Tehnologija, politika i ekologija u makedonskoj savremenoj umetnosti kao odraz transdisciplinarnosti i transmedijalnosti

By Ana Frangovska

WORD COUNT	82941	TIME SUBMITTED	29-MAY-2023 02:59PM
		PAPER ID	100063890

UNIVERZITET SINGIDUNUM U BEOGRADU FAKULTET ZA MEDIJE I KOMUNIKACIJE

Doktorska disertacija

TEMA:

Tehnologija, politika i ekologija u makedonskoj savremenoj umetnosti kao odraz transdisciplinarnosti i transmedijalnosti

Mentor:
dr Angelina Milosavljević,
vanredni profesor

Kandidatkinja:
mr Ana Frangovska, 2018/4305

Ko-mentor:
dr Miodrag Šuvaković, redovni profesor

2023

SADRŽAJ:

1. UVOD U TEMU ... 1

1.1. Predmet istraživanja ... 3

1.2. Cilj doktorskog rada ... 5

1.3. Postavljanje hipoteze ... 7

1.4. Metodologija naučnog istraživanja ... 8

2. SAVREMENOST, KAKO SE ONA TUMAČI I ŠTA SE POD NjOM PODRAZUMEVA; Savremena umetnost, izvedena analogno vremenu koje određuje njenu hronologiju ... 12

2.1. Savremena umetnost kao estetika globalizacije; postkolonijalni preokret i ekonomija predstave, prema teoriji Terija Smita ... 17

2.2. „Savremena“ umetnost kao umetnost koja daje prednost sadašnjosti nad budućnošću i prošlošću; družeći se sa vremenom, prema teoriji Borisa Grojsa ... 26

2.3. Vreme globalnog transnacionalnog, prema teoriji Pitera Ozborna ... 33

2.4. Mrežne interakcije globalnog i lokalnog; horizontalizam Zapad – Istok, prema teoriji Pjotra Pjotrovskog ... 41

2.5. Relacijski antagonizam, društveni zaokret i transdisciplinarnost savremene umetnosti, prema Kler Bišop ... 48

3. DEFINISANjE USLOVA TRANSTAKTIČNOSTI ... 57

3.1. Transdisciplinarnost ... 58

3.2. Transmedijalnost ... 70

4. ZAŠTO POLITIKA, EKOLOGIJA I TEHNOLOGIJA? ... 80

5. PRIMERI TRANSTAKTIČKOG (TRANSDISCIPLINARNOG I TRANSMEDIJSKOG) ODNOSA UMETNOSTI SA POLITIKOM, EKOLOGIJOM I TEHNOLOGIJOM U SVETU ... 84

5.1. Politika ... 84
5.2. Ekologija ... 96
5.3. Tehnologija ... 113

6. SAŽET ISTORIJSKI PREGLED RAZVOJA MAKEDONSKE SAVREMENE UMETNOSTI ... 128

7. TRANS-TAKTIČNOST (TRANS-DISCIPLINARNOST I TRANSMEDIJALNOST) U MAKEDONSKOJ SAVREMENOJ UMETNOSTI U KO-RELACII SA POLITIKOM, EKOLOGIJOM I TEHNOLOGIJOM ... 138

8. STUDIJE SLUČAJA ... 211

8.1. Transplatforme (transdisciplinarnost i transmedijalnost) umetnost-ekologija, umetnost-politika i umetnost-tehnologija u delu „Svadbeni put" KRISTINE PULEJKOVE kao spekulativni pragmatizam prema teoriji Brajana Masumija ... 211

8.2. Projekti Elpide Hadži Vasileve sa organskim materijalima i naučno-medicinskom transdisciplinarnošću – kao razdelnikom ili sponom između Kantove i Kašelove teorije estetike i etike, tj. „naknadni potres" (aftershock) ... 222

8.3. FAKULTET ZA STVARI KOJE SE NE UČE (Filip Jovanovski, Ivana Vaseva, Kristina Lelovac) sa transtaktikom u svom performativnom pristupu kao odgovoru na dešavanja u javnom prostoru prema teoriji Šantal Muf ... 238

8.4. Uloga subjekta, ideje održivosti i utopija/e Nikole Uzunovskog kroz teorijske premise Feliksa Gatarija ... 255

8.5. Džentrifikacija, uzurpacija i kontrola u javnom prostoru, kao i uloga umetnosti u demokratskim procesima (Ransijer i Muf) kroz transtaktičko delovanje Verice Kovačevske ... 265

8.6. Umetnosta OPA kao umetnička dokumentacija identična životu kao funkcionalnom procesu kroz Grojsovu teoriju umetnosti u biopolitičkoj eri ... 278

9. UMESTO ZAKLjUČKA ILI ŠTA JE DANAS MAKEDONSKA UMETNOST? ... 292

10. KORIŠĆENA LITERATURA ... 303

11. DOPUNSKA LITERATURA ... 331

Apstrakt

Predmet ove disertacije je analiza transdisciplinarnosti i transmedijalnosti u makedonskoj savremenoj umetnosti (od makedonske državotvorne samostalnosti 1990-ih do danas), istraživana i sondirana kroz perspektivu preklapanja i višeslojnih relacija sa tehnologijom, politikom i ekologijom.

Makedonska savremena umetnost se razvija u specifičnim političkim okolnostima, sa socio-političkom neravnotežom, tranzicijom koja još uvek traje i uslovima koji doprinose neprolaznom upitnom identitetskom diskursu. Ovakva društveno-politička situacija predstavlja plodno tlo za razvoj političke umetnosti i razne vidove transtaktičke umetnosti u relaciji sa politikom.

U odnosu na otvorenost za nove medije i tehnološke novitete, eksperimente (biološke, genetske, naučne itn.) i njihovu primenu, posmatrano globalno, mora se naglasiti da je makedonska savremena scena nedovoljno novomedijski razvijena, što je rezultat nedovoljnih finansijskih kapaciteta i umetnika i umetničkih institucija koje prezentuju i promovišu savremenu umetnost. Zato, tehnološki aspekt makedonske transtaktičke umetnosti je razmatran u konstantnoj spregi između izazova savremenog vremena i lokalnih mogućnosti.

I treći aspekt analize transdisciplinarnosti i transmedijalnosti makedonske savremene umetnosti u disertaciji biće ekologija, koja zajedno sa aspektima zaštite životne sredine i samoodrživosti postale su česte teme interesovanja umetnika čije su namere da podignu svest i izraze lični revolt protiv ljudskog egzistencijalnog apsurda.

Ova doktorska disertacija biće prvo istraživanje ovakvog tipa o umetnosti u Severnoj Makedoniji, i time će njena jedinstvenost doprineti otkrivanju novog diskursa u razvoju makedonske savremene umetnosti u kontekstu transdisciplinarnosti i transmedijalnosti. Njen naučni doprinos je u spoznaji

problematike disertacije, koja se odvija unutar predmeta istraživanja te pojave u makedonskoj savremenoj umetnosti, te njenom opisu, klasifikaciji, tipologizaciji, otkriću i analizi slučaja.

Pomoću teorijskoj i deduktivnoj analizi trud polazi od opšteg do posebnog, od globalnog do lokalnog. Definisanjem hronološkog okvira i termine savremenost i savremena umetnost kroz primenjlive teorije važnih savremenih filozofa (Teri Smit, Boris Grojs, Pjotr Pjotrovski, Ker Bišop, Piter Ozborn i dr.), dovelo je do teorijsku opravdanost bavljenja ovom vrstom istraživanja. Dalje u radu, primenom empirijske, istorisko-sociološke analize, komparacijom, sistematizacijom i klasifikacijom, posmatranja ili primenom vizuelnih saznanja o određenoj pojavi, studije slučaja itd. došlo se do potvrćivanju postavljenih hipoteza o transdisciplinarnosti i transmedijalnosti u makedonskoj savremenoj umetnosti i time, potvrđivanju njene pozicioniranosti u okviru globalnih tendencija ka transtaktičnosti.

Ključne reči: transdisciplinarnost, transmedijalnost, makedonska savremena umetnost, politika, ekologija, tehnologija.

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-tacticity was confirmed.

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

UVOD

Makedonska savremena umetnost je umetnost koja se stvara u današnjici, u savremenom vremenu, u sadašnjosti. Umetnost koja je živa, dogodila se juče, dešava se danas i desiće se sutra. To je umetnost bez opravdane istorijske perspektive, ali to ne znači da njome ne treba da se bave istraživači, teoretičari, kritičari i istoričari umetnosti, da se bave njenom sistematizacijom, klasifikacijom, teoretizacijom, istraživanjem razloga njenog pojavljivanja, njene forme, konceptualizacije, njenog institucionalnog uključivanja ili isključivanja, moći koju poseduje u oblikovanju globalnog mišljenja ili podizanja svesti, njenom medijacijom u protoku informacija, zaključaka, arhivskih i dokumentarnih podataka, njenom konzumacijom od strane publike, pitanjima koja postavlja ili odgovara.

Zato što se događa sada, a pojam *sada* podrazumeva period od oko dve-tri decenije (mada je nemoguće tačno hronološki determinisati), suočava se sa mnogim savremenim formama transformacije njene nekadašnje uloge u estetski zasićenim formalističkim delima (iz perioda modernizma) ili, opet, konceptualno egzistirajućim umetničkim formama (slike, skulpture, crteži), performansima ili instalacijama (iz perioda post-modernizma). U okviru savremenosti, umetnik počinje da prevazilazi granice vlastite disciplinarnosti i medijalnosti (i u odnosu tehnika i u odnosu transfera ideje), te stvara istraživačke i eksperimentalne procese koji se nekada završavaju, a nekada ne, uz galerijski formatirano umetničko delo (pri tom ostaje u domenu akcije, reakcije na javnom prostoru, temporalnog događaja, ideje).

Vrlo bitan aspekt je i nivo tehničko-tehnološkog razvoja komunikacije. Pored sada već dugog niza decenija involvirani world wide web ili internet, sada je preplavljen i raznim digitalnim platformama socijalne komunikacije (i profesionalnog, i informativnog, i zabavnog karaktera), a to omogućava prenos ideja, misli, ličnih podataka, dogodovština. Oni su odlična platforma za kritike, širenje kvazi-demokratije u kojoj svako ima pravo na svoje mišljenje i, nažalost, očevidni pad moralno-etičkih životnih normi i principa.

Kada se ovakva vrsta savremenosti stvara u jednoj još uvek tranzicijskoj zemlji, kao što je Makedonija, tj. od nedavno Republika Severna Makedonija[1], procesi su mnogo kompleksniji, frustrirajući, sporiji, neimplikativniji i svakako teže prihvatljivi od institucija i publike. Ali kao što je uvek bilo kroz istoriju, složeni društveno-politički uslovi su bili plodno tle za kreativne umove (zbog njihove senzitivnosti na ovakve promene i transformacije koje traju i ne vidi se kraj tunela), pa tako i savremeni makedonski umetnici uspevaju u svim egzistencijalnim, socijalnim i društveno-političkim malformacijama da nađu izvor ili motoriku svojih projekata.

Zbog toga će u fokusu ovog istraživačkog rada biti upravo ova savremena makedonska umetnost stvarana u specifičnim uslovima političkih turbulencija i ekonomske nestabilnosti; u ekološkim uslovima gradiranja između prvih 10 na spisku najzagađenijih zemalja u svetu[2]; kulturno i obrazovno degradirajućih i reverzibilnih procesa koji streme ka regresiji, a ne progresu, u kojima stranačka i politička obojenost imaju primat; ka pojačanoj moći crkve i religioznih dogmi,

---

[1] Ovaj momenat je istaknut ne zbog nacionalnih i rodoljubivih osećanja već da se dočara koliko je učaurena i permutirajuća konceptualna matrica jedne mlade i „izgubljene" zemlje koja je bila deo bivše moćne Federativne Republike Jugoslavije, u njenoj potrazi za istorijskim i nacionalnim identitetom, koja, opet, u isto vreme pokušava da postane deo velike evropske porodice, te je zbog toga spremna na neverovatne kompromise, čak i po cenu vlastitog identiteta.

[2] Zemlje kao što je naša su odlična baza svih nelegalnih skladištenja ili uništavanja hemijskih otpada, a za to se uplaćuju finansije od strane drugih zemalja koje „izvoze" otpad. Za siromašne zemlje kao što je Makedonija, takve finansije su super modus da se napune džepovi pojedinaca, a da se pritom ne misli na budućnost svoje dece, pre svega, a zatim i na budućnost svih ostalih, na budućnost planete Zemlje

naspram tehnološkog progresa i sekundarnog transfera informacija, ka VR - virtuelnoj realnosti, MR - mešanoj realnosti i augumentativnoj realnosti naspram još uvek postojeće eksploatacije prekarijata uobličenog likom krojačica, fabričkih radnika i ostalih radnika bez minimalne ekonomske sigurnosti. Enormna migracija stanovništva dodatno je začinila makedonski egzistencijalizam i doprinela takozvanoj fazi „odliv mozgova“. Takve su, u prvom redu, konstelacije u okviru kojih se oformljava, definiše i prezentuje makedonski savremeni umetnik.

1.1. Predmet doktorskog rada

Predmet ove disertacije je analiza pojave transdisciplinarnosti i transmedijalnosti u makedonskoj savremenoj umetnosti, istraživane i sondirane kroz perspektivu preklapanja i višeslojnih relacija sa tehnologijom, politikom i ekologijom. Da bi se tačno odredio predmet istraživanja, treba definisati pojmove *transdisciplinarnost* i *transmedijalnost* i njihov razvoj od ideje do savremene teorijske metode ujedinjenja znanja na različitim nivoima da bi se izgubile oštre granice i folderska grupisanja između disciplina i medija.

Transdisciplinarnost, prema Basarabu Nikoleskuu (Basarab Nikolescu), je pristup istraživanju određenog dihotomnog ili multidisciplinarnog diskursa koji koristi metodologiju ili saznanja koja se odnose na ono što je, što se razvija između, kroz i preko uzimajući kao imperativ jedinstvo znanja. To je integrisan pristup kompleksnim problemima koji kao svoju platformu koristi znanja različitih disciplina sa različitim perspektivama pristupa problemu koji se zastupa (prema Solomonu Benataru [Solomon Benatar]).

Definicija **transmedijalnosti,** sa druge strane, je narativ koji se proteže kroz više medijskih oblika koji takođe imaju ulogu u naglašavanju snaga tih oblika. Transmedijalnost je termin koji se koristi u studijama intermedijalnosti,

naratologije i novih medijskih studija kako bi se opisali fenomeni koji nisu medijski specifični, što znači da nisu povezani sa određenim medijem i mogu, stoga, da se realizuju u velikom broju različitih medija, poput literature, vizuelne umetnosti, filma ili muzike.

Predlog istraživača je da se prilikom istraživanja koristi jedan pojam, *transtaktike*, preuzet od profesora Miška Šuvakovića (Miško Šuvaković) koji je ovaj pojam postavio kao glavnu temu u međunarodnom naučnom časopisu za umetnost i medije „Arts and Media" broj 27 iz 2022. godine, u naslovu „TRANS-TACTICAL IMPACTS: The transdisciplinary, transcultural, transnational, translinguistic, transmedia, and transindividual in contemporary humanities, politics, artistic and media practices" (Transtaktički uticaji: transdisciplinarno, transkulturalno, transnacionalno, translingvističko, transmedijalno i transindividualno u savremenim humanističkim, političkim, umetničkim i medijskim praksama). Ovaj pojam se može primenjivati vrlo frekventno i relevantno jer obuhvata obe vrste *transa* (van granična istraživanja i učenja) koje se često puta i međusobno preklapaju .[3]

Politika, ekologija i tehnologija su ključne discipline preklapanja, ključne u determinisanju transtaktičkih konotacija sa umetnošću u Makedoniji. Makedonska savremena umetnost se razvija u specifičnim društveno-političkim okolnostima, sa socio-političkom neravnotežom, tranzicijom i neprolaznim upitnim identitetskim diskursom. Ovakva situacija predstavlja tlo za razvoj umetnosti u korelaciji sa politikom. U odnosu otvorenosti ka novim medijima, eksperimentima i njihovoj primeni, posmatrano globalno, mora da se naglasi da je makedonska savremena scena nedovoljno novomedijski razvijena, što je rezultat neodgovarajućih niskih finansijskih kapaciteta za umetnika i umetničkih

[3] Pogledaj: "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.

institucija koje prezentuju i promovišu savremenu umetnost. I treći aspekt analize transdisciplinarnosti i transmedijalnosti makedonske savremene umetnosti u disertaciji, jeste ekologija. Kao jedan od najkritičnijih problema egzistencije u današnjici, ovaj će aspekt biti istraživan kroz primere savremenih kritika, kompleksnih projekta i performansa i akcije nekolicine makedonskih savremenih umetnika i umetničkih grupa.

Ova doktorska disertacija predstavlja prvo istraživanje ovakvog tipa o umetnosti u Severnoj Makedoniji nakon njenog osamostaljenja do danas, i time će njena jedinstvenost doprineti otkrivanju novog diskursa u razvoju makedonske savremene umetnosti u kontekstu transtaktičnosti, tj. transdisciplinarnosti i transmedijalnosti. Njen naučni doprinos je u spoznaji same teme disertacije, koja se odvija unutar predmeta istraživanja te pojave u makedonskoj savremenoj umetnosti, te njenom opisu, klasifikaciji, tipologizaciji, otkriću i analizi slučaja. Ova disertacija će biti veoma korisna literatura koja će imati i didaktički karakter, tj. biće vredna literatura za studente umetnosti i istorije umetnosti, otvaranjem novih horizonata za istraživanje i eksperimentisanje, čime može inicirati budući razvoj savremene umetnosti kroz transdiciplinarnost i transmedijalnost.

1.2. Cilj doktorske disertacije

Cilj ove doktorske disertacije je da se istraži jedan specifičan fenomen u makedonskoj savremenoj umetnosti, koji do sada nije bio razmatran kroz ovu metodologiju i perspektivu, a to su aspekti preklapanja i mešanja granica između različitih disciplina: vizuelne umetnosti (umetnost i/ili humanističke nauke) sa politikom (društvene nauke) i/ili sa ekologijom (prirodne nauke) i/ili sa tehnologijom (primenjene nauke).

Drugi fakt važnosti ovog rada je definisanje okvira u kome neko delo može i treba biti naslovljeno kao savremeno, jer nije svako delo koje se sada stvara savremeno. Ako je istraživanje moderne i postmoderne u makedonskoj umetnosti pristojno onda je već sazrelo tlo da proizađe jedno novo istraživanje usmerno isključivo ka savremenoj umetnosti koja ima značajan impakt na kulturno- društvene procese, tj. iznosi znanje, sagledavanje, stav o nekoj pojavi koristeći interpolacijske ili transmetodologije u procesu između umetnosti i politike, ekologije i tehnologije. Ne možemo očekivati da će ovaj rad razobličiti čitavu savremenu makedonsku umetnost i sve njene *izme* i problematike i forme, ali ovaj teorijski repertoar umetničke delatnosti otkriće jedan naročito važan i životno oblikujući segment savremene umetnosti koja se stvara na geopolitičkom tlu Republike Severne Makedonije.

