЦ-Текстил-201746583559670>



Сл. 2 Скопје, влегувањето во Собранието на Република Северна Македонија предводена од иницијативата „За заедничка Македонија“, 27 јуни 2017



Сл. 3 Вашингтон, САД, влегувањето во Националниот конгрес на поддржувачите на Доналд Трамп, 6 јануари 2021

Заклучок

Имајќи го на ум, пред сè, ставот на Рансиер според кој: „Не постои ангажирана уметност, постојат само ангажирани уметници!“, доаѓам до заклучокот дека:

– ако е нужна дезиндивудацијата на уметничкото дело, како алатка за негово оттргнување од механизмите на стоковата размена и капиталот/капитализмот, тогаш тоа што уметникот може (и треба) да го направи е да се сподели себеси со другите во неговото *практичко дејствување*;

– уметникот во оваа нова ситуација и со оваа комунитативна ангажираност не е повеќе делотворец, туку дејствувач, агенс на здружувањето, споделувањето и размената, не од него (од уметникот) до нас (публиката) во галеријата или музејот [во имагинарниот свет], туку: од нас за сите нас во стварниот свет [висти-нитиот свет], оној на страдањата и љубовта.

Конечно, ако не поработиме многу повеќе на заедништвото, на здружувањето, споделувањето и размената меѓу нас самите, сликите од Скопје и од Вашингтон, оние кои ја прикажуваат длабоката, скоро неспојливо повторно поделена заедница, ќе станат секојдневие, насекаде во светот.

Затоа, да ја искористиме пандемијава и наместо кон нас самите, да се свртиме кон другите околу нас, кон соседите, кон пријателите и непријателите, кон уметниците и неуметниците, и познати и непознати, за да го споделиме и размениме како заедница она што индивидуално го знаеме и умееме.

Референци

- Аноним (2019) „Дечките кои го здрмаа Скопје и Републиката“, *Слободен печат* (Интернет издание) 11 јуни 2019 [<https://www.slobodenpecat.mk/dechkite-koi-gi-zdrmaa-skopje-i-republikata/?fbclid=IwAR3hIyPVZ3dgplLanMg2hXNA4Ju-hOnoOvkJzAZSDZU-mCKVbkYzvxE9ooc>; пристапено на 8 јануари 2021]
- Арсеновска Зафирова, Ана (2020) „Белопета: Културата не смее да застане“, Веб портал *respublica.edu.mk*, 3 септември, [https://respublica.edu.mk/mk/intervju/2020-09-03-08-51-46?fbclid=IwAR3rtxwfpgeQUEAOAIx5p83jIoBWqgOfQZsHT7GegbXm_jP7c9Z6VOTbCr8; пристапено на 4 септември 2020]; исто, Интернет портал *DW*, 3 септември [<https://www.dw.com/mk/оливер-белопета-културата-не-смее-да-застане/a-54807174>; пристапено на 4 септември 2020].
- Балард, Џејмс (2007) *Гласови на времето*. (Прев. Пандаф Вулкански) Скопје: Темплум.
- Бирнбаум, Даниел (2019) „Археологија на она што следува“, 242-6, во Ханс Улрих Обрист, *Кратка историја на курирањето*. [Hans Ulrich Obrist (2019) *A Brief History of Curating*.] (Прев. Невенка Николиќ) Скопје: PrivatePrint.
- Богоева, Катерина (2020) „Горан Костовски: Без уметност немаше да биде лесно да се седи дома“, *Нова Македонија* (29 јули): 12.

Bozhurska, Kristina (2020) *15 Horror Stories by Women Workers*. (Transl. Iva Dimovska) Скопје: PrivatePrint.

Васева, Ивана (2018) „К.У.Ц. Текстил – Штип“, стр. 63-71 во Биљана Тануровска-Ќулавковски (прир.) *Културни простори за активни граѓани: кратко четиво за неколку јавни простори во културата во Македонија*. Скопје: Локомотива – Центар за нови иницијативи во уметноста и културата. [книгата може да се преземе од: <https://lokomotiva.org.mk/wp-content/uploads/2019/01/CITANKA-WEB.pdf>] Giddens, Rhiannon (2017) *At The Purchaser's Option*. [<https://www.youtube.com/watch?v=6vy9xTSoQxM>; пристапено на 14 август 2020]

Gielen, Pascal (2009) *The Mourmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*. Amsterdam: Valiz.