Bitan aspekt koji će doprineti jedinstvenosti ali i različitosti ovoga rada (od ostalih istraživanja) je precizan momenat pojave sinteze različitih naučnih disciplina i medija, jer se u istoriji makedonske savremene umetnosti, pogotovo kada je reč o umetnosti nastaloj nakon osamostaljenja Republike Severne Makedonije, pisalo o različitim međusobnim kontekstima, poput umetnosti i kritici društva, umetnosti i politici, umetnosti i aktivizmu, ali veoma malo o umetnosti i tehnologiji i skoro uopšte o umetnosti i ekologiji. U svemu tome razmatrane su zone interesa i izražavanja umetnika i njihovih odgovora na zadate diskurse – politika, tehnologija, ekologija, a ne zone preklapanja i gubljenja stroge granice između naučnih disciplina, niti su tretirane kao transdisciplinarne i transmedijalne kognitivne istraživačke varijable.

Do sada nije objavljen nijedan rad koji tretira transdisciplinarnost i transmedijalnost u istoriji i teoriji makedonske savremene umetnosti. Ova tema, njeno istraživanje i potvrđivanje zadatih hipoteza, uz neophodnu analizu slučaja biće autentični primer preklapanja neumetničkih disciplina sa samom umetnošću, nešto o čemu do sada nije bilo reči u direktnom terminološki zadatom smislu. Takođe, po prvi put bi se definisali pojmovi kroz makedonsku

perspektivu i komparativno bi se ujedinili svi primeri koji tretiraju transdisciplinarni i transmedijalni način rezonovanja i prezentovanja jednog umetničkog rada.

Determinisanje postojanja ovakve vrste umetnosti, tj. dokazivanje hipoteza i odgovaranje istraživačkim pitanjima, poređivanje umetnika koji se bave ovakvim transtaktičkim pristupima i analiza njihovih najznačajnih projekata, njihove sistematizacije i obrade kroz prizmu teorijske relevantnosti, stvoriće jednu strukturisanu i jasnu građu koja će se i dalje produbljivati i istraživati u još užim specifikumima.

1.3. Naučne hipoteze doktorske disertacije

Da bi se započelo istraživanje datog problema, treba postaviti istraživačka pitanja preko kojih će se dokazivati verodostojnost pretpostavljenih hipoteza, koje su ustvari predmet rada i put do njegove naučne opravdanosti i cilja. Počeviši od načela determinacije savremene umetnosti uopšte, a zatim konkretnije i savremene makedonske umetnosti, te sagledavanja kako se pomeraju granice disciplinskog okvira umetnosti i njene teorije, analize i sistematizacije, dopunjeni medijskim i tehnološkim inovacijama koje se svakodnevno obogaćuju, menjaju, prepliću, postavićemo jasne, konkretne, i dokazive hipoteze koje ćemo pokušati opravdati pomoću strukturno postavljene metodologije i teorijske osnove. Reč je o sledećim osnovnim hipotezama na kojima se rad zasniva i koje će se u njemu istraživati:

1. u makedonskoj savremenoj umetnosti postoji transtaktičko rezonovanje:

   a) u makedonskoj savremenoj umetnosti postoji transdisciplinarnost; b) u makedonskoj savremenoj umetnosti postoji transmedijalnost;

2. transmedijalnost i transdisciplinarnost u makedonskoj savremenoj umetnosti ostvaruje se u njenoj vezi sa politikom, ekologijom i tehnologijom.

Kroz strukturu rada će se dokazivati verodostojnost ovih teza, tj. postojanje transdisciplinarnosti i transmedijalnosti u makedonskoj savremenoj umetnosti kroz njenu vezu sa: a) politikom, b) ekologijom i v) tehnologijom. Kroz istraživanje istorijskog, teorijskog, pojavnog, koncepcijskog, političko-socijalnog i empirijskog razvoja savremene vizuelne umetnosti, najpre u svetu, a drugostepeno i u geopolitičkom regionu Severne Makedonije, sondiraće se pojave, procesi i turbulencije i u društveno-političkom smislu i u kulturnoj i institucionalnoj politici koji su se dogodili u godinama nakon osamostaljenja naše države i koji su direktno ili indirektno uticali na preokret razvoja misli i rezonovanje umetnosti i koji su na neki način inicijacija i razlog za pojavu transdisciplinarnosti i transmedijalnosti.

U istraživačkom telu uočili bi se različiti diskursi preklapanja savremene umetnosti sa drugim disciplinama, a stavio bi se akcenat na predložene discipine, tj. politike, ekologije i tehnologije kao najdominantnije diskurzivne pozicije za promatranje savremene umetnosti. U svakom od posebnih ogranaka istražili bi se umetnički primeri čijim radovima se mogu potvrditi pretpostavke ili hipoteze same doktorske disertacije, a kroz istraživački rad bi se izdvojile studije slučaja najdoslednijih primera transtaktičnosti (transdisciplinarnost i transmedijalnost) u makedonskoj savremenoj umetnosti koji će biti na neki način potkrepljeni teorijama na koje se najviše oslanjaju i gde se mogu utemeljiti osnove datog pristupa.

1.4. Naučne metode za istraživanja i pisanje doktorske disertacije

Da bismo počeli da dokazujemo pretpostavljene hipoteze, kao što je princip u svakom naučnom radu, potrebno je da postavimo jasnu metodologiju koja će

nas voditi i koja će nas dovesti do opravdavanja pretpostavki, korak po korak. Zahvaljujući jasnoj teorijskoj i *deduktivnoj* analizi, doći ćemo od opšteg do posebnog, od globalnog do lokalnog. Da bi se definisao konkretni okvir u kome će se istraživanje odvijati, kao svojevrsni hronološki panoptikum, prvo će se definisati termin savremenost i savremena umetnost, koji na neki način postavlja *teorijsku opravdanost* bavljenja ovom vrstom istraživanja. Kroz ovu analizu možemo postaviti čvrstu osnovu na kojoj ćemo graditi istraživački blok.

Druga etapa u metodološkoj hijerarhiji biće *analiza i definisanje terminologije* koja je ključna za disertaciju – termina transdisciplinarnost i transmedijalnost. Ovim ćemo razjasniti suštinsku nedoumicu o konkretnosti terminoloških odrednica i njihovoj sličnosti ili različitosti od drugih izvedenica iz istog korena kao multi- i interdisciplinarnost ili multi- i intermedijalnost. Teorijska tumačenja i objašnjenja grade konstrukciju bloka koji se gradi.

Važan strukturalni okvir je i dokazivanje opravdanosti odabira upravo politike, ekologije i tehnologije kao oblasti i disciplina koje u savremenom diskursu imaju ozbiljan uticaj na društveno-socijalnu egzistenciju, pa su stoga neodvojivi deo umetničke katahreze.

U sledećoj fazi, a da bismo videli koliko je trans-taktika transdisciplinarnosti i transmedijalnosti moguće primeniti u umetnosti, budući da su to generalno metode učenja i dolaženja do znanja i informacija, a ne čisto umetničke teorije i platforme, trebalo bi da vidimo kako su oni „vidljivi" i eksportovani kroz primere iz istorije savremene umetnosti. Odavde će biti napravljen pregled najznačajnijih transtaktičkih primera transdisciplinarnih i transmedijalnih obrazloženja umetnosti u svetu, posmatranih kroz prizmu i preklapanja sa politikom, ekologijom i tehnologijom. Ovo istraživanje i izdvajanje primenljivih i konkretnih svetskih primera omogućiće nam da u daljem

delu dokazivanja pretpostavki primenimo klasičnu *komparativnu metodu* u pronalaženju odgovarajućih makedonskih primera.

Nakon ovog prvog i važnog dela koji jasno gradi konstrukciju ili okvir materijala za istraživanje, dolazi do okretanja ka specifičnom biopolitičkom i geografskom tlu Severne Makedonije sa svim njenim rizomima iz kojih počinje da se formira telo istraživačkog rada. Shodno tome, mora se otpočeti *istorijsko- sociološkom analizom* pojava koje definišu savremenost u Makedoniji (Severna Makedonija) nakon njene nezavisnosti 1990. godine, koja se slučajno poklapa (sa godinu dana razlike) sa godinom koju teoretičari najčešće postavljaju, kao jednu od mogućih verzija za početak savremene – to je 1989. – kraj Hladnog rata i pad Berlinskog zida. Krize i transformacije u svetu, politički preokreti, promene državnog uređenja, različitog intenziteta i fokusa, ogledaju se i u Makedoniji, a otuda, se *komparativno i analogno*, opravdava konceptualna i horizontalna povezanost i političko-egzistencijalna distopija determinisanog.

Nakon istorijskog pregleda sledi primena *metode konkretizacije* objekta istraživanja, tj. pokušaj da se prosledi transdisciplinarnost i transmedijalnost u savremenoj makedonskoj umetnosti sa politikom, tehnologijom i ekologijom koja se razmatra kroz *analizu i opis* umetničkih poduhvata nekih od najuticajnijih umetnika iz perioda koji je u fokusu istraživanja - savremene.

Za ovu i narednu fazu biće primenjen i korišćen *metod intervjuisanja* i direktne razmene misli, ideja i rasuđivanja sa savremenicima – umetnicima, pristup koji otvara drugačiju, živu komunikaciju, za razliku od korišćenja teorijskih i kritičkih interpretacija njihovih koncepata i umetničkih dela.

Odabirom i korišćenjem *empirijske (iskustvene) metode* primeniće se postupak *istraživanja slučajeva* – kroz *konkretne radove i primere* – pojedinih umetnika dokazaće se pojava transdisciplinarnosti i transmedijalnosti u savremenoj makedonskoj umetnosti, opravdana i potkrepljena teorijskim izvorima.

U celom procesu istraživanja posebno će biti akutna uključenost i primena *metoda sistematizacije i klasifikacije*, zahvaljujući kojoj će se formirati čvrsta građevinska struktura istraživačkog skeleta i na taj način će se moći doći do odgovora na postavljene hipoteze.

Pisanje i istraživanje o periodima i procesima je u prvom licu jednine, tj. iz ličnog angažovanja i neposrednog rada u oblasti pripreme, prezentacije, promocije i obrade makedonske savremene umetnosti, tj. interpolacija *metoda posmatranja ili primena vizuelnih saznanja o određenoj pojavi* će dati „svež" i „živ" odnos prema konkretnim pojavama i procesima u savremenoj makedonskoj umetnosti – predmetu ovog istraživanja.

2. SAVREMENOST, KAKO SE ONA TUMAČI I ŠTA SE POD NjOM PODRAZUMEVA

Savremena umetnost, izvedena analogno vremenu koje određuje njenu hronologiju

Savremenost je pojam koji sam po sebi određuje vreme i hronologiju koja odgovara temporalnosti sadašnjosti. SA + VREMEN, zajedno sa vremenom, tj. govori o tome da budete prijatelji sa vremenom sada u sadašnjosti. Ali ako se pravi analogija između porekla reči i njenog pojavljivanja, može se uočiti odgovarajuća promena u njenoj recepciji i primeni. Naravno, i teoretičari umetnosti diskutuju, problematizuju i aktuelizuju ovaj termin, jedni mu nalaze primenu i analogiju, dok drugi kritikuju ovaj pristup, govoreći upravo o promenljivosti i složenosti njegovog adekvatnog značenja. Međutim, u razmatranju aktuelne teme ovog rada, bilo je ključno tumačiti značenje pojma savremenost, kako bi se pozicionirala umetnost koja će biti obrađena, tj. savremena umetnost koja se sada stvara u specifičnom geopolitičkom prostoru – Republici Severnoj Makedoniji.

Termin je prvi put korišćen u 19. veku, a potom u 20. veku, tačnije 1947. godine, kada ga Institut za savremenu umetnost u Londonu, koji je prva multidisciplinarna umetnička organizacija, uvodi kao termin u svoj naziv.
Međutim, primeni i identifikaciji pojmova savremenost i savremena počelo se ozbiljnije pristupati 1980-ih, tačnije nakon pada Berlinskog zida i završetka Hladnog rata. Ipak, iako je to je umetnost koja hronološki i ideološki prati modernu i postmodernu i udaljava se od njihovih karakteristika, to ne znači da je svaka umetnost koja se sada stvara po svaku cenu savremena, kako kaže Polona Tratnik (Polona Tratnik). Prema njenim rečima, savremena umetnost se više ne bavi sobom, već savremenošću današnjeg vremena i duhom tog vremena.[4] Otuda, govoreći o hronologiji savremenosti, automatski je povezujemo sa vremenom, tj. istorijom, sa

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

prošlošću, sadašnjošću, ali i neizvesnom budućnošću. I kako da govorimo o nečemu što treba definisati bez potrebne distance kada smo i mi u ovoj sadašnjosti, sada i ovde? Kako biti objektivan kada su umetnici većinom naši savremenici, naša generacija i saradnja sa njima je direktna. Koji je relevantan naučni pristup kojim će se utvrditi da tretman ove vrste umetnosti nije samo kritički pristup ili površno novinarsko tumačenje događaja? Zanimljiva recenzija objavljena u časopisu *October* izdavača MIT Press naslovljena je *Qestionnaire on "The Contemporary Art"* u kojoj je učestvovao veliki broj teoretičara, istoričara umetnosti, kritičara, filozofa, između kojih i Hal Foster (Hal Foster), Džulija Brajan-Vilson (Julia Bryan-Wilson), Grant Kester (Grant Kester), Džejms Elkins (James Elkins), Mivon Kvon (Miwon Kwon), Džošua Šenon (Joshua Shannon), Pamela M. Li (Pamela M. Lee), Mišel Kuo (Michelle Kuo), Mark Godfri (Mark Godfrey), Okvui Envezor (Okwui Enwezor), Anton Vidokle (Anton Vidokle), Teri Smit (Terry Smith), Aleksandar Albero (Alexander Alberro), Tim Grifin (Tim Griffin), T. Džej Demos (T.J. Demos), Kristofer P. Hojer (Christopher P. Heuer), Keli Baum (Kelly Baum) i drugi. Iz ovih eseja izdvojila bih nekoliko zanimljivih zapažanja. Grant Kesner, na primer, tvrdi da je pripisivanje sadašnjosti savremenome nemoguće jer je deo mnogo većeg polja. Ova hipotetička analiza dovodi do preispitivanja konstituisanja savremenog kao celine, koja crpi iz prošlosti, ali čiji efekti i odnosi sa budućnošću ostaju nejasni, posebno ako se uzme u obzir istorizacija. „U suštini, sama ideja o istoriji savremene umetnosti izgleda kao oksimoron. Kako se nešto „savremeno" može tretirati sa ozbiljnošću i naučnom odvojenošću bezbednog istorijskog objekta? Umesto postepenog povećanja argumentovanih sudova tokom vremena, dijalog oko savremene umetnosti je sinhroničan, kontradiktoran i bočan".[5] Ali on kaže, da bi se govorilo o savremenoj umetnosti, trebalo bi uzeti u obzir dve suštinske činjenice, a to je da se monopol kritičara, teoretičara, istoričara umetnosti u rezonovanju dela gubi (umetnik je još uvek živ, a često sam postaje teoretičar), a da se dodaje značenje recepciji (i multimodalnim procesima recepcije) dela od strane aktuelnog recipijenta, čiji pogled i te kako utiče na

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

interpretaciju dela, kao resurs za analizu . Ovim savremena istorija umetnosti ugrožava tradicionalni diskurs istorije umetnosti.[6]

Ričard Majer (Richard Meyer) govori o prednosti uspostavljanja direktnog odnosa sa živim umetnicima, uprkos svim poteškoćama koje ovaj pristup može da doživi, i da rad sa savremenicima nije samo predmet istraživanja savremene umetnosti, već da je u prethodnim periodima bilo pokušaja da se istorizuje savremenost, tj. tada modernost. On navodi primer organizovanja izložbe arhitekte Frenka Lojda Rajta (Frank Iloyd Wright) u MOMA, kada je došlo do direktnog sukoba između tadašnjeg direktora Alfreda Bara (Alfred H. Barr, Jr.)[7] i istorijski kustoskog pristupa tima MOMA sa idejama za svežu, otvorenu izložbu Rajta, pri čemu je kao rezultat aktuelnog sukoba, sam umetnik organizovao gotovo sve u procesu pripreme. Ovakvi primeri govore o otvorenim mogućnostima kockanja u stvaranju savremene istorije umetnosti, ali i to je suština u teoriji savremene umetnosti.[8]

Kvon, s druge strane, osporava konvencionalnu mudrost istorijske logike savremene umetnosti. Proširujući analize društvenih, diskurzivnih, ekonomskih i političkih uslova koji stvari čine funkcionalno mogućim, savremena istorija umetnosti ispituje ono što društvo trenutno smatra „umetnošću“. Stoga se čini da je po definiciji antiistorijska ili neistorijska. Ali Kvon takođe elaborira da iako savremena umetnost pretežno koristi nove, eksperimentalne tehnike, medije, metodologije i pristupe, ona takođe koristi iskustva iz prethodnih perioda, mobilišući istorijske snage i znanja.[9]

Agamben (Giorgio Agamben) postavlja pitanja koja su veoma relevantna u današnjem društvu, na primer šta je tačno savremeno? Kome smo mi savremenici? On takođe aktuelizuje poziciju recipijenta u celokupnom narativu koji okružuje

---

[6] Grant Kester, "Questionnaire on "The Contemporary Art"," 8-10.
[7] Bar je bio direktor MOMA - Njujork od 1929 do 1943.
[8] Richard Meyer, "Questionnaire on "The Contemporary Art"," 18-21.
[9] Miwon Kwon, "Questionnaire on "The Contemporary Art"," 13-15.

savremenu istoriju umetnosti. Rolan Bart (Roland Barthes) će na jednom od svojih predavanja izjaviti „Savremenost je neblagovremenost“. Keli Baum će govoriti o savremenosti i savremenoj umetnosti u kontekstu njene izmenjene prirode, tj. u smislu heterogenosti i „produktivnog angažovanja društveno-političke aktuelnosti”. „Mislim da smo svedoci umetnosti koja izvodi 'agonizam', 'razdvajanje' i 'poseban performans'. Heterogenost nije samo stanje savremene umetnosti, drugim rečima; to je i njen predmet“.[10] Prema Keli, ona postaje polimorfna, polisemička, hibridna, interdiskurzivna, interdisciplinarna, nešto između već uspostavljenih klasifikacija, disciplina, kategorija, medija i normi, ali ne i atomizovana. Najčešće se koriste nekonvencionalni oblici prezentacije i distribucije, a radikalizuje se i sadržaj radova, pored medija, forme, promocije, lokacije, načina obraćanja..[11]

Artur Danto (Arthur C. Danto), definiše savremenu umetnost kao postistorijsku umetnost u kojoj nema stilova. „(...) Eksperimentalna produktivnost u vizuelnim umetnostima bez ikakvog narativnog pravca, određuje obeležja novog perioda“.[12] On smatra da je savremena umetnost „naša umetnost“, što joj daje drugačiji, intimniji smisao, inače ne bi imalo smisla ako bismo samo rekli da je to „najnovija“ umetnost. Danto pravi razliku između 'modernog' koje označava stil ili pravac, i 'savremenog' koje nije ni stil ni pravac. [13]

Hans Belting (Hans Belting), u publikaciji koju je uređivao povodom velike izložbe pod nazivom „The Global Contemporary: Art Worlds after 1989“ održane u Karlsrueu u Nemačkoj, objašnjava da je savremena umetnost direktno povezana sa pojavom globalne umetnosti, rekavši „globalna umetnost je savremena i u duhu postkolonijalna, a nosi se sa namerom da zameni obrazac centar-periferija

[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.

hegemonističke modernosti i potvrdi slobodu od privilegija istorije."[14] On tvrdi da je pod pritiskom globalizacije svet umetnosti podeljen na više svetova, dovodeći u igru ne samo globalne, već i lokalne glasove i regionalne geopolitičke kontekste. [15]

S druge strane, Leo Štanjberg (Leo Steinberg) se u eseju „Savremena umetnost i nevolje njene publike" objavljenom 1962. godine bavi odnosom savremene umetnosti i njene publike, dajući opis koji se može smatrati relevantnim i tada i sada. Nakon što početni šok nestane, publika savremene umetnosti će shvatiti da mora da napusti svoje prethodne pretpostavke o tome kako da tumači umetnost i umesto toga prihvati prošireno vizuelno polje koje delo zahteva. Ovaj oblik kreativnosti otvara novu perspektivu vremena. Za Štajnberga, dvostruko iskustvo primaoca u ovim delima je spoj ovde i sada sa prihvatanjem neizvesnosti budućnosti.[16]

Aleksandar Albero, tvrdi da je 1989. godina kada se uočava prekretnica, to je kraj hladnog rata, raspad SSSR-a na male države, era globalizacije, širenja integrisane elektronske kulture i dominacije ekonomskog neoliberalizma. Svi ovi fenomeni, prema Alberu, ukazuju na nastanak novog istorijskog perioda, poznatog u likovnoj umetnosti kao „savremena". Dolazi do hegemonističkog usklađivanja između globalne integracije i antiglobalizacije, čime se privlači pažnja mnogih kreativnih ljudi. Sve je veće interesovanje za zajedničke poduhvate, kao i za estetiku afekta, a bijenali počinju da uključuju nove vrste interesovanja i akcije.[17] „Ovi novi oblici umetnosti i ova nova publika diskurzivno su konstruisani kao „savremeni" i kao novi period u istoriji umetnosti". [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.

T. Džej Demos pak, kaže da se savremena umetnost sada može videti širom sveta, da nije centralizovana, da se je pojavila nakon raspada SSSR-a i da je primenjuju sve međunarodne izložbe i manifestacije, naglašavajući multikulturalnu ekspanzivnost globalizovane savremene umetnosti. Ali istovremeno, on problematizuje trenutak krize legitimiteta kritike, s obzirom da ona ne može, kao vrhovni arbitar umetnosti, da pokrije toliko geopolitičko i u svakom pogledu raspršeno polje delovanja. Govori o horizontalnoj prostorizaciji (zbog uključenosti velikog broja kultura i nacija) naspram vertikalnosti istorizacije kao pozitivne reference za savremeno.[19]

Širok je izbor i lista teoretičara, kritičara, istoričara umetnosti, kustosa, umetnika koji su raspravljali o ovoj aktuelnoj temi, prednostima i problemima savremene umetnosti, kako se pristup njoj može definisati kao validan i naučni, ali suštinski za dato istraživanje je da se izvrši dublja analiza uvida nekolicine njih koji u najvećem delu svog teoretisanja postavljaju savremenost i savremenu umetnost kao pojmove koji bi trebalo da budu osnova za tumačenje predmeta analize kojim će se ovaj rad baviti u daljoj razradi, tj. analizi specifičnog pristupa u makedonskoj *savremenoj* umetnosti.

2.1. Savremena umetnost kao estetika globalizacije; postkolonijalni preokret i ekonomija predstave u teoriji Terija Smita

„Ako mislite da je suština savremene umetnosti da ona nastaje u sadašnjem trenutku i da je svako pojedinačno delo potpuno drugačije od bilo kog drugog jer je vremenski ograničeno i neponovljivo – varate se. To je samo jedan aspekt, na osnovu

[19] T.J.Demos, "Qestionnaire on "The Contemporary Art"," 79-83.

kojeg se danas može mapirati umetnost“, kaže Teri Smit u intervjuu za dnevni list „Politika“.[20]

Pristup Terija Smita prepoznaje savremeni fenomen kao modus koji nema i ne bi trebalo da ima ideju postojanja u sadašnjosti, što suštinski opravdava preispitivanje ove prakse, polazeći od svuda i nigde u isto vreme. Govori o savremenosti koja je vezana za sadašnjost, ali je to sadašnjost koja znači više od obične i prolazne sadašnjosti, dajući prednost trenutku u vremenu, trenutku nad epohom... Razvija tipologiju kojom želi da teorijski konceptualizuje „savremenu umetnost“ i „savremenost“. Želi da prevaziđe ograničenja strogog tretmana savremene umetnosti i da se bavi proširenim područjem i značenjem savremenosti, kao nivoa globalnog društva, koji je veoma sličan modernosti u modernizmu, odnosno postmodernosti u postmodernizmu. U ovom smislu proširenog polja odnosa prema savremenosti, on se približava Dantovoj teoriji sa idejom postistorijske umetnosti i društva. On će napisati:

„(...) Savremenost se sastoji od ubrzanja, sveprisutnosti i stalnog radikalnog prekida percepcije, nedoslednosti načina sagledavanja i vrednovanja istog sveta, u trenutnom poklapanju asinhronih vremena, u postojanoj kontingentnosti različitih kulturnih i društvenih prilika koje se na taj način skupljene kako bi se podvukla rastuća nejednakost unutar njih i između njih. Nema više „osećaja našeg vremena“, jer „naše“ ne može biti dovoljno rastegnuto da obuhvati svoju suprotnost. Nije čak ni reč o „nekom vremenu“, jer ako je moderno pre svega težilo da se odredi kao period i da prošlost organizuje u periode, u savremenim uslovima periodizacija je nemoguća. Jedina potencijalno nepromenljiva u odnosu na stanje stvari je ono što može trajati beskonačno: sadašnjost može, naopako, postati 'večna'. Ne kao stanje iskovane transfiguracije, kako se nadao Šarl Bodler (Charles Pierre Baudelaire), već kao neka vrsta neprekidnog početka koji je Žak Derida (Jacques Derrida) teoretisao kao á venir – večni dolazak, ono što uvek treba doći iako ga je nemoguće predvideti ili

[20] Milica Dimitrijević, „I savremena umetnost je u tranziciji“, *Politika*, 28.04.2015, https://www.politika.rs/scc/clanak/326055.

predskazati."[21] Smit kaže da je savremena umetnost višestruka, interno diferencirajuća, da ima promenljivu kategoriju, da ima promenljivu formu, da je nepredvidiva (tj. raznolika) - kao i sama savremenost.[22]

Prema Smitu, početkom 1960-ih, kada je postojala intencija da se zameni postmodernizam, konceptualisti i umetnici performansa pojavili su se širom sveta. Rast industrije i tržišta odigrali su značajnu ulogu u preoblikovanju modernosti kao pluralističkog fenomena. Umetnici 1950-ih i 1960-ih pridružili su se kritičkom pristupu, prerađujući svaki aspekt modernosti u ime nove misije: promeniti sve što je urađeno u prošlosti. Umetnici nisu bili jedini koji su prihvatili novo; teoretičari, kritičari, galeristi i kolekcionari takođe su se pridružili, što je dovelo do šuplje pluralnosti koju je izgledalo nemoguće ugušiti. Oni su pokušali da se afirmišu ovde i sada. Najveći pomak u ontološkom razumevanju došao je od institucija koje su se rebrendirale u „savremene" da bi učestvovale u novostvorenom prostoru za zajedničku istorizaciju. Ovoj posebnosti u recepciji umetničkog diskursa u mnogome je pomogla podrška institucija.
Uprkos činjenici da se termin (savremeno) koristio za označavanje onoga što je upravo uvedeno, ono što se dešavalo u to vreme i šta će se desiti u budućnosti, malo ko je dobro razumeo šta to preimenovanje znači. [23]

Umetnici koji počinju da trasiraju put savremene umetnost[24], prema Smitu, bavili su se različitim umetničkim perspektivama (projektovanje arheologije budućnosti, razvijanje ontologije sadašnjosti, interesovanje za temporalnost, ekologiju, itd.), međutim, svi oni su koristili istorijsko-umetnička promišljanja da bi se oslobodili važnih problema o tome šta znači živeti u sadašnjosti.
Počevši od stvarnosti koja se decenijama vešto izbegavala sve dok nije postala toliko očigledna da više nije reč o zapaženom svetskom pomaku od moderne ka

---

[21] Ti 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, "Qestionnaire on "The Contemporary Art"," 48.
[24] Džef Vol (Jeff Wall), Džosefin Mekseper (Josephine Meckseper), Majk Keli (Mike Kelley), Iza Genzaken (Isa Genzaken), Takina Din (Tacita Dean), Džozaja Mekelheni (Josiah McElheny) i mnogi drugi.

savremenoj umetnosti koja je bila u nastanku pedesetih, pojavila se šezdesetih, dovedena u pitanje tokom sedamdesetih, ali očigledna osamdesetih (prema Smitu). Ali da li je u pitanju promena stila iznutra u istoriji umetnosti koja se uzima kao relativno autonomna celina? Da li je ova promena u umetnosti nastala nezavisno od drugih promena u svetu, ili je bila deo složenog, raznolikog skupa promena iz jednog skupa uslova u drugi? Teri Smit svojim teorijskim i istorijsko-umetničkim metodološkim pristupom pokušava da odgovori na ova i mnoga druga slična pitanja.[25]

Smit u svom delu „Šta je savremena umetnost?“[26] pokušava da diskutuje o odnosu prema globalnoj umetnosti danas, uzimajući u obzir umetnost koja se stvara širom sveta, od umetnosti Aboridžina do umetnosti Metjua Barnija (Matthew Barney), preko minimalističkih intervencija u Japanu, sve do postkolonijalnih dela iranske umetnice Širin Nešat (Shirin Neshat). Smit kaže da se termini moderna i postmoderna više ne mogu koristiti u kontekstu analize i teoretisanja o aktuelnoj umetnosti, jer kako se menjaju društveno-politički uslovi, ekonomija, tržište, tako se menja i interesovanje za umetnost. On savremenu umetnost definiše na tri načina: kao umetnost koja nastaje u umetničkim institucijama, stvara se sada i radi sebe, kao i za zainteresovanu publiku širom sveta. „To je intenzivna, ekspanzionistička, proliferirajuća, globalna subkultura sa svim svojim vrednostima i diskursima, komunikacionim mrežama, herojima, odmetnicima, profesionalnim organizacijama, događajima, sastancima, spomenicima, pijacama, muzejima i karakterističnim strukturama puteva i promena.“[27] Smitova druga definicija je da je savremena umetnost umetnost dopunjena višestrukim obrascima savremenosti i otvorenim energijama umetnosti koja dolazi. Treći opis je još konkretniji, odnosno savremena umetnost se ostvaruje

---

[25] , *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.

kroz rezonanciju uglavnom u okviru savremene umetničke prakse i teorije. Reč je o unutrašnjosti stila, pristupa, odnosno tumačenja jednog istoričara umetnosti.[28]

Smit govori o 3 glavne odrednice savremene umetnosti, a to su estetika globalizacije (savremena umetnost); postkolonijalni zaokret i generacijska smena koja pozdravlja sadašnjost i ekonomiju predstave (ikonomija) (on to uglavnom naziva umetnošću savremenosti).

Prvi dominira velikim modernim metropolama i centrima Evrope i Amerike ili drugim centrima direktno povezanim sa njima, a radi se o nastavku stilova iz istorije umetnosti, posebno onih vezanih za modernizam, a u njihovom fokusu je globalizam. Smitova ideja umetnosti bez pripadnosti, globalističke umetnosti, je još jedna karakteristika koja određuje definiciju ovog teoretičara i istoričara umetnosti za savremenu umetnost i to je prva struja koja oblikuje obrazac savremenog. Umetnost više nema pripadnost, ne pripada određenoj sredini ili centru, za razliku od modernističkog ili postmodernističkog pristupa, kada su umetnici bili obeleženi pripadnošću određenoj naciji ili državi, bez obzira na to da li su radili u drugim zemljama van svojih.[29] Savremenu umetnost implementiraju institucije, a povezana je sa neoliberalnom ekonomijom. Smit to takođe naziva „remodernizmom“, „retro-senzacionalizmom“ i „spektakularnom umetnošću“.[30]

Druga struja savremene umetnosti javlja se na prostorima oslobođenim političke i ekonomske zavisnosti kolonizatora, tj. u nekadašnjim kolonijama i periferiji Evrope, a nastala je urušavanjem ideologija i iskustava. U ovoj struji, umetnici se podjednako bave globalnim i lokalnim problemima. Postkolonijalna struja se povezuje sa dekolonizacijom bivših kolonijalnih svetova i uključuje njihov uticaj na bivši dominantni svet. Postkolonijalni „drugi“ je takođe deo

---

[28] Smith, *Art to Come*, 28.
[29] Smith, *Art to Come*, 79.
[30] Smit, *Savremena umetnost i savremenost*, 73.

savremenog sopstva. Smit takav pristup u umetnosti definiše kao „transnacionalnu tranziciju“, tj. umetnost koja prevazilazi nacionalnu identifikaciju. Reč je o umetnosti koja nastaje van evroameričkih centara i koja je posvećena postkolonijalnoj kritici. Njenu preokupaciju identitetom, nacionalnošću i tradicijom dele umetnici u dijaspori i egzilu, kao i oni sa kritičkom perspektivom koji rade u centrima.[31] U svim svojim knjigama, Smit identifikuje ovu struju sledećim dihotomijama: dekolonizacija/nacionalizam, globalizacija/internacionalizam, kosmopolitizam/prevođenje.[32]

U trećoj struji stvaraju umetnici koji se bave isključivo ličnim stvarima, ali ih dele sa svetom, posebno sa svojom generacijom koristeći nove komunikacione tehnologije. U stvari, on sam uz ove opise vezuje pojmove vreme, mesto, medijacija, raspoloženje, identitet, posredovanje kao glavna interesovanja mladih umetnika.
Radi se o jednom hrabrom novom svetu samodefinisanja kako u fizičkoj stvarnosti tako i u virtuelnim oblastima mnogih dostupnih medija. Istovremeno, ove pozicije se zasnivaju na rasprostranjenosti ekonomskog mišljenja u našoj kulturi, za šta je Smit skovao frazu „ikonomija“.[33] Ova hipoteza savremene umetnosti koju Smit pokušava da skicira jeste promena generacija koja se dešava, u kontekstu svega progresivnog što nameće novo doba, nova tehnologija, virtuelnost, elektronika, interakcija, društveni mediji itd. U njihovim redovima nalaze se umetnici iz različitih disciplina, poput arhitekata, planera, umetnika koji stvaraju dela koja su u održivim odnosima sa prirodom, specifičnim okruženjem, društvom, ekološkim vrednostima. Oni pokreću pitanja o temporalnosti sadašnjosti, mogućnostima stvaranja mesta umesto dislokacije, o tome šta znači biti uronjen u posredovanu interaktivnost i o teškim kompromisima između afekta i efekta. Ne dele nijedan stil, ne preferiraju nikakav način, niti prate samo jednu perspektivu, a ipak su njihova dela umetnost koja odgovara okolnostima u kojima je

[31] Smith, *Art to Come,* 11-12.
[32] Smit, *Savremena umetnost i savremenost*, 73.
[33] Smith, *Art to Come,* 10-13.

savremenost sve. [34] U svakom novom oplemenjivanju ustaljenih obrazaca i tokova, Smit uključuje i novu terminologiju, pa se ovi opisi vezuju za treću struju: prikazivanje sveta / stvaranje mesta / povezanost - lokacija / dislokacija, vreme - disinhrone temporalnosti, mediji - posredovanje i razlike i raspoloženja – afekt naspram efekta.[35]

„Stvaranje mesta, prikazivanje sveta i povezanost su najčešći problemi umetnika današnjice, jer je to supstanca savremenog bića. Oni sve više prevazilaze preostale razlike zasnovane na stilu, maniru, mediju i ideologiji. Oni su prisutni u svakoj umetnosti koja je zaista savremena. Prepoznavanje ovog prisustva u svakom umetničkom delu je najvažniji izazov za umetničku kritiku koja želi da odgovori na potrebe sadašnjosti. Praćenje savremenosti svakog umetničkog dela, u okviru većih sila koje oblikuju ovu sadašnjost, zadatak je savremene istorije umetnosti“.[36]

To su, smatra Smit, uslovi za nastanak savremene umetnosti, koji na drugačiji način opisuju ili opravdavaju tri struje: 1. hegemonistički pritisak globalizovanog sveta u uslovima rastuće kulturne raznolikosti, trka za ovladavanjem vremenom zarad ekspanzije posebnih i konkurentskih temporalnosti i trka kako bi se ugrabili stvarni i virtuelni resursi koji se sve više smanjuju pre nego što nestanu 2. rastući jaz između bogatih i siromašnih u svetu koji ugrožava težnju za dominacijom države, ideologije i religije, istovremeno ugrožavajući nade u slobodu koje nastavljaju da motivišu ljude širom sveta i 3. potpuna apsorpcija u info-pejzaž (društvo spektakla, ekonomija slika,

"ekonomija" ili metod predstavljanja) koja omogućava trenutnu i sveobuhvatno posredovanu razmenu bilo kojih informacija i slika, na globalnom nivou.[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.