Cutler, Chris (2006) *Pod znakom popularno. Teoriski i kritički tekstovi o muzici*. (Prev. Ozren Lazić & kuda.org) Novi Sad: kuda.org.

Žerovc, Beti (2015) *When Attitudes Become the Norm. The Contemporary Curator and Institutional Art*. Ljubljana – Berlin: Igor Zabel Association for Culture and Theory – Archive Books.

Иванов, Војан (2001) „Од нестрпливост до нетрпеливост“, стр. 27-34 во: Небојша Вилиќ (прир.) *Уметникот и општествената стварност*. Скопје: 359°.

Канети, Елијас (2010) *Прислушувачот*. (Прев. Бисера Анастасова) Скопје: Темплум.

Кокаланов, Сашо (2020) *Шу*. Скопје: Или-или.

Kreho, Dinko (2018) „Sve je osobno: Kritika – Društvo - Društveni mediji“, 43-66 во Luka Ostojić & Miljenka Bujević (ur.), *Opasno čitanje: Pojmovnik književne kritike*. Zagreb: Kulturtreger – udruga Kolektiv – Platforma za pitanja kulture, medija i društva.

- Luka Ostojić & Miljenka Bujević (ur.) (2018) *Opasno čitanje: Pojmovnik književne kritike*. Zagreb: Kulturtreger – udruga Kolektiv – Platforma za pitanja kulture, medija i društva.
- Мециновиќ, Амар (2020) „Зошто толку лошо се справуваме со кризни ситуации?“, *Слободен печат* VIII (2027), 8-9 август: 7.
- Неруда, Јан (2015) *Фигури. Идиллични фрагменти од белешките на адвокатскиот службеник*. (Прев. Мирјана Наумовски) Скопје: Македонска филхармонија и Младински културен центар.
- Павлески, Станко (2002) *Ненапишана книга до посредувачот. За погледот и аголот*. Скопје: Музеј на современата уметност.
- Staniszewski, Mary Anne (2015) „Afterward: Some Notes on Curation, Translation, Institutionalisation, Politicalisation, and Transformation“, pp 246-62 in Beti Žerovc, *When Attitudes Become the Norm. The Contemporary Curator and Institutional Art*. Ljubljana – Berlin: Igor Zabel Association for Culture and Theory – Archive Books.
- Улрих Обрист, Ханс (2019) *Кратка историја на курирањето*. [Hans Ulrich Obrist (2019) A Brief History of Curating.] (Прев. Невенка Николиќ) Скопје: PrivatePrint.
- Fruyling, Christopher (1993/4) „Research in Art and Design“, *Royal College of Art Research Papers* I (1): 1-5.

Објавено во Република Северна Македонија во 2021 од „3П“ – „Октомвриска револуција“ 12 -1/9, Скопје

© 2021 Небојша Вилиќ и „3П“

Обликување: „3P design“, Скопје

Фотографии: Н.В. (сл. а, б, 3, 5, 9, 10, 16), Александра Зиновски-Вилиќ (сл. 11) и Интернет (сл. в, г, д, 1, 2, 4, 6, 10, 12-15, 17, 1 и е) и сл. 5 од книгата на Кирил Пенушлиски (2016) *Никола Мартиноски*. Скопје: Национална галерија на Македонија (стр. 123).

На кориците: Слајдови од изведбениот чин на *КРИК – Фестивал за критичка култура*, Музеј на современата уметност Скопје, 18 септември 2020. Фотографии: Лени Гелевска.

Публикацијата е издадена за слободна PoD дистрибуција.

а и „**ЈАС** сум мртов!“

(ако продолжам да
учествувам во вакви
проекти и не се спуштам
долу, во стварната агора