Smit se oslanja na osam argumenata koji čine kostur njegovog hipotetičkog pristupa razmatranju savremenosti, kao početaka teorije savremene umetnosti, i to:
1. Reč „savremen/o“ i njeno značenje da postoji zajedno sa vremenom, zajedno sa drugima; 2. isticanje odnosa umetnost-društvo i preispitivanje kapitalističke logike stvaranja kao hegemonije; 3. specifičnost, ali i povezanost lokaliteta; 4. specifičnost i povezanost regionalnosti; 5. uporedivost u pogledu brzine, geopolitičkih razlika, vrsta, uzroka itd. savremenosti; 6. impliciranje relativizma, kao privremenog opisa postojećeg stanja; 7. uvođenje prepoznatljivog obrasca za savremenu umetnost (ne šeme, ne taksonomije, ne strukture, već obrazca) i 8. paradigma: novo-dominantno-rezidualno i savremenost razlika. [38]

Savremenost karakteriše mnoštvo načina postojanja u vremenu, nužno zajedno sa drugima. Traženje odgovora na pitanje: Šta znači živeti u stanju savremenosti? je ono što njihovu umetnost čini savremenom. Narativi o odnosu društvenih snaga i umetničke prakse kao antinomi su se sve više povećavali, a dopunjavao ih je povratak fundamentalizma. U ovom kontekstu, ovaj odnos postaje teza, ali i zadatak. U takvim okolnostima kapitalizam postaje još jedan hegemon u svetskoj situaciji. Savremenost se svuda razvija, ali različitim tempom i dinamikom u različitim centrima oblikovana lokalnim nasleđem i položajem svakog centra u odnosu na drugi. Kao rezultat blokovske podele sredinom 20. veka, izazvane razvojem globalizma, kapitalizma i dekolonizacije, razlike u oblikovanju savremenosti zavise i od regionalnih tokova. A pošto se savremenost razvijala u različitim delovima sveta različitim tempom, intenzitetom i u različito vreme, poređenje savremenih razlika je još jedan stav, koja vraća razmišljanja o provincijalizmu naspram metropolitizma, o centrima nasuprot periferijama.[39]

„Današnja umetnost svuda je savremena u svakom smislu: savremena sama po sebi – u duhu, mediju, načinu na koji se odnosi prema svojim mnogobrojnim

[38] Ibid, 80.
[39] Ibid, 69-81.

posmatračima koji učestvuju; savremena u odnosu na svoje kulturno, društveno, političko okruženje; savremena u odnosu na druge savremene umetnosti na drugim mestima (o kojima umetnici i publika znaju mnogo više i brže saznaju); čak i savremena u odnosu na umetnost prošlosti. Ona je ispunjena fiktivnim predviđanjima o budućnosti umetnosti: govori se čak i o savremenim karakteristikama koje će se širiti kroz kulture brojnih zemalja, a najviše zbog uloge vizuelne umetnosti kao prakse predvođenja, ona postaje medij neophodnosti, mogućnosti i nade. Današnja umetnost je i dalje moderna, delimično, ali na rezidualni način. Ona posmatra postmodernizam kao noviju ostavu za korisne strategije, koje se ne svode na celinu. To je umetnost koja odgovara savremenosti na mnogo načina i izgleda da će ta umetnost uvek biti savremena."[40]

Na samom kraju treba istaći da je Smit svestan da pitanja o savremenosti i savremenoj umetnosti ostaju otvorena i da ne postoji jedinstvena istina ili teorija koja će odrediti njegov tačan istorijski (vremenski) okvir, koja će odrediti njegove fokusne tačke, stilove, medije, odrednice, specifične obrasce, kako on zapravo elaborira nepoverljive i agnostike savremene umetnosti (kritičari, istoričari umetnosti, teoretičari) koje će u časopisu *October*, a kasnije i *Dandelion* u izdanju Bircback College Univerziteta u Londonu biti izrečeni, skeptično pristupajući ovoj problematičnoj terminologiji, iako pokušava da je stavi u neki kontekst i predloži teorijsku definiciju. Međutim, i Smit, a sa tim se slažemo i mi, ovakvi pristupi definisanju savremenosti ne bi trebalo da demotivišu, već naprotiv da ohrabre svaki pokušaj determinisanja dešavanja u našoj svakodnevici i savremenosti, jer je konačno od suštinske važnosti definisati stanje našeg društva i humanizam sada, u ovom trenutku, koji će u
nekom budućem vremenu biti istorija.[41]

[40] Ibid, 81.
[41] Smith, *Art to Come*, 311-314.

2.2. Savremena umetnost kao umetnost koja daje prednost sadašnjosti nad budućnošću i prošlošću; druženje sa vremenom, prema teoriji Borisa Grojsa

„Danas se pod pojmom „savremena umetnost“ ne podrazumeva samo umetnost proizvedena u našem vremenu. Umesto toga, današnja savremena umetnost pokazuje način na koji se savremeno manifestuje kao takvo – čin predstavljanja sadašnjosti. Po tome se savremena umetnost razlikuje od moderne umetnosti koja je bila orijentisana ka budućnosti, a razlikuje se i od postmoderne umetnosti, koja je bila istorijski odraz projekta Moderna. Savremena „sa - vremena umetnost“ privileguje sadašnjost u odnosu na budućnost i prošlost. Dakle, da bi se pravilno okarakterisala priroda savremene umetnosti, čini se da je neophodno postaviti je u njen odnos prema Modernom projektu i njegovoj postmodernoj re-evaluaciji.“[42]

Boris Grojs (Boris Groys) smatra da je sadašnjost trenutak vremena kada odlučujemo da smanjimo svoja očekivanja za budućnost ili napustimo neku od tradicija prošlosti. S druge strane, biti savremen ne znači nužno biti prisutan ili živeti u sadašnjosti; ali označava biti „sa vremenom“ a ne „u vremenu“.
Savremeno, prema njegovim ubeđenjima, konstituišu sumnja, oklevanje, nesigurnost, neodlučnost – potreba za produženim razmišljanjem, za odlaganjem, (za razliku od modernog u kome 'bi se želeo prespavati sadašnjost – zaspati u prošlost i probuditi se na krajnjoj tački napretka, nakon dolaska blistave budućnosti'). U savremenosti postoji stalna tendencija da se odluke i akcije odlažu kako bi se imalo više vremena za analizu i razmišljanje. Otuda je savremeno produžen, čak potencijalno beskonačan period odlaganja.[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/.

Grojs u svojoj teoriji pokušava da pronađe logičku analogiju za termin „savremen", što je na nemačkom „zeitgenossisch". U doslovnom prevodu, biti savremen – zeitgenossisch – znači sarađivati, družiti se sa vremenom. U našem modernom potrošačkom društvu, vreme je problematično kada se smatra beskorisnim, potrošenim ili besmislenim. Pošto je umetnost zasnovana na vremenu, u stvari, vreme zasnovano na umetnosti, ovo je tačan trenutak kada umetnost zasnovana na vremenu može da sarađuje sa vremenom i postane njegov saveznik.[44] Da bi se izbeglo ponovno uvođenje diskursa istorije, odnosno ideje istorijskog vremena, a da se istovremeno eliminiše liberalno poverenje u geografiju kao zamenu za istorijske kontekstualizacije u modernoj i modernističkoj umetnosti, izvedena jezička igra koju je uveo Grojs postiže važan, ali ipak metafizički efekat u redefinisanju savremene umetnosti koju predstavlja „vreme".[45]

„Vremenski postavljene" umetničke prakse su pre svega medijske prakse masovne kulture i kako Grojs kaže: „Savremena označava načine komunikacije i umrežavanja kao što su Facebook, MySpace, YouTube, Second Life i Twitter". Ovi načini medijske komunikacije daju globalnom stanovništvu priliku da predstavi svoje fotografije, video zapise i tekstove na način koji se ne razlikuje od bilo kog post-konceptualnog umetničkog dela, uključujući umetnička dela zasnovana na vremenu."[46] Sam status umetnosti i njen nestanak u biotehnologijama savremenih uslužnih praksi postaje problematičan kada se umetničke prakse pozicioniraju kao kulturne aktivnosti masovne kulture. Kao rezultat toga, kultura kao akcija je na ivici da postane previše idealizovana od strane mejnstrim kulturnih medija i elitističkih načina kulturne ili kreativne produkcije.

Dakle, digitalizacija je bitna karakteristika savremene umetnosti i omogućava da umetnička „dela" ne zahtevaju određen prostor i kontekst za svoje funkcionisanje, već samo da postoje u određenom virtuelnom prostoru, a da ih ne

---

[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".

kontroliše, bira ili afirmiše kustos kao figura. Sama vizuelna digitalna slika je kopija originalne nevizuelne datoteke koja se nalazi kao podatak, kod, u nekoj virtuelnoj memoriji – računaru.[47]

Stalna potraga za 'novim' dovela je do stanja pritiska i stalnih očekivanja. Grojs zapravo kaže da je izgovor savremenosti diskurs o nemogućnosti 'novog' u umetnosti. Njeno najupečatljivije obeležje je osećaj zadovoljstva, pozitivnog uzbuđenja zbog ovog navodnog kraja „novog" – određeno unutrašnje zadovoljstvo što ovaj diskurs definitivno pruža savremenom kulturnom miljeu. Pobeda života nad potčinjavanjem, ideologizacijom i formalizacijom istorijskih priča, po Grojsu, jeste oslobađanje od dužnosti da se bude istorijski 'novo'. Svet umetnosti prvo vidi nezavisnost od 'novog' kao šansu da pobegne iz muzeja, gde se po prvi put vidi istorija umetnosti. Izlazak iz okvira muzeja podrazumeva postati popularan, živ i prisutan van zatvorenog umetničkog sveta. Dakle, entuzijazam za kraj 'novog' u umetnosti proizilazi iz obećanja oživljavanja umetnosti izvan svih istorijskih struktura i razmatranja, izvan starog i izvan novog. Umetnici i teoretičari umetnosti oslobođeni su istorije, potrebe da se kreću napred i potrebe da slede istorijske zakone i zahteve 'novog'. Umesto toga, ovi umetnici i teoretičari žele da budu politički i kulturno angažovani u društvenoj stvarnosti, da razmišljaju o svom kulturnom identitetu, da izraze svoje želje itd. Žele da dokažu da su živi i stvarni, za razliku od apstraktnog, beživotnog muzejskog sistema i umetničkog tržišta, istorijskih konstrukcija.[48]

Savremena umetnost, po Grojsu, pokazuje način na koji se savremeno kao takvo pokazuje – način predstavljanja stvarnosti. U modernoj umetnosti jedan od najznačajnijih znakova stvaralaštva bio je raskid sa prošlošću, brisanje ili uništavanje prethodnog, dostizanje nulte tačke umetničke tradicije, a time i podrška novoj budućnosti koja sledi. Slogan avangarde je bio „negacija je stvaranje".
„Veličina" umetnika videla se po tome koliko su daleko otišli u redukciji i

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

destrukciji tradicionalne slike. Grojs relativno lako opisuje razliku između tradicionalnih modernističkih i savremenih strategija. U modernističkoj tradiciji, umetnički kontekst se smatrao stabilnim – to je bio idealizovani kontekst univerzalnog muzeja. Inovacija se sastojala u stavljanju nove forme, nove stvari u ovaj stabilan kontekst. U savremenosti, kontekst se smatra promenljivim i destabilizujućim. Dakle, strategija savremene umetnosti se sastoji u stvaranju specifičnog konteksta koji može učiniti da određena forma ili dela izgledaju drugačije, novo i zanimljivo. Tradicionalna umetnost je na nivou forme. Savremena umetnička dela su na nivou konteksta, okvira, pozadine ili nove teorijske interpretacije. Ali njihov cilj za Grojsa je isti: da stvore kontrast između forme i istorijske pozadine, da forme izgledaju drugačije i novo.[49]

U svom teoretisanju o savremenosti, Grojs uzima reprodukciju i ponavljanje kao važnu osobinu. Objašnjavajući opravdanje, on se poziva na esej Valtera Benjamina (Walter Benjamin) „Umetničko delo u doba mehaničke reprodukcije“[50] koje u postmoderni postaje veoma važno. Prema Benjaminu, masovna reprodukcija predstavlja modernost. U ovom eseju, Benjamin razmatra koncept „aure“ kako bi objasnio razliku između originala i kopije u uslovima savršene mehaničke reproduktivnosti. On govori o gubitku fiksiranog, konstantnog i potvrđenog konteksta umetničkih dela u doba moderne, otuda i „gubitak aure“. Ali, prema Grojsu, nije „gubitak aure“, već je naprotiv njen nastanak ono što karakteriše umetnost koja se danas stvara, a koja se javlja pretežno u novim medijima i tehnikama reprodukcije. On to objašnjava činjenicom da „reprodukovana“ dela savremenosti zapravo, iako mogu biti kopija originala, ipak nose auru koja zavisi od konteksta u koji su smeštena, njegove „reteritorijalizacije i deteritorijalizacije.“[51] Ali Grojs kritički posmatra digitalne modalitete reprodukcije. Ako je mehanička reprodukcija u modernim vremenima značila odvajanje od pojmova prirode i originalnosti, digitalna reprodukcija je promenila odnos između originala i

[49] Groys, *Art Power,*
[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.

kopije: digitalna slika je samo efekat vizuelizacije nevidljive slikovne datoteke i „performanse“ digitalnih podataka kao čin tumačenja njegove forme od strane korisnika interneta. Grojs provokativno tumači ovu pojavu kao povratak prirodi, pa čak i natprirodnom i metafizici, rekavši da se „digitalni fajlovi pojavljuju klikom na njihova imena – kao ranije kada smo prevarili duhove prizivajući njihova imena“[52] navodeći da imamo „digitalne duše“ koje su „reprodukcije našeg ponašanja van mreže – reprodukcije koje možemo samo delimično da kontrolišemo“[53],[54]

To je takođe u vezi sa topologijom samog umetničkog dela. Govoreći o ovoj temi, Grojs ističe umetničku formu kao najadekvatniju za savremenost, a to je instalacija koja kombinuje sve umetničke discipline, uključujući slikarstvo, crtež, skulpturu, redi mejd, video, tekst, fotografiju, objekat, zvuk. U mnogim instalacijama direktno je vezana za određeni prostor i koji animira. Sastoji se od brojnih „kopija“ ili ready-made objekata koji, grupisani i smešteni u novi kontekst, donose novu i drugačiju auru. Otuda ovi radovi pružaju sopstvenu
„geometriju i analizu mesta“, tj. analysis situs, transformišući se srazmerno opštoj i detaljnoj strukturi prostora gde su postavljeni, na taj način imajući sopstvenu topologiju. „Svaka predstava i objekat u instalaciji mogu se posmatrati kao istiniti, a ne fiktivni, prisutni, ali samo unutar prostora instalacije. U svom odnosu prema spoljašnjem prostoru, iste reprezentacije i objekti mogu se videti kako otkrivaju i istovremeno prikrivaju svoj status objekata potencijalno vanvremenskog niza repeticije i reprodukcije.“.[55]

Kao primere koji podržavaju ove teze, Grojs govori o delu sa pokretnim slikama koje će imati drugačiju percepciju i svaka „kopija“ će biti i „kopija“ i istovremeno „original“ u zavisnosti od konteksta i topologije. Ako se to delo

16

[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.

projektuje u bioskopskoj sali, onda će posetilac morati da dođe na vreme, sedne i odgleda celu stvar od početka do kraja. Ako se isti 'rad' postavi u prostor galerije, kao deo neke izložbe ili postavke, tada će primalac 'uhvatiti' deo i ako mu taj deo dovoljno privuče pažnju, ostaće da gleda duže, a možda će i sačekati da ga pogleda od početka, do mesta gde je počeo da gleda. Na ovaj način, ista 'kopija', u zavisnosti od veze umetnik-posmatrač, postaje drugačiji 'original'.

Druga važna karakteristika savremenog umetničkog stvaralaštva, u Grojsovoj teoriji, zasniva se na korišćenju dokumentarnog materijala, koji predstavlja i razmenjuje informacije o savremenom životu dokumentujući zajedničke odnose i stilove života. Prema Grojsu, činjenica da je „dokumentarnost/dokumentacija“ danas toliko rasprostranjena u umetnosti dokaz je da je likovna umetnost postala nedostupna široj javnosti. Izložbe svedoče o tradicionalnoj umetnosti, prikazuju slike, crteže, fotografije, video zapise, tekstove i instalacije. Ali sve češći oblik je i umetnička dokumentacija, umetnost koja se više ne predstavlja kroz pomenute medije, već se jednostavno na njih poziva, jer je umetnička dokumentacija po definiciji neumetnost. Otuda, samim upućivanjem na umetnost, umetnička dokumentacija jasno stavlja do znanja da sama umetnost više nije neposredno prisutna, već odsutna i skrivena.[56]

Ovo otkriva dublji razlog zašto umetnička dokumentacija sada služi kao polje biopolitike – i otkriva dublju dimenziju savremene biopolitike uopšte. S jedne strane, savremeno vreme neprestano zamenjuje veštačko, tehnički proizvedeno simuliranim ili reprodukovanim iz stvarnosti. U tom kontekstu Grojs pominje kloniranje kao amblem biopolitike danas, jer se upravo u kloniranju – bez razlike da li će ono ikada postati stvarnost ili zauvek ostati fantazija – život doživljava kao uklonjen sa svoje lokacije, što se smatra realnom pretnjom savremene tehnologije.[57]

[56] Groys, *In The Flow,* 80. i Boris Groys, „Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation”, *Art Power,* 53–65.
[57] Groys, *Art Power.* 60-61.

Još jedno veoma ključno zapažanje koje Grojs daje za definisanje savremene umetnosti, koje je već pomenuto, jeste njena politika. Iako je instalacija, kao jedan od najdominantnijih oblika savremene umetnosti, u svojoj suštini povezana sa depolitizacijom umetnosti, ona je ipak prostor za donošenje odluka, a pre svega, to su odluke koje se odnose na razlike između novog i starog, tradicije i inovacije.[58]

Grojs takođe govori o moći umetnosti koja ima politički rečnik i da „umetnost postaje politički delotvorna samo kada se stvara van ili izvan tržišta umetnosti, i u kontekstu političke propagande.“[59]. Dajući ovu izjavu, Grojs predviđa odgovor da umetnost koja promoviše političke stavove zapravo nije umetnost. Ali kao kontra argument, on navodi video snimke koje su strateški objavile islamističke separatističke grupe kao primere takve umetnosti da bi ilustrovao svoju tezu. Ovim provokativnim gestom, Grojs tvrdi da propagandna umetnost, bez obzira da li mislimo da je to dobra umetnost ili ne, moćno govori – njena funkcija je da privuče našu pažnju – dok drugi oblici umetnosti mogu da kruže samo kao roba na već prepunom tržištu. Na ovaj način umetnik može „izazvati režim zasnovan na ideološkoj viziji mnogo efikasnije nego što to može tržište umetnosti“.[60]

U kontekstu politike, savremeni umetnici često biraju formu umetničkog aktivizma, ne samo da bi kritikovali sistem ili opšte političke i društvene uslove funkcionisanja sistema, već žele da utiču na njih uz pomoć umetnosti, i to umetnosti stvorene izvan zvaničnih institucija koje su deo sistema, u samoj stvarnosti. Pokušavaju da utiču na ekonomske prilike ugroženih područja, bore se za podizanje ekološke svesti i zaštite životne sredine, utiču na problematizaciju pitanja sa emigrantima itd. drugim rečima, postati deo socijalnog podsticaja u društvu, kao socijalni 'policajac' koji preuzima ulogu

---

[58] Terry Smith, Okwui Enwezor and Condee, Nancy (ed.), *Antinomies Of Art And Culture*, 77-78.
[59] Groys. *Art Power*.
[60] Mark Lipovetsky, Ryoko Wakamiya (ed.), *Late and Post-Soviet Russian Literature* (Boston: Academic Studies Press, 2014), 271.

velikog broja nevladinih udruženja. Njihova praksa često izlazi iz domena umetničkog, pa se ovde rađa veliki broj teorijskih, političkih i praktičnih problema, a to su pitanja „estetizacije“ i „spektakularnosti“. „(...) To znači da se umetnost ne može koristiti kao medij realnog političkog protesta – jer korišćenje umetnosti za političko delovanje nužno estetizuje ovu akciju, pretvara je u spektakl i time neutrališe praktični smisao akcije.“[61]

Još jedna važna karika u lancu zvanom savremena umetnost je svakako uloga posmatrača, recipijenta, a Grojs za njega ima svoju teoriju, a to je da savremeni gledalac, kao i sve ostalo, ima ograničen odnos sa vremenom. Dakle, pažnja se mora posvetiti stvaranju umetnosti koju će posmatrač konzumirati sa tačno „doziranim" vremenskim intervalom, a ne sa predugačkim i preopisnim filmovima ili delima koja zahtevaju vremensko angažovanje, jer je savremeni gledalac putnik, gledalac u pokretu. Sam čin kontemplacije u savremenosti funkcioniše kao ponavljajući gest koji ne može i ne dovodi ni do kakvog rezultata. Stoga se, prema Grojsu, u savremenosti vita contemplative (kontemplativni, imaginativni život) izjednačava sa vita active (aktivan, stvarni život).[62]

2.3. Vreme globalnog transnacionalnog po teoriji Pitera Ozborna

Piter Ozborn (Peter Osborne) u svom teoretisanju o savremenosti [63] i savremenoj umetnosti kaže: „Savremeno se javlja, prvo, strukturalno, kao ideja, problem, fikcija i zadatak; i drugo, istorijski, u najnovijem obliku kao vreme globalnog transnacionalnog.“ Analogno tome, savremena umetnost je umetnička konstrukcija i izraz .[64]

---

[61] Groys, *In the Flow*. 28.
[62] Groys, "Comrades in Time".
[63] Savremeno kao „življenje, postojanje ili spajanje" u vremenu, konkretno, u periodičnosti ljudskog života.
[64] Peter Osborne, *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art* (London, New York: Verso, 2013), 17.

Savremena umetnost je, prema Ozbornu, tačka sažimanja ogromnog niza društvenih i istorijskih sila, ekonomskih i političkih oblika i tehnologija proizvodnje slika. Ona te sile, forme i tehnologije tretira kao umetničke materijale i podvrgava ih tehničkim procedurama kako bi im oduzela normalne funkcije i ponovo ih predstavila. Stoga se moramo kretati kroz različite nivoe posredovanja koji su uključeni u takve forme i materijale umetnosti da bismo ih razumeli. Sistematski, ovo bi uključivalo fluidan, metodološki izazovan i empirijski opsežan proces transdisciplinarne misli i razvoja koncepta koji je rezultat neizbežnog kolektivnog, a ne samo individualnog proučavanja.[65]

Gledano kroz prizmu 'istorijskog vremena', Ozborn stvara šemu semantičkih parova, koji su jedni drugima protivnici: antičko - moderno, klasično - romantično, neoklasično - avangardno i postmoderno - savremeno. Kritičko odumiranje postmoderne i naknadna potreba da se popuni konceptualni prostor koji je ostavila za sobom nisu, po njegovom mišljenju, jedini razlozi zbog kojih je savremena zamenila postmodernu kao osnovnu kategoriju istorijske sadašnjosti; ali još važnije, globalizacija vaskrslog koncepta modernosti, tj. svetski kapitalizam posle 1989. godine odigrao je značajnu ulogu. Ako je modernost vremenska kultura kapitala, onda je vremenska struktura koja artikuliše jedinstvo globalne modernosti u njenom sadašnjem obliku savremenost. Ozborn dalje razvija ovu spekulativnu ideju kroz tri konstantacije: (1) globalizacija kao kretanje razlike između Zemljine kugle i sveta; (2) savremenost kao istorijska temporalnost svetovnosti globalnog; (3) postkonceptualnost kao kulturološki simptomatično stanje savremene umetnosti. [66]

Ozborn predlaže dvostruko pomeranje stavova Žan-Fransoa Liotara [67] od „postmoderna“ do „savremena“ i od „znanja“ do „umetnosti“ (od postmodernog znanja do savremene umetnosti) radi pridruživanja perspektivi periodizacije Fredrika

[65] Peter Osborne, *The Postconceptual Condition* (London, Brooklyn: Verso, 2018), 7.
[66] Osborne, *The Postconceptual Condition*, 16.
[67] Stav o postmodernom stanju znanja u njegovoj knjizi Jean François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1984).

Džejmsona [68] od „kasnog" ka „visokom" kapitalizmu, u kome možda tek počinje da se shvata dubina mutacija društvenog bića koje kapitalizam kao društveni oblik uključuje. Takozvana „ekonomija znanja" nesumnjivo uključuje takve promene. Ovo pomeranje fokusa sa znanja na umetnost ne uključuje nikakvu opštu tvrdnju o relativnom kulturnom značaju umetnosti i znanja ili njihovih odnosa i praksi. Međutim, postoji veća istorijska i konceptualna bliskost između „umetnosti" u njenom modernom evropskom, filozofskom i institucionalnom smislu i problema istorijske temporalnosti, istorijske periodizacije i istorijske dijagnoze.[69]

Ako je primarna vrednost modernog „novo", u njegovom razlikovanju od „starog", prema Ozbornu, primarna vrednost savremenog je njegova aktuelnost, u njegovom razlikovanju od izbledele egzistencijalne moći onoga što je još uvek prisutno ali „zastarelo" – odnosno, živi odnosi više nisu artikulisani između mnoštva prostorno raspoređenih stavova. Ako modernost projektuje sadašnjost u trajnoj tranziciji, savremena fiksira ili obavija takvu prolaznost u aktuelnosti prostorno raspoređenih mogućnosti.[70]

On smatra da ljudi imaju neku vrstu 'odbojnosti' prema savremenoj umetnosti zato što je nisu upoznali. Ponekad je nedostatak poznavanja motivacija da se nauči više, ali ovaj pristup je lakše teoretizirati nego implementirati. On podvlači „konceptualnu" prirodu savremene umetnosti, koja je po njemu najčešći uzrok konfuzije, kao i uverenje da takva umetnost ne zahteva ništa drugo do konceptualno tumačenje, tj. da je njegovo shvatanje čisto ili idealno lingvističko i svodi se na direktnu propoziciju – izraz. Ovakav „slamnati konceptualizam", kako ga ponekad nazivaju, prvi je način da se ljudi drže u mraku o savremenoj umetnosti, kao osnovnom uzroku komunikacijskog mraka. Drugi je svođenje umetnosti na njenu čisto

[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," *Breaking up Time. Negotiating the Borders between Present, Past and Future,* ed. Chris Lorenz and Berber Bevernage (Vandenhoeck & Ruprecht, 2013), 36.

estetsku komponentu, koja je čista čulna singularnost i koja se često posmatra kao dijametralno suprotna projekciji 'slamnatog konceptualizma'. Treća zabluda je da se savremena umetnost ne može proceniti prema istorijskim merilima jer je nastala u sadašnjosti.[71]

Naravno, Ozborn, kao i drugi teoretičari ranije, kaže da nije svako delo koje sada nastaje savremeno i vredno, pa je stoga i savremena umetnost isključiva, posebna. Ali kako bi se vrednovanje ovih radova stavilo na razumnu teorijsku osnovu, osim da se otpočne sa primenom teorijske metodologije, zasnovane pre svega na temporalnosti. To znači da takav diskurs mora biti refleksivno utemeljen u semantičkoj istoriji „savremenog" kao kritičke kategorije i obratiti pažnju na posebno privilegovanu ulogu u njemu njegove primene u umetnosti."[72] Nakon ovog diskursa treba slediti kritički sistem koji će valorizovati umetnost koja se tumači.

Za razliku od modernističkog fokusa i ograničenja medija, u savremenoj umetnosti dolazi do sloma medijskih ograničenja kao ontološke osnove umetničkih praksi i nastanka složenog i fluidnog polja generičkih umetničkih praksi koje stvaraju nova pitanja za kritičko rasuđivanje, na koje koncept savremenog predstavlja sve snažniji odgovor. Međutim, umesto da bude samo otkrivena, ova ideja mora biti izgrađena, kaže Ozborn. Da bi se to dogodilo, prema njegovim rečima, treba ući u frontalnu analizu umetničkih dela, ne samo sa pozicije istorije umetnosti i čiste teorije, već i kao filozofske umetničke kritike. Shodno tome, zaključuje on, ovakav pristup vodi ka spekulativnom zaključku, a to je da je *savremena umetnost postkonceptualna*.

Savremena umetnost je, prema Ozbornu, u postkonceptualnom stanju zbog tri nedavna razvoja vizuelnih umetnosti: široko rasprostranjenog prihvatanja ideje da se svi materijali, a ne samo tradicionalni, mogu koristiti u umetničkom delu

[71] Osborne, *Anywhere or not at all*, 6.
[72] Osborne, *Anywhere or not at all*, 7.

(transmedijsko stanje); široko prihvatanje konceptualizma, shvaćenog kao teorije umetnosti koja tvrdi da je umetničko delo konačno otelotvorenje „ideje“ ili „koncepta“; kritička potreba da se antiestetski principi strukturiranja dela primene na estetske materijale ; i široko rasprostranjeno prihvatanje da savremena umetnička dela nisu paradigmatska dela koja se sastoje od različitih medija ili disciplina, ujedinjenih nekim sveobuhvatnim principom i koja otelotvoruju radni proces kao saradnju prvih kategorija.[73]

Prema Ozbornu, kratkotrajna konceptualna umetnost u Sjedinjenim Državama i Engleskoj, posebno u delima Sola Levita i Džozefa Košuta kasnih 1960- ih, bila je prekretnica u istoriji umetnosti za nastanak jedinstvene savremene umetnosti. Osnovna svrha njegovog ovakvog rezonovanja bila je da unapredi ideju da je koncept koji vodi, organizuje i/ili objedinjuje delo ono što je najvažnije. Ova ideja je pojačana tvrdnjom da ideju nije potrebno „otelotvoriti“ ili „realizovati“ u bilo kom mediju, i da se estetski potencijal ideje ne iscrpljuje nijednim posebnim otelotvorenjem ili skupom otelotvorenja. Na taj način kreativna privlačnost ideje „prevazilazi” zbir njenih delova. Percepcije gledalaca omogućavaju otelotvorenja, a ti opažaji, zajedno sa svojim ekspresivnim kvalitetima, čine estetsku dimenziju umetničkog dela. Međutim, pošto je (nevidljiva) „ideja“ dela ono što je umetnička privlačnost sama po sebi, konceptualna umetnost je neestetska umetnost. Nadalje, konceptualna umetnost je antiestetska jer je nastala i razvila se kao rezultat konceptualnog umetnika da izbriše estetsku komponentu umetničkog dela. Međutim, prema Ozbornu, pokret je stvorio novu ontologiju za umetničke kreacije. Postignuće konceptualne umetnosti zapravo je razbijanje ranije prihvaćene analogije između sveta estetike i sveta umetničkih dela.Savremena umetnička dela nastavljaju, kao deo svoje ontologije, zahtev da neestetski termin bude deo (ozbiljnog i nekonformističkog) dela, iako je konceptualna umetnost kulminirala svojevrsnom samotrivijalizacijom gde je predmet rada sama tvrdnja da je delo zaista umetničko.

---

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

Estetika se vratila, ali više nije u celini fokus umetničkog interesovanja. Prema Ozbornu, konceptualnost je uslov, ali ne i dovoljan faktor da bi se nešto kvalifikovalo kao delo savremene umetnosti. Korišćenje različitih materijala na načine koji su umetnički primereni u okviru specifičnih parametara savremene umetnosti obezbeđuju neophodne uslove.[74]

Ozborn se ne slaže sa kategorizacijom postkonceptualne umetnosti i pripadnosti i novim i proširenim tradicionalnim žanrovima, već nudi stabilan okvir za klasifikaciju i dodatno pomaže da se oblikuje istraživanje o tome kako su tradicionalne metode stvaranja umetničkog značenja usvojene u novijim umetnostima, računajući da se na taj način ignoriše ključni element
„krize medijacije“[75]. Ova dilema je rezultat dugotrajnog procesa društvenih promena koji institucionalizuje i sve više otelotvoruje ideju slobode kao neograničenog izraza pojedinca, uz ideju da je umetnost i izraz slobode. „Međutim, ekstremna individualnost potkopava smisao umetnosti kao i u životu“.[76] On smatra da kategorije ili „posrednici” moraju postojati da bi umetnička dela bila čak i nejasno shvatljiva ili „da bi stekla društvenu objektivnost”. „Medijacije krize medijacije” su onda klasifikacije savremene umetnosti. Prema Ozbornu, termin "medijacija" je najinkluzivnija fraza za sve kategorije koje se koriste za kategorizaciju i razumevanje umetnosti; „period“, „stil“, „žanr“ i „medij“ su primeri kreativne medijacije. Pravilna upotreba medijacija – onih koje imaju konstruktivno kritičku, ne- ili antikonformističku ulogu – ključna je za razumevanje savremene umetnosti. Najopštije posredovanje je „period“, kao u „modernoj umetnosti“ ili „savremenoj umetnosti“, i sporno je i holistički odrediti centralno posredovanje u jednom. Prvi je zbog činjenice da postoje i relativno konformistički i relativno kritički načini konceptualizacije jednog perioda, dok je drugi zbog činjenice da način na koji je period specifično konceptualizovan usmerava međusobno određivanje manjih opštih medijacija.

---

[74] Osborne, *Anywhere or not at all*, 36-38.
[75] Ibid, 83.
[76] Ibid, 107.

Ozborn veruje da je svaki put oličenje jedinstvene vizije kreativnog jedinstva, ili onoga što čini suštinsku komponentu (dobrog) umetničkog dela, pored gore navedenih medijacija. Ističe značaj radova u savremenoj umetnosti koji se izlažu na osnovu jedinstva kao serije, za razliku od dela prikazanih jedan po jedan. Serija se može shvatiti samo kao beskrajna aproksimacija jer je projekat beskonačan.
Savremena umetnost je stoga post-konceptualna umetnost serija i efemernih kategorizacija (ili „posrednika“) kada se posmatra kao nekonformistička, kritička aktivnost. [77]

U svom teorijskom okviru, Ozborn govori o deistorizujućoj funkciji estetike u njenom konceptualnom razlikovanju od umetnosti i o sukobu koji savremena umetnost izaziva u odnosu na umetnost kao estetiku i umetnost kao ontologiju. Ontološka dubina pojma senzacija čini ga samo indiferentno primenljivim u umetnosti, u principijelnom isključivanju njenih konceptualnih i istorijskih aspekata, što je paralelno sa ravnodušnošću „estetike“ u distinkciji umetnost/neumetnost, dok i dalje funkcioniše metakritički kao kriterijum što razlikuje umetnost "filozofije" i nauke. Problem je u tome što je svakodnevica sada više orijentisana na razliku umetnost/neumetnost nego transcendentalno razlikovanje umetnosti i ovih drugih intelektualnih procesa. Važno je naglasiti da u savremenoj umetnosti estetika uopšte nije centar bilo kakvih filozofskih razmatranja, jer ova umetnost nije estetska. [78]

Ozborn u svojoj knjizi “Anywhere or Not at All“ pokušava da da tri periodizacije savremene umetnosti izvedene prema brojnim istorijsko- umetničkim i teorijskim pristupima 20. veka, ali shvata da je prava periodizacija savremene umetnosti nemoguća i da dovodi do nepotrebne pogrešne predstave o temporalnosti koja je neproduktivna. Prvi je od 1945. do danas, počevši od međunarodne hegemonije umetničkih institucija iz Sjedinjenih Država, drugi je s početka 60-ih godina i povezan je sa zbivanjima imanentnim u umetničkim

[77] Osborne, *Anywhere or not at all*, 64-74.
[78] Osborne, *Anywhere or not at all*, 13.

praksama i njihovim umetničko-institucionalnim priznanjem, a treći je od kraja hladnog rata 1989. do sada tj. od kraja komunističkog tj. socijalističkog sistema.[79]

Savremeno je, tumači Ozborn, transnacionalno jer je naša modernost zapravo modernost tendenciozno globalnog kapitala. Transnacionalnost je pretpostavljeni društveno-prostorni oblik sadašnjeg vremenskog jedinstva istorijskog iskustva. O ovom pitanju, Ozborn će napisati: „Asocijacija različitih vremena koja čini savremeno i odnosi između društvenih prostora u kojima su ova vremena ugrađena i artikulisana, dve su glavne osovine duž kojih treba povući istorijsko značenje umetnosti. „Kao odgovor na ovu situaciju, poslednjih godina, međunarodne i transnacionalne karakteristike jednog umetničkog prostora postale su primarni markeri njegove savremenosti. U tom procesu, savremene umetničke institucije su postigle neviđeni stepen istorijske samosvesti i stvorile novu vrstu kulturnog prostora – sa internacionalnim bijenalom kao njegovim već umornim amblemom – posvećenog istraživanju kroz umetnost sličnosti i razlika između geopolitički različitih oblika društvenog iskustva koji su nedavno počeli da se predstavljaju u okviru parametara zajedničkog sveta.“[80]

Ozbornov pristup je konstruktivistički i pridržava se tradicije kritičke teorije. Konstruktivizam interpretativno odgovara na konkretna umetnička dela (spekulativna, dijalektička i distributivna) posmatrana kroz njegov objektiv, kao i na pitanja koja proizilaze iz nedostataka istorije umetnosti, umetničke kritike i filozofije estetike – problema koji su doprineli opštem razočarenju javnosti „postkonceptualnom tradicijom“ koju promoviše. Ozbornova posvećenost ispravljanju deistorizujućih tendencija filozofije i njegovo pedantno praćenje istorije pogrešnih tumačenja kantovske estetike do danas su nesumnjivo njegovi najznačajniji doprinosi filozofiji savremene umetnosti.
Njegova sposobnost da sintetiše uticaj nove geopolitičke realnosti na umetničke

[79] Ibid, 19-22.
[80] Ibid, 28.

prakse — što uključuje transformaciju ontologije umetnosti — čini njegovu teoriju savremene umetnosti važnom i za teoretičare novih medija.[81]

2.4. Mrežne interakcije globalnog i lokalnog; horizontalizam Zapad – Istok, prema Pjotru Pjotrovskom

Pjotr Pjotrovski (Piotr Piotrowski) (1952–2015) je još jedan značajan istraživač savremene umetnosti, ali ovog puta savremene umetnosti srednje Evrope. U svojoj poslednjoj knjizi, objavljenoj posle njegove smrti, Pjotrovski pokušava da uspostavi metodologije za istraživanje umetnosti ovog geopolitičkog regiona. Njegove metodološke pozicije definišu srednjoevropske studije savremene umetnosti. „Globalni pogled na umetnost iz istočne Evrope“ (2016)[82] odražava poslednji projekat Pjotrovskog: razvoj metodologije za ispitivanje globalizma i centralne Evrope, drugim rečima, usvajanje globalnih umetničkih studija za savremenu centralnoevropsku umetnost. Postavljanje centralnoevropske umetnosti u globalni kontekst podrazumeva promenu paradigme i odbacivanje preovlađujućeg pristupa Istok-Zapad. Time se onemogućava pretpostavka jednosmernog uticaja i uspostavljanje hijerarhije, što je neizbežno kada se posmatra umetnost ovog kraja. „Horizontalizam“ Pjotrovskog postao je standard u srednjoevropskim umetničkim istraživanjima. Globalno gledano, odnos Istok- Zapad je jedno od mnogih „horizontalnih“ partnerstava.[83]

Globalizacija i njena povezanost sa lokalitetom (glokalitet) je prva metodologija kojom se je bavio Pjotrovski. On predlaže mrežne interakcije na relaciji globalno-lokalno, sa tim što mrežni čvorovi formiraju periferni

---

[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] Objavljeno posle njegove smrti na poljskom: 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.

efekat. Uprkos horizontalnoj strategiji, oni održavaju autonomiju i identitet. Drugim rečima, periferije kao mrežni čvorovi stvaraju dijahronijske sinhronosti jer ova metodologija istraživanja omogućava globalni pogled na istoriju.
Globalizujući pristup ostaje sveobuhvatan, pretpostavljajući različitost i individualnost. Metodologija, koja je razvijena pod pretpostavkom da je globalizacija = horizontalizacija, ima za cilj da periferiju učini vidljivom i integriše je u proces istraživanja kao ravnopravnog partnera u snazi i legitimnosti. U horizontalnoj strategiji, druga suštinska reč, provincija, poprima slično praktično značenje. Svetska mreža je egalitarna mreža. Dakle, dehijerarhizacija je poduhvat koji dopunjuje horizontalizaciju. Horizontalizam traži razlike kroz komparativne studije. Ideja da je centar izvor uticaja se pobija kada se traže razlike kao jedinstvene pojave. Osnovni model rada u ovom slučaju je dijalektika dekonstrukcije/konstrukcije.[84]

Definisani odnosi centra i periferije u nacionalnom smislu se menjaju. Moderna kultura je proizvela tenziju između nacionalnog i internacionalnog, dok savremena kultura, koja se po Pjotrovskom može okarakterisati kao postmoderna, globalizovana i višestruka, teži da preferira drugačiji rečnik, promovišući lokalni identitet. Trenutna situacija, prema Pjotrovskom, traži slom univerzalističke utopije obeležene globalnim sukobima, primoravajući svakoga da prihvati neku oznaku identiteta kao polaznu tačku. Dobre primere ovog novog stava daju tumačenja umetnosti Marine Abramović (Marina Abramović) ili Ilje Kabakova (Ilja Kabakow) kojima je važno nacionalno poreklo.[85]

U ovom kontekstu, relevantan koncept za Pjotrovskog je transnacionalnost, koju ne treba mešati sa internacionalnošću. Koncept transnacionalnosti je veoma koristan za razvoj horizontalne umetničke istorije evropske avangarde.
Otvoreni model pisanja globalne istorije umetnosti takođe mora uključiti druge

[84] Piotr Piotrowski, "Towards a Horizontal History of the European Avant-Garde", u: *European Avant-Garde and Modernism Studies*, ed. Sascha Bru, Peter Nicholls (Berlin: De Gruyter, 2009), 51.
[85] Piotrowski, "Towards a Horizontal History", 52-53.

aspekte identiteta, ukorenjene u perspektivama koje su različite od onih kritičke geografije: specifični polovi, etničke grupe, subkulture, itd. Takve revizije istorije umetnosti, na primer sa feminističke tačke gledišta, predlažu se dugi niz godina, ali vrlo često se ne odvajaju od dominantno geografsko-hijerarhijske paradigme istorije moderne umetnosti. Transnacionalna istorija umetnosti pregovara o vrednostima i konceptima na drugim linijama, a osim suprotstavljanja nacionalnog naspram međunarodnog, sada se i piše, o čemu svedoče ranije pomenuti regionalni istorijski narativi umetnosti. Ovo sazrevanje transnacionalnog diskursa dolazi sa perspektivom od velike važnosti da naše istorije evropske avangarde: transnacionalna istorija umetnosti koja omogućava svojim autorima da pregovaraju o lokalnim narativima na transregionalnom, odnosno evropskom nivou.[86]

Po Pjotrovskom, politika i umetnost su isprepleteni. Istorizacija umetnosti i njena dinamika determinisani su političkim kretanjima među centralnoevropskim narodima. Ova pretpostavka mu služi kao analitička osnova za istraživanje umetnosti i kreiranje kontekstualnog narativa. Pjotrovski identifikuje tri istorijska momenta (slične ako ne i iste istorijske odrednice koje čine zaokret i promene i koje se smatraju „početkom" savremenosti) koja odgovaraju trima talasima modernizacije. Odabrana periodizacija nudi koherentnost istoriji ovog područja, pokazujući i njegovu jedinstvenost i povezanost sa svetskom istorijom. Posle Drugog svetskog rata tj. 1945. godine dogodio se je početni talas modernizacije za koji se je verovalo da funkcioniše uprkos političkoj diktaturi. 1968. godina je bila značajna prekretnica jer je označila kraj modernizma koji se nekada smatrao nastavkom predratnih trendova. Uvođenje umetnosti hepeninga u ovaj kontekst označava novu strategiju. Treća moguća periodizacija je posleratna (post-Jalta [87]) istorija regiona koja je završena

[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. godine. Ova periodizacija je sasvim očigledna, ali je i čisto politička jer ne vodi dovoljno računa o prirodi umetnosti.

Pjotrovski smatra da bi postkolonijalne metode mogle da pomognu u analizi centralnoevropske umetnosti, iako postkolonijalne studije ne uključuju istočnoevropska pitanja. On kritikuje ove studije zbog svojih ograničenja. On takođe primećuje da se postkolonijalne studije fokusiraju na evrocentrizam, dok su centralnoevropska pitanja intraevropska. U postkolonijalnim studijama, on napada homogenizaciju kontinenta. Dakle, sledeći veliki termin postkolonijalnih studija „drugo" – mora biti zamenjen. On koristi termin
„zatvorenog drugog" kao kompromis da primeni postkolonijalne studije na svoju temu. Ogorčenost na „druge" rađa nacionalizam. Inkluzivnost kosmopolitizma funkcioniše bolje. Postkolonijalne studije su korisne jer prepoznaju razliku, smatra Pjotrovski. Postkolonijalna interpretacija se oslanja na lokalne izvore, tako da može da funkcioniše. Centralni pojam istorije umetnosti, „uticaj", menja značenje. To je uticaj na samo mesto, a ne spoljašnji (u ovom slučaju: iza gvozdene zavese).[88]

Lokalna/globalna dijalektika globalističke perspektive vodi alterglobalizmu. Međutim, lokalno i globalno ne ne komuniciraju na samom mestu da bi formirali glokalnost. Komponente u ovakvoj mešavini mogu se odvojiti u bilo kom trenutku. Potpuno novi sistem se stvara u dijalektičkoj sintezi. Iz ove nove celine nastaje narativ. Poređenja napravljena u Evropi su od najveće važnosti. Dijalektika Evropa/Centralna Evropa mora se uzeti u obzir kada se Centralnoj Evropi pristupa iz šire perspektive. Na „druge" se ne gleda kao na kontradiktornost, kao na lokalno stanovništvo protiv kolonizatora. U ovom kontekstu, ideja "drugog" ukazuje na inkluzivnost. Dijalektika alterglobalizma je korisna u ovoj situaciji. Alterglobalizam dopunjuje globalizam. Alterglobalizam je trenutno institucionalizovan kroz umetnost velikih skupova

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

kao što su bijenali i umetnički festivali. U svom istraživanju Pjotrovski zaključuje da fenomen globalnog konceptualizma (inspirisan istoimenom izložbom održanom u Queens's Museum) skreće pažnju na jedinstvene estetske veze regiona istočne Evrope sa Latinskom Amerikom. Iako su politički sistemi različiti i marksizam se na ovim prostorima različito shvata, pokret za slobodu i demokratiju ujedinjuje dva regiona. Pjotrovski ne ispituje fundamentalnija objašnjenja zašto je veza između ova dva polja konceptualna umetnost uprkos političkim razlikama. Odnosno, konsenzus nije na nivou kontekstualnih narativa, već na nivou umetničkih formi i konceptualnih pretpostavki. Ovo će ići u prilog tvrdnji da, iako promene u političkom kontekstu služe kao osnova za tumačenje, globalnu istoriju umetnosti, izgradnju mreže i dinamiku njenog razvoja, kako globalno tako i u centralnoj Evropi, treba kategorisati na osnovu dinamike recepcije umetničkih tokova.[89]

„Agorafilija" je jedan od najperspektivnijih koncepata u tehnici istraživanja globalne istorije umetnosti Pjotrovskog i možda ima i najjaču narativnu snagu. Ova fraza aludira na istorijsku tradiciju koja je igrala značajnu ulogu u razvoju moderne evropske demokratije. Agorafilija integriše javni domen sa svakodnevnim aktivnostima. Fokusirajući se na unutrašnje zahteve umetnika da žive kao umetnici i da prezentuju umetnost, mogu se konstruisati objašnjenja umetnosti. Generalno, unutrašnja potreba, a ne spoljašnji pritisak, objašnjava kako ljudi rade spolja.[90] On je napisao da demokratiju shvata kao „agonističku agoru, pre nego [jedan] trgovinski centar ili savršeno organizovanu fabriku",[91] naglašavajući ključnu ulogu globalne umetnosti u izgradnji globalnih demokratskih temelja.

Uz „agorafiliju", „participacija" je drugi ključni pojam. Pjotrovski je zainteresovan za interaktivnu umetnost. Istovremeno, ne zaboravimo da je

---

[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.

„participacija“ bila operativna reč i u hepeningu i u bodi artu šezdesetih godina, tj. prvi predkonceptualni i predizvođački talas, koji je izazvao revoluciju u polju umetnosti i doveo do onoga što je danas opšte poznato kao savremena performativna umetnost. Agorafilija u globalnoj umetnosti, s druge strane, fokusira se na kontekstualnu priču i ima političku svrhu koja podstiče uključivanje u demokratiju. Pjotrovski je čak skovao izraz „umetnička agorafilija“, koji se odnosi na sve prodemokratske političke izraze i manjinski diskurs kao sredstva uključivanja u javni život. U isto vreme, Pjotrovski povezuje agorafiliju sa umetnošću proboja 1989. godine i rastom bijenalnog oblika globalnog izložbenog pokreta. Takođe, oni sada predstavljaju globalnu mrežu. Na ovaj način se institucionalizuje mentalitet agorafilije. Kao rezultat toga, svetski pokret je na dve godine institucionalizovao narativnu umetnost, kroz bijenale.
Međunarodnu umetničku mrežu Pjotrovski naziva „politeia“.[92]

Sledeća važna fraza za metodologiju koja je ovde razvijena je „umetnička geografija”, koja je povezana sa drugom, komplementarnom frazom – „lokacijom”. Mesta čine geografiju. Svaka lokacija je opisana u odnosu na svoju geografsku lokaciju, kao i na svoj politički, istorijski i društveni (geopolitički) kontekst. Ovo drugo čini lokaciju dinamičnom dok je istovremeno ponovo reaktuelizuju. U jednom globalnom svetu, umetničku geografiju koja povezuje umetnost sa nacijama trebalo bi zameniti topografijom koja naglašava veze savremene kulture sa
gradom kao globalnim okruženjem ljudskog života (transkosmopolitizam). Istorija umetnosti proistekla iz ovog verovanja, zasnovana na odsustvu centara i korišćenju komparativnih istraživačkih metoda, omogućila bi nam da nacrtamo opsežnu mapu unakrsnih veza, na kojoj bismo mogli da posmatramo horizontalno funkcionisanje savremene transkosmopolitske kulture Pjotrovskog. Svojim kritičkim stavom prema globalizaciji tržišta, Pjotrovski se osvrnuo i na to u kojoj meri kulturna globalizacija i globalna istorija umetnosti mogu poslužiti kao osnova za alterglobalistički aktivizam – za „globalni poduhvat koji bi

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

uključivao razotkrivanje represivnih praksi usmerenih na margine, tj. periferije, kako geografske tako i topografske“.[93]

Na horizontalnom nivou, globalizam (alterglobalizam) i stvaralačka geografija se dopunjuju. Kao rezultat, stvorena je mreža veza. Druga metodološka premisa koja omogućava proučavanje umetnosti u odnosima drugačijim od binarnih je ova (Zapad – Istok, centar – periferija, metropola – provincija).

Od 2009. do 2010. Pjotrovski je radio kao direktor Narodnog muzeja u Varšavi. Njegova radikalna pozicija dovela je do njegove ostavke na funkciju, što je bilo podstaknuto odbijanjem njegovog programa od strane Upravnog odbora muzeja. Taj gest se, međutim, javlja kao posledica, a ne kao odstupanje od koncepta „kritičkog muzeja“, kako je konceptualizovano u njegovoj knjizi Muzeum krytyczne [Kritički muzej] (2011). [94] Kritički muzej se pojavljuje kao koncept paralelan u strukturi i „radikalnoj demokratiji“ i „horizontalnoj istoriji umetnosti“.

Razmišljanje Pjotrovskog, a pre svega njegov rad u muzejskom sektoru, uključivali su sličnu tranziciju od protestno vođene „kritike institucija“ u „instituciju kritike“ kao jednog od osnovnih elemenata demokratskog društva. Sa velikom hrabrošću, ličnim rizikom i posvećenošću, Pjotrovski je svoj plan za institucionalnu strukturu Nacionalnog muzeja u Varšavi zasnovao na ovoj vrsti „kritičkog razmišljanja“. Nakratko je postao njegov direktor, ali je podneo ostavku kada je njegov konzervativni upravni odbor blokirao takav projekat. „Kritički muzej se odnosi na savremenu naciju, koja se ne posmatra kao monoetnički konstrukt, već kao skup različitih društvenih i etničkih grupa i različitih javnih i političkih interesa. Današnja „nacija“ je – takoreći – kosmopolitska. Dakle, ako ga definišemo kao heterogenu strukturu, koncept kritičkog muzeja postaje potpuno

[93] Piotr Piotrowski, “Between Place and Time: A Critical Geography of ‘New’ Central Europe” in *Time and Place: The Geohistory of Art*, 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).

odgovarajući“, rekao je Pjotrovski u intervjuu. [95] Na osnovu toga, on je naglasio da muzej „treba da debatuje sa samim sobom kao bezličnim autoritetom i razvije sistem uključivanja gledalaca koji oduzima autoritet muzeju, dok istovremeno gradi razrađeniji sistem doživljaja muzeja, a ne samo perceptivno." Pjotrovski se, naravno, ovde bavio „kritičkom percepcijom“, sposobnošću „kritičkog rasuđivanja“ kao osnovnog sredstva za definisanje suštine odnosa u životu društva, posebno u modernoj demokratiji.[96]

Kada je Pjotrovski uopšteno pisao, a posebno o umetnosti devedesetih, tj. o savremenoj umetnosti nikada nije pribegao „ciničnom razumu“, niti je pisao sa konkretnom postkomunističkom opuštenošću, stavom inače uobičajenim za autore i umetnike koji su artikulisali svoje razočarenje u „slobodama“ koje su obećavale istočnoevropske postkomunističke demokratije , ali nisu uspele da ih ispune.[97]

2.5 Relacijski antagonizam, društveni zaokret i transdisciplinarnost savremene umetnosti, prema Kler Bišop

Jedna od čestih pojava u savremenoj umetnosti je intenziviranje javne, participativne i društveno angažovane umetnosti koja se stvara u zajednici, a Kler Bišop (Claire Bishop) je jedna od najznačajnijih kritičara i teoretičara po ovom pitanju. Esej „Antagonizam i relaciona estetika” jedan je od njenih prvih značajnih doprinosa. U osnovi svog teorijskog pristupa definisanju karakteristika savremene umetnosti ona se oslanja, tj. kombinuje dve prethodne teorije, i to onu Nikolasa Burioa (Nicolas Bourriaud) o relacionoj estetici i antagonizam i radikalnu demokratiju Ernesta Lakloa (Ernesto Laclau) i Šantal

[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”, u: *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)”, u: *After Piotr Piotrowski: Art, Democracy and Friendship,* ed. Agata Jakubowska, Magdalena Radomska (Poznań: Adam Mickiewicz University Press, 2019), 81.

Mufe (Chantal Mouffe), stvarajući svoj „relacioni antagonizam“ kao najopravdaniji pristup tumačenju umetnosti koja se bavi društvenim diskursom i javnim prostorom. U svojim ocenama ona utvrđuje prethodno pomenute kritičke filozofske pristupe Burioa,Muf i Laklaua, pronalazeći pozitivne specifičnosti, ali i nedostatke u pogledu određivanja pravih 'ključeva' koji odražavaju trenutno stanje sa umetnošću koja se stvara sada i koja je najaktuelnija u muzejima i galerijama, ali i na svim najvažnijim bijenalima. To čini kroz konkretne umetničke primere, upoređujući sve stavove, i za i protiv, prethodno uspostavljenih teorijskih analiza, ali ih i suočavajući sa novim primerima umetnosti koja je sklona svom teorijskom toku „relacionog antagonizma” čiju hipotezu pokušava da odbrani. Ona tvrdi da bi kritičari trebalo da nastoje da preciziraju neke od standarda po kojima bi se mogla oceniti nova umetnost koja se stvara u saradnji sa i zasnovana na zajednici iz 1990-ih. Ona tvrdi da je ovu vrstu dela teže proceniti zbog toga što još uvek nisu dostigli nivo refleksivnosti u smislu medija ili okruženja. [98]

Bišop tvrdi da delo nije demokratsko samo zato što podstiče diskusiju i uključenost. Ona pita kakve se veze stvaraju, za koga i zašto. Bišop suprotstavlja Burioovu „relacionu estetiku“ kroz primere Liama Gilika (Liam Gillick) i Rikrita Tiravanija (Rirkrit Tiravanija) sa delima Tomasa Hiršhorna (Thomas Hirschhorn) i Santjaga Sijere (Santiago Sierra) predstavljajući „avangardnu retoriku opozicije i transformacije“ u suprotnosti sa poststrukturalnim „strategijama saučesništva“. Burio smatra da su „sfera ljudskih interakcija i društveni kontekst“ dela važniji od „nezavisnog i privatnog simboličkog prostora“. Ali, prema Bišop, u ovim radovima nema konfrontacije. Sve je u duhu afirmativnosti u odnosu sa publikom, nema sporova, nema napetosti i uloga gledaoca je od izuzetne važnosti što delo čini 'društvenim eksperimentom'. Prema njenim rečima, ova kustoska teorija Burioa nije čvrsta, već upravo taj element nedostaje u njegovoj relacionoj estetici i u delima Gilika i Tiravanija koje uzima za primer.[99] U delima umetnika

137

[98] Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, No 110 (2004), 51-79.
[99] Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, 51-79.

kao što je Hiršhorn, ponovo se prihvata nivo autonomije umetnosti koji nije zasnovan na protivrečnostima „negativne dijalektike" Teodora Adorna (Theodor W. Adorno) i „modernističkog odbijanja ili revolucionarne umetnosti tišine" Klementa Grinberga (Clement Greenberg). Bišop poziva na istraživanje „relacionog antagonizma" na nivou kritike, a ne kao recepta za estetsku teoriju i praksu, oslanjajući se na teoriju radikalne demokratije Laklaua i Muf. Binomi Šenon Džekson (Shannon Jackson) mogu se vrlo prikladno citirati u kontekstu Bišopinog teoretisanja i to: „1) društveno slavlje naspram društvenog antagonizma; 2) čitljivost naspram nečitljivosti; 3) radikalna funkcionalnost naspram radikalne nefunkcionalnosti; i 4) umetnička heteronomija naspram umetničke autonomije".[100] Bišopin pristup nije usmeren samo na promenu prioriteta sa politike na estetiku, već na napor kritike koja uzima u obzir društveni antagonizam zbog ove jedinstvene psihoanalitički informisane strukture. Bišop je nedavno skovala termin „društveni zaokret" da bi opisala naglasak na inkluziji i saradnji u savremenoj umetnosti. Ona tvrdi da je socijalno kolaborativna umetnost ono što ona naziva „ono što danas imamo u avangardi: umetnici koji koriste društvene sredine da konstruišu dematerijalizovane, antitržišne, politički angažovane projekte koji preuzimaju modernistički izazov spajanja umetnosti i života. "Ona tvrdi da o radovima treba razgovarati kao o umetnosti, a ne samo u kontekstu njihovih deklarisanih etičkih ciljeva jer „politika inkluzije" koegzistira sa državnim i korporativnim agendama.[101]

U tandemu sa proliferacijom muzeja savremene umetnosti, od prelaska milenijuma proučavanje savremene umetnosti postalo polje koje najbže raste. I tako Bišop istražuje promenu Muzeja savremene umetnosti u kontekstu 'novog vremena'[102], tj. savremenosti i pokušaja da se preoblikuje prema potrebama, iako ne uvek uspešno odgovarajući na vreme, zbog društveno-političkih okolnosti,

---

[100] Shannon Jackson, "Social Practice", u: *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).

samoodrživosti, ekonomske opravdanosti, interesovanja koje izaziva u zajednici itd. Bišop pokušava da prodre u istraživanja svojih kolega prethodnika i savremenika da pronađe definiciju „savremenog" koja je postala pokretna i promenljva meta: sve do kasnih 1990-ih delovala je kao sinonim za „post-stvorenu" umetnost, tj. umetnost posle 1945; pre deset godina njen početak je pomeren negde u 1960-e; a iz sadašnje perspektive, 1960-e i 1970-e se vide kao visoko modernističke, a 1989. godinu treba posmatrati kao početak nove ere, sinonim za pad komunizma i pojavu globalnog tržišta. Međutim, Bišop potvrđuje, kao i teoretičari koje smo ranije spomenuli, da nije moguće odrediti tačan vremenski okvir za savremenost, jer kao pojam i njene karakteristike, sve je u toku, u pokretu, i da je važnije odrediti karakteristike i specifičnosti po kojima se ova nova, aktuelna, savremena umetnost razlikuje od svih prethodnih stilskih i hronoloških perioda.[103]

Preispitujući diskurzivne pristupe Grojsa, Ozborna, Smita, Agambena, čini se da njihovi pogledi na svet o savremenoj umetnosti pripadaju jednom od dva tabora: onom koji obeležava savremenost kao put (tj. nastavak je postistorijskog ćorsokaka postmodernizma) ili odražava raskid sa postmodernizmom nametanjem višestrukih i nepovezanih odnosa sa temporalnošću. Druga struja je, smatra Bišop, generativna, jer nam omogućava da se odmaknemo od istoričnosti modernizma, koji je karakterisao napuštanje tradicije i kretanje ka novom, i istoričnosti postmoderne, ravne „šizofrenom" urušavanju prošlosti i budućnosti u proširenoj sadašnjosti. Svakako, tvrdnja o višestrukim vremenskim uslovima koji se preklapaju može se videti u mnogim umetničkim delima iz sredine 1990-ih, najčešće od strane umetnika iz zemalja koje se bore da se izbore sa nedavnim kontekstom rata i političkih previranja, posebno u istočnoj Evropi i na Bliskom istoku.[104]

---

[103] Pogledajte na primer: Alexander Alberro, "Questionnare 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.

„Neki će, naravno, tvrditi da se periodizacija ne može odbaciti: samo razumevanjem jasno ocrtanih istorijskih perioda možemo poremetiti sveobuhvatnu sadašnjost koja kolonizuje prošlost i budućnost. Ali takav istoricistički pristup osuđuje ranija vremena na distancu odvojenu od relevantnosti za sadašnjost, i ne čini ništa da se pozabavi uzrocima našeg sadašnjeg prezentizma: ulogom tehnologije u urušavanju prostorne udaljenosti i ubrzanju našeg proživljenog iskustva vremena; pretnja globalne katastrofe, od nuklearnog rata preko terorizma do ekološke katastrofe, umanjujući našu sposobnost da projektujemo u budućnost; i spekulativne kratkoročne investicije finansijskog kapitalizma, prodajući apstrakcije kao što su valute, obveznice, akcije i derivati, a ne materijalna proizvodnja. Sve je to nesumnjivo uticalo na naše prostorno- vremenske koordinate: za prosečnog čoveka u onome što se nekada zvalo prvi svet, budućnost se više ne poistovećuje sa modernom vizijom napretka (ako je ikada bila) već tinjajućom jamom anksioznosti o kratkoročnim ugovorima o radu, nedostižnoj zdravstvenoj zaštiti i doživotnim otplatama dugova (hipoteke, studentski krediti, kreditne kartice). Umesto da se podlegne ovom prezentizmu, „tigrovi
skok“ u ono što je bilo pre može biti izuzetno relevantan za mobilizaciju razumevanja naše situacije. Dakle, dijalektička savremenost je anahrona radnja koja pokušava da ponovo pokrene budućnost kroz neočekivanu pojavu relevantne prošlosti.“[105]

Bišop, u svojoj drugoj knjizi “Artificial Hells“, nastanak savremene umetnosti (koja se prema njenim rečima može definisati sa nekoliko pojmova kao što su društveno angažovana umetnost, participativna umetnost, društvena praksa, umetnost zasnovana na zajednici, eksperimentalne zajednice, dijaloška umetnost , intervencionistički , istraživački, saradnički itd.) pokušava da odredi kroz dva različita panoptikuma, društveno-istorijskog i disciplinskog. Prva perspektiva – društveni preokret u savremenoj umetnosti može se kontekstualizovati sa dva prethodna istorijska momenta, sinonimnim za

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

politički preokret i pokrete za društvene promene: istorijska avangarda u Evropi oko 1917. godine i tzv. avangarda negde oko 1968. godine. Participatorna umetnost je posebno oživela 1990-ih, pri čemu se 1989. godina (godina pada komunizma) smatra trećom tačkom transformacije. Ova tri datuma, prema Bišop, čine narativ trijumfa, herojskog stava i kolapsa kolektivističke vizije društva. Svaka faza je praćena utopijskim promišljanjem odnosa umetnosti prema njenom društvenom i političkom potencijalu – koje se manifestuje u preispitivanju načina na koji se umetnost proizvodi, konzumira i raspravlja.[106]

Iz disciplinarne perspektive, ona kaže da svaka umetnost koja se bavi društvom i ljudima u njemu treba da ima i sociološko metodološko čitanje, drugim rečima govori o transdisciplinarnom čitanju dela. Stoga bi analiza ove umetnosti trebalo da obuhvati i koncepte koji su tradicionalno imali veći otklon prema društvenim nego humanističkim naukama: zajednica, društvo, osnaživanje. Zato su interesovanje umetnika za participaciju i primena specifične terminologije u vezi sa društvenom organizacijom i modelima demokratije posebno važni u analizi savremene umetnosti. Participativna umetnost nije samo društvena aktivnost, već i simbolička aktivnost, utkana u svet, a potom uklonjena iz njega. Posebno su značajne refleksije političke filozofije.
Ovaj metodološki aspekt „društvenog zaokreta" jedan je od izazova sa kojima se suočavaju istoričari i kritičari umetnosti kada se bave proširenim poljem savremene umetnosti. Termin Bišop je razradila u knjizi „Artificial Hells" i on označava povratak u društvo i preispitivanje umetnosti u kolektivnom kontekstu. Participativna umetnost zahteva od nas da pronađemo nove načine analize umetnosti koji više nisu povezani samo sa vizuelnošću, iako forma ostaje ključni diskurs za komuniciranje značenja.[107]

Bišopine studije slučaja stvaraju dinamične prodore na novu teritoriju umetnosti i njenu kulturnu efikasnost, ali takođe ukazuju na veće kulturne

64

[106] Claire Bishop, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012), 3.
[107] Bishop, *Artificial Hells,* 12.

promene: novi pritisci na umetnike, kako ekonomski tako i profesionalni, koji odražavaju kako je hiperparticipativna kultura postala podmukla; naglasak na zajedničkim rešenjima za savremene probleme; i načini na koje institucije i vlade instrumentalizuju praksu društvene umetnosti i prikazuju je na svojim festivalima, galerijama, javnim programima i politikama.[108]

Ali kako sve druge teorije imaju mnogo diskursa i problema, tako i sama Bišop često postavlja pitanje ispunjavanja zadataka kada analizira savremena dela, a oni uključuju i problem kome je delo upućeno i procenu kvaliteta odnosa koje stvara sa publikom: poziciju subjekta koju svako delo zauzima i demokratske ideje koje podržava, i kako se oni manifestuju u našem iskustvu.[109] Ali ona i dalje smatra da umetnici ne mogu biti odgovorni i predvoditi društvene promene, već da je taj zadatak u krajnjoj liniji na institucijama koje treba sistematski da obezbede društvene promene i da ih sprovode, a da institucije, s druge strane, mogu biti izazvane i inspirisane umetničkim akcijama.

2.6. Kao zaključak teorijskih osnova

Gotovo se podrazumeva da je pokušaj periodizacije savremene umetnosti nefunkcionalan i da ne može da prihvati globalnu raznolikost. Najnoviji teoretičari ga postavljaju kao diskurzivnu kategoriju. Za filozofa Pitera Ozborna, savremenost je „operativna fikcija“: ona je u osnovi produktivan čin imaginacije, jer joj pripisujemo osećaj jedinstva sa sadašnjošću, ona koja obuhvata nepovezane globalne temporalnosti koje nikada ne možemo spojiti; i kao takva, ona je vreme odmora.[110] Za Borisa Grojsa, modernizam je karakterisala želja da se prevaziđe sadašnjost u ime ostvarenja slavne budućnosti (bilo da je to avangarda, utopizam ili staljinistički petogodišnji plan); savremenost je, nasuprot tome,

---

[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.

obeležena "produženim, potencijalno beskonačnim periodom odlaganja" izazvanim padom komunizma.[111] I za Ozborna i za Grojsa, modernizam orijentisan na budućnost je zamenjen statičnom, dosadnom sadašnjošću („zaglavljeni smo u sadašnjosti dok se ona reprodukuje bez da vodi u bilo kakvu budućnoste“).[112] Grojs ukazuje na sekularni ritual ponavljanja nalik video petlji kao na savremenu umetničku instancu ovog novog odnosa prema temporalnosti, koji stvara, tvrdi on, „neistorijski višak vremena kroz umetnost“.[113]

Anahronizam takođe prožima čitanje Terija Smita, jednog od retkih istoričara umetnosti koji se bavi ovim pitanjem. On ima ubedljivo argumentovan stav da savremenost treba podjednako postaviti protiv diskursa modernizma i postmodernizma, jer ga karakterišu antinomije i asinhronije: istovremena i nekompatibilna koegzistencija različitih modernosti i stalne društvene nejednakosti, razlike koje opstaju uprkos globalnom širenju telekomunikacionih sistema i navodne univerzalnosti tržišne logike. [114]

Pjotrovski je jedinstven u prototipu agorafilije i umetničke geografije koji mu pomažu da sprovede koncept transnacionalnosti (pomirenje globalnog i lokalnog) i horizontalne međuzavisnosti Zapada i Istoka uopšte, odnosno detaljnije Zapadne i Istočne Evrope. On je začetnik koncepta kritičkog muzeja koji treba da ponudi kritički pristup već uspostavljenim diskursima, jer se po njemu samo uz javnu i otvorenu kritiku prošlosti može postići pomirenje u budućnosti. Implementacija 'drugog' (ideja korišćenja kolonijalističkih studija u umetnosti), ne kao koncept isključivanja, već inkluzivnosti, takođe znači inkluzivnost marginalizovanih grupa, pa stoga Pjotrovski radi na promociji gej i feminističke umetnosti u zemljama istočne Evrope.[115]

155

[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”.

Stalni sukob između umetnika i javnog prostora, umetnika i publike, umetničkog dela i publike, publike i javnog prostora stvaraju društveno inkluzivnu umetnost čiji pozitivni antagonizam rezultira diskursima i stanjem stalne napetosti. To stanje napetosti često je oličeno u umetničkim akcijama i performansima čiji ishod daje izuzetne rezultate za samu zajednicu, na neki način pokušavajući da utiče na institucije položaja i moći koje treba da sprovode
„pomirenja". Reč je o teoriji relacionog antagonizma prema kojoj se savremena umetnost razlikuje od umetnosti modernizma i postmodernizma, po kojoj Bišop postaje prepoznatljiva i koja je, po njoj, daleko suštinski važnija od golog hronološkog determinizma koji je stalno u stanju fluksa.[116]

[116] Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics".

3. DEFINISANjE USLOVA TRANSTAKTIČNOSTI

Kao što je već naznačeno u samom uvodu ovog istraživačkog rada, predmet obrade je rešavanje pretpostavki o postojanju transdisciplinarnosti i transmedijalnosti, a usput i drugih vidova trans-platformi istraživanja (transnacionalnost, transkulturalizam, translingvizam, itd.), u savremenoj makedonskoj umetnosti. U pokušaju da se sve ove trans-platforme spoje u jedan opšti pojam ili naslov, koji će ih sve objediniti pod jednim kišobranom, koji nosi prefiks trans, a iz njega se grana, odlučeno je da se uvede termin *trans- taktičnost* koji je preuzeo profesor Miško Šuvaković tj. iz naslova njegove glavne teme 27. broja časopisa Art and Media u izdanju Fakulteta za medije i komunikacije, iz 2022. godine koji glasi „TRANSAKTIČKI UTICAJI: transdisciplinarnost, transkulturalnost, transnacionalnost, translingvistika, transmedijalnost i transindividualnost u savremenim humanističkim, političkim, umetničkim i medijskim praksama“.[117] U samoj razradi zadate teme prof. Šuvaković kaže da u ovom specifičnom vremenu lokalne i globalne krize u svim oblastima društvene egzistencije, kao što su zdravstvo, ekologija, zaštita životne sredine, ekonomija, politika, obrazovanje itd. moraju se tražiti alternativni i eksperimentalni mehanizmi za otvorene i slobodne oblike učenja i postojanja koji će pobeći iz zatvorenih, uokvirenih obrazaca stroge disciplinarnosti, nacionalnosti, jezika, etnocentrizma, regalija, komunikacije koja vodi ka stagnaciji i nazadovanju u napretku. Ovi mehanizmi bi bili neka vrsta kritičnog potencijala za 'borbu' protiv začaurenih praksi koje potiskuju eksperimentalna istraživanja u politici, humanističkim naukama, umetnosti i medijima. To znači da se moramo pozabaviti dubokim filozofskim i praktičnim pitanjima o ontološkom i epistemološkom, slobodnom i kontrolisanom, aktivnom i neaktivnom, zatvorenom i otvorenom, otuđenom i neotuđenom, emocionalnom i afektivnom, carskom i nomadskom, ekološkom i urbanom itd.

---

[117] “No 27 (2022)”, http://fmkjournals.fmk.edu.rs/index.php/AM/issue/view/30/showToc.

Jer u osnovi ovog istraživanja su upravo odnosi i krize sa kojima se danas suočava ceo svet, samim tim i Severna Makedonija, u kontekstu iznalaženja alternativnih oblika reagovanja na stigmu u kojoj smo zaglavljeni, ćorsokak ili konfrontaciju ekstremno liberalne i inovativne struje i tehnologije protiv patrijarhalno-regresivno-nacionalističkih tendencija, da pozajmimo termin prof.Šuvakovića transtaktičke platforme ili uticaji u savremenoj makedonskoj umetnosti, kao najpogodnije opšta odrednica tendencija koje ovo istraživanje prati. Iz njega izdvajamo glavne podtekstove, transdisciplinarnost i transmedijalnost, o kojima će biti više reči u kasnijim elaboracijama terminoloških i teorijskih značenja.

3.1. Transdisciplinarnost

Da bismo razgovarali o terminu transdisciplinarnost, prvo moramo da znamo šta je disciplinarnost? Disciplinarnost smešta znanje u zasebne, a u mnogim slučajevima i dihotomne discipline, poddiscipline i specijalizacije i kao rezultat takvih oštrih razdvajanja fragmentira znanje. Znanje je formulisano u obliku silosa, kontejnera, disciplina ili oblasti znanja i obrazovanja u vezi sa prenošenjem tih oblasti.[118] Ovakav način razmišljanja stvara definitivne podele između disciplina. To znači da postoji jaz u sistemu koji zahteva način da se opiše istraživanje koje ne spada jasno u jednu disciplinu ili je 'oprašeno' drugim disciplinama. Ovkva vrsta istraživanja se često klasifikuju kao multidisciplinarna, interdisciplinarna ili transdisciplinarna istraživanja. Iako se ovaj naučni rad fokusira na transdisciplinarno istraživanje, obezbeđivanje definicija interdisciplinarnosti i multidisciplinarnosti pruža nam važnu polaznu tačku za diskusiju i istraživanje o

---

[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/.

transdisciplinarnosti. Teško je raspravljati o bilo kom terminu bez razmatranja razlika između njih jer su oni tako blisko povezani.

Basarab Nikolesku[119] piše o razlikama između inter-, multi- i transdisciplinarnosti u „Transdisciplinarnost – prošlost, sadašnjost i budućnost“[120] kao distinkcije ciljeva tri vrsta disciplina.
Multidisciplinarnost je proučavanje istraživačkog pitanja u više disciplina u isto vreme, za razliku od jedne. Iz ovog ugla, kombinovanje gledišta nekoliko disciplina će na kraju poboljšati bilo koju temu. Disciplina o kojoj je reč ima koristi od multidisciplinarnosti, ali ipak se ta dobit uvek koristi samo za odlazeću disciplinu i tu se znanje vraća. Drugim rečima, multidisciplinarni metod prelazi granice discipline, ali njegova svrha ostaje ograničena unutar disciplinskog istraživanja.

Cilj interdisciplinarnosti se razlikuje od cilja multidisciplinarnosti.
U pitanju je transfer metodologija iz jedne discipline u drugu. Interdisciplinarnost se, kao i multidisciplinarnost, proteže van granica disciplina, iako njena svrha ostaje unutar disciplinarnog istraživanja. Čak je i stvaranje potpuno novih oblasti proučavanja, kao što su kvantna kosmologija i teorija haosa, moguće kroz interdisciplinarnost.

Transdisciplinarnost se, s druge strane, bavi nečim što je istovremeno u, preko i izvan svih disciplina. Njegov cilj je razumevanje savremenog sveta, čiji je jedan od zahteva jedinstvo znanja.[121]

---

[119] Basarab Nikolesku (1942) je teorijski fizičar i predsednik i osnivač Međunarodnog centra za transdisciplinarna istraživanja i studije (neprofitne organizacije). Zagovornik je transdisciplinarnog pomirenja nauke i humanističkih disciplina.
[120] Basarab Nicolescu, “Transdisciplinarity - Past, Present and Future”, u: *Moving Worldviews - Reshaping sciences, policies and practices for endogenous sustainable development* (Holland: COMPAS Editions, 2006), 142-147.
[121] Basarab Nicolescu (ed.), *Transdisciplinarity - Theory and Practice* (Cresskill, New Jersey: Hampton Press, 2005), 143-144.

U izveštaju sa kolokvijuma održanog u Australiji 1998. godine Solomon Benatar [122] je napisao: „Shvatam koncept transdisciplinarnosti kao integrisani pristup složenim problemima koristeći metodologiju i uvide iz niza disciplina sa različitim perspektivama problema koji se razmatra. Jasno, termin treba razlikovati od onoga što se podrazumeva pod multi- i interdisciplinarnošću, ali ova tri termina se mogu posmatrati kao kontinuum, sa transdisciplinarnošću kao najrazvijenijom verzijom interakcije koja prevazilazi pojedinačne discipline."[123]

Transdisciplinarnost je relativno mlad naučni pristup. Prvi koji je istraživao ovaj koncept je švajcarski filozof i psiholog Žan Pjaže (Jean Piaget), a termin transdisciplinarnost su u svojim razgovorima prvi put upotrebili Pjaže, Erih Janč (Erich Jantsch) i Andre Lihnerovič (André Lichnerowicz) na međunarodnoj radionici „Interdisciplinarnost – problemi nastave i istraživanja na Univerzitetima" iz 1970. godine. Pjaže daje sledeću definiciju transdisciplinarnosti: „Konačno, nadamo se da ćemo na sceni interdisciplinarnih odnosa videti jednu superiornu fazu, koja bi trebalo da bude 'transdisciplinarna', tj. koja neće biti ograničen na prepoznavanje interakcija i/ili reciprociteta između specijalizovanih istraživanja, već će te veze locirati unutar ukupnog sistema bez stabilnih granica između disciplina"[124] i upravo u tome leži Pjažeov propust, a to je ideja 'totalnog sistema', jer sama transdisciplinarnost nije zatvoren sistem. Erih Janč poredi transdisciplinarnost sa super disciplinom, pišući da je transdisciplinarnost „koordinacija svih disciplina i interdisciplina sistema nastave i inovacija

---

[122] Solomon Benatar je profesor medicine i osnivač Univerziteta u Kejptaunu. Takođe je spoljni član Američke akademije nauke i umetnosti i član brojnih multidisciplinarnih istraživačkih udruženja.
[123] Solomon Benatar, "Perspectives from Physicians and Medical Scientists", u: *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", u: *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.

zasnovana na opštem aksiomatskom pristupu“[125]. Transdisciplinarnost za Andrea Lihneroviča je transverzalna igra koja opisuje „homogenost teorijske aktivnosti u različitim naukama i tehnikama, nezavisno od oblasti u kojoj se ova aktivnost sprovodi“.[126]

Međutim, jedan od najvećih istraživača i teoretičara transdisciplinarnosti, koji pokušava da izgradi njenu metodologiju, je ranije pomenuti Basarab Nikolesku, inače kvantni fizičar po profesiji. On polazi od Pjažeove definicije, ali joj dodaje značenje „izvan disciplina“ koje kao da je nedostajalo, 1985-te[127] godine i od tada počinje ozbiljno da produbljuje istraživanje ovog pristupa..

Nikolesku, iako potiče iz potpuno egzaktne nauke, kvantne fizike, smatra da zatvorenost disciplina doživljava svoja ograničenja, a utiče i na kulturu i društveni život.

Razloge potrebe za transdisciplinarnošću Nikolesku utvrđuje u odnosu između Subjekta koji posmatra i Objekta koji se posmatra, potrebe da se objekat uči i istražuje kroz više nivoa stvarnosti u pogledima subjekta i uvođenje 'skrivenog trećeg' u odnosu subjekt-objekat, tj. duhovna, metafizička, intuitivna dimenzija.

Relacija Subjekat-Objekat

Nikolesku smatra da je pojavom moderne nauke, koja objektivnost stavlja u superiornu poziciju, proglašena smrt subjekta (on se pretvara u objekat) i mogućnost njegovog drugačijeg sagledavanja istine. Sve što se nije moglo tačnošću

---

[125] Erich Jantsch, “Vers l’interdisciplinarité et la transdisciplinarité dans l’enseignement et l’innovation“, u: *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 “, u: *L’interdisciplinarité*, 130-131.
[127] Basarab Nicolescu, *Nous, la particule et le monde* (Paris: Le Mail, 1985).

dokazati i ponoviti[128], kao na primer u disciplinama teologije, kulture, filozofije, smatralo se nevažnim, iluzijom, fantazijom, regresijom, maštom. U stvari, ljudsko biće je postalo predmet eksploatacije čoveka od strane čoveka. [129]

Sa kvantnom revolucijom ova situacija se dramatično promenila, uvođenjem subjektivnosti, tj. druge stvarnosti u igri. Ali nobelovac Verner Hajzenberg (Werner Heisenberg) veoma precizno određuje problem podele 'istine' na dva dela, objektivni i subjektivni, rekavši: „Koncept 'objektivnog' i 'subjektivnog' označava [i...] dva različita aspekta jedne stvarnosti; međutim, napravili bismo veoma grubo pojednostavljenje ako bismo želeli da podelimo svet na objektivnu i subjektivnu stvarnost. Iz ovog crno-belog pogleda na svet rađaju se mnoge krutosti filozofije poslednjih vekova“[130] a takođe i „Prejako insistiranje na razlici između naučnog znanja i umetničkog znanja potiče od pogrešne ideje da koncepti savršeno opisuju
„stvarne stvari”. [...] Sva prava filozofija leži na pragu između nauke i poezije“[131].

I u dogovoru sa Hajzenbergom, Nikolesku nastavlja da istražuje i ističe interakciju objekta i subjekta, ističući važnost svega što je kroz, između, izvan discipline, poštujući svaku disciplinu, ne dajući superiornost nijednoj.

Aksiomi metodologije transdisciplinarnosti

Posle mnogo godina istraživanja, Basarab Nikolesku pokušava da postavi transdisciplinarnost na čvrste temelje, stvarajući aksiome metodologije transdisciplinarnosti, za koje se nada da će trajati dovoljno dugo i da će biti potvrđene kao tačne poput onih u Galileovim egzaktnim naukama, ali se mora uzeti u obzir da to nisu teoreme koje se mogu demonstrirati, već su izvedene na osnovu

[128] Tri aksioma za sisteme naučnog otkrića u vreme modernizma donešenih od strane Galilea Galileja: 1. Postoje univerzalni zakoni matematičkog karaktera; 2. Ovi zakoni se mogu otkriti naučnim eksperimentom; 3. Takvi eksperimenti se mogu savršeno replicirati.
[129] Basarab Nicole[131]“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, “[184]osophie: Le manuscrit de 1942. Éd. et trad. de l'allemand de Catherine Chevalley. Le Seuil. Paris. 1998”, u: *Revue d'histoire des sciences*, 57, n°1 (2004), 269.
[131] Werner Heisenberg, “Philosophie: Le manuscrit de 1942”, 363-364.

teorijskih pristupa i eksperimentalnih podataka. Ovo su tri Nikoleskuova aksioma:

1. Ontološki aksiom: u prirodi i društvu i u našem poznavanju prirode i društva postoje različiti nivoi stvarnosti objekta i, shodno tome, različiti nivoi stvarnosti subjekta.[132]

Ideja o nivoima realnosti je centralna za transdisciplinarni pristup prirodi i znanju. Definicija "realnosti" je i pragmatična i ontološka. Prvo i najvažnije, kada koristimo izraz "realnost", mislimo na ono što prkosi našim percepcijama, opisima, slikama ili čak matematičkim formulama. Pošto priroda doprinosi postojanju univerzuma, ideja Realnosti mora imati i ontološku komponentu. Realnost je više od društvene kreacije, kolektivnog konsenzusa ili bilo koje vrste intersubjektivnog sporazuma. Treba razlikovati reči „Realno“ i
„Realnost“, smatra Nikolesku. Realno označava ono što jeste, dok je realnost u našem ljudskom iskustvu povezana sa otporom. „Realno“ je uvek skriveno po definiciji, dok nam je „Realnost“ dostupna. Dva nivoa Realnosti se razlikuju ako postoji diskontinuitet u pravilima koja se primenjuju na njih i diskontinuitet u osnovnim idejama koje podupiru ova dva (kao što je, na primer, uzročnost). Svaki nivo realnosti ima poseban prostor-vreme koji je povezan sa njim. Na primer, dok je kvantni realizam povezan sa prostor-vremenom koje ima više od četiri dimenzije, klasični realizam je povezan sa četvorodimenzionalnim prostor-vremenom (tri dimenzije prostora i jedna dimenzija vremena). Uvođenjem slojeva stvarnosti stvara se višedimenzionalna i multireferencijalna struktura Realnosti. Zona između dva različita nivoa i izvan svih nivoa je zona otpora našim iskustvima, predstavama, opisima, slikama i matematičkim formulacijama. Zona neotpora odgovara svetu – onome što ne podleže nikakvoj racionalizaciji. Ne postoji

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

superiorniji nivo stvarnosti nad ostalima, ali svi nivoi imaju jednaku važnost.[133]

Da bi transdisciplinarni subjekt komunicirao sa transdisciplinarnim objektom, dve zone neotpora objekta i subjekta moraju biti identične. Mora postojati korespodencija između koherentnog toka svesti koji prolazi kroz različite nivoe percepcije i koherentnog toka informacija koji se proteže kroz različite nivoe Realnosti. Zbog njihove zajedničke zone bez otpora, ova dva toka su povezana. Znanje je istovremeno i spoljašnje i unutrašnje, od čega nijedno nije tačno. Proučavanje univerzuma i proučavanje ljudske ličnosti se međusobno podržavaju. Bez duhovnosti, znanje je beživotno telo informacija. Zona neotpora služi kao potajno zatvoreno okruženje koje omogućava jedinstvo transdisciplinarnog subjekta i transdisciplinarnog objekta uz zadržavanje njihove razlike. To čini tako što se ponaša kao treća strana između Subjekta i Objekta. Ovaj koncept interakcije biće poznat kao Skriveno Treće. Otuda velika razlika između 'svetog' trojstva subjekt-objekat i skrivenog trećeg, za razliku od binarnog subjekt-objekat klasičnog realizma.[134]

2. Logički aksiom: Prelazak sa jednog nivoa stvarnosti na drugi je obezbeđen logikom uključenog okruženja.[135]

Naš um, naučni ili ne, vođen je klasičnom logikom, koja podrazumeva tri nivoa i to da je A A; A nije ne-A; ne postoji T koji je istovremeno i A i ne-A. Stefan Lupasko (Stéphane Lupasco) je prvi pokazao da je logika uključenog okruženja realna logika, matematički formalizovana, multivalentna (sa tri vrednosti: A, ne-A i T) i ne-kontradiktorna. U stvari, logika uključenog medija je samo srce kvantne

[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.

mehanike koja nam omogućava da razumemo osnovni princip superpozicije kvantnih stanja „da“ i „ne“.[136]

Uključena posredna logika je oruđe za integrativni proces: omogućava nam da pređemo dva različita nivoa realnosti ili percepcije i efikasno integrišemo, ne samo u razmišljanju, već i u našem sopstvenom biću, koherentnost Univerzuma.
Upotreba uključenog trećeg je transformativni proces. Ali u tom trenutku, uključeno treće prestaje da bude apstraktno, logično oruđe: postaje živa realnost koja dodiruje sve dimenzije našeg bića. Ova činjenica je posebno važna u obrazovanju i učenju.[137]

3. Aksiom složenosti: Struktura ili percepcija totaliteta nivoa realnosti je složena: svaki nivo je ono što jeste jer svi nivoi postoje u isto vreme.[138]

Postoji više nivoa složenosti. Treba razlikovati horizontalnu složenost, koja se odnosi na jedan nivo realnosti, i vertikalnu složenost, koja se odnosi na više nivoa realnosti. Takođe je važno napomenuti da se transverzalna složenost razlikuje od vertikalne, transdisciplinarne složenosti.
Transverzalna složenost se odnosi na ukrštanje različitih nivoa organizacije na jednom nivou realnosti. Ideja univerzalne međuzavisnosti zahteva da interakcija svih nivoa realnosti bude jednostavna koliko je ljudski um sposoban da zamisli.
Samo simbolički jezik može preneti ovu jednostavnost; matematički jezik to nije u stanju. Dok simbolički jezik govori sa celim ljudskim bićem, uključujući telo, ideje i emocije, matematički jezik cilja samo na analitički um. Vredi napomenuti da ontološki, logički i složeni aksiomi rade zajedno na stvaranju vrednosti. Kao rezultat toga, četvrti aksiom vrednosti je nepotreban. U transdisciplinarnim vrednostima nema ni objektivnosti ni subjektivnosti. Oni su proizvod skrivenog

[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.

trećeg, koji označava interakciju između objektivne subjektivnosti transdisciplinarnog subjekta i subjektivne objektivnosti transdisciplinarnog objekta.[139]

Nikolesku koristi još dva važna pojma vezana za transdisciplinarnost, a to su transkulturalni i transreligijski, koje povezuje sa duhovnim. Za razliku od transreligijskog, koji se odnosi na otvaranje svih religija onome što ih ukršta i transcendira, transkulturno se odnosi na otvaranje svih kultura onome što ih ukršta i prevazilazi. To ne znači stvaranje posebne planetarne kulture i religije, već novog transkulturalnog i transreligijskog načina razmišljanja.
Transdisciplinarnost je živi primer maksime „jedinstvo u različitosti i različitost od jedinstva".[140]

Novim odnosom između subjekta i objekta koji uvodi transdisciplinarnost, Nikolesku uvodi i novu vrstu subjekta – čoveka, koji je homo sui transcedentalis koga pominje u svom Manifestu transdisciplinarnosti[141].

I kao što Nikolesku zaključuje u jednoj od svojih studija: „Unificirana teorija nivoa realnosti je od presudnog značaja u izgradnji održivog razvoja i održive budućnosti. Sadašnje razmišljanje o ovim pitanjima zasniva se na redukcionističkom i binarnom razmišljanju: sve se svodi na društvo, ekonomiju i životnu sredinu. Individualni nivo Realnosti, duhovni nivo Realnosti i kosmički nivo Realnosti su potpuno zanemareni. Održiva budućnost, toliko neophodna za naš opstanak, može se zasnivati samo na jedinstvenoj teoriji nivoa realnosti. Mi smo deo uređenog pokreta Realnosti. Naša sloboda se sastoji od ulaska u pokret ili ometanja. Realnost zavisi od nas. Realnost je plastična. Možemo odgovoriti na pokret ili nametnuti svoju volju za moći i dominacijom.

---

[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).

Naša je odgovornost da izgradimo održivu budućnost u skladu sa ukupnim kretanjem Realnosti.“[142]

Transdisciplinarnost i umetnost

„Umetnička aktivnost je izvorno transdisciplinarna praksa ukorenjena u osetljivosti, intuiciji i analitičkom racionalizmu. Organski povezuje analitičku i emocionalnu inteligenciju sa inteligencijom tela. Umetnička aktivnost se može proučavati, podučavati i praktikovati u domenu eksperimenta i mašte. Takvi prostori pozivaju na istraživanje sveta na više različitih nivoa realnosti istovremeno, i kroz različite aktivnosti poput analize, introspekcije, dijaloga znanja i manipulacije realnošću u cilju konstruisanja alternativnih realnosti. Saradnja u takvim prostorima podrazumeva hibridizaciju sfera koje su često razdvojene: umetnost, nauka, tehnologija, dizajn, politika, obrazovanje itd.“ kaže se u sažetku Hansa Dilemana za transdisciplinarni časopis za nauku i tehnologiju.[143]

Primene umetnosti u naučnim istraživanjima se razlikuju od umetnosti u transdisciplinarnom okruženju. Na primer, postoji tradicija korišćenja umetnosti za 'poboljšavanje' istraživanja, gde umetnici pomažu naučnicima u vizuelnim 'translacionim' svrhama izvodeći funkciju dizajna.[144]. Pored toga, postoje „društveno angažovane prakse“ koje su više politički motivisane da se bave društvenim, ekološkim ili drugim pitanjima održivosti[145] i tradicije „eko-umetnosti” koje poštuju otvoreni i prirodni svet [146]. Umetnost takođe poboljšava učenje kroz intenzivnija emocionalna i čulna iskustva [147], ili kroz

[142] Nicolescu, “Methodology Of Transdisciplinarity”, 35.
[143] Dileman, “Transdisciplinarna Umetnička Delatnost u Prostorima Eksperimenta i Mašte”, 44.
[144] Sian Ede. *Art and science* (London: I. B. Tauris, 2000), 3.
[145] Više o ovoj temi u Claire Bishop, *Artificial hells* i 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, 2012), 148
[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.

delovanje zajednice, tj. participativne umetnosti [148]. Umetnost se takođe koristi da bi se razumele različite vrednosti u kontekstu promenljivih socio-kulturnih okruženja ili da bi se podržala intuitivna „percepcija koherentnosti“[149] koji bi u transdisciplinarnoj praksi mogao da uvaži različite načine saznanja i omogući povezivanje sa skrivenim trećim. Umetnički izraz može povezati istraživače sa više subjektivnih emocija, kao i sa različitim čulima. Pošto umetnost ima potencijal da proizvede granične objekte sa višestrukim značenjima i interpretacijama za različite publike, to je jedan od načina da se premoste različiti načini saznanja[150]. Nikoleskuovo skriveno treće može se oživeti kroz umetnost kao granični objekat. „Svaki artefakt koji je uključen u koordinaciju aktera ili koji se nalazi na granici dve realnosti“ naziva se granični objekat[151]. Oni su alati koji se koriste za započinjanje razgovora, promovisanje donošenja odluka o različitim i ponekad sukobljenim grupama ili kulturama, uključujući naučnike, praktičare, lokalno stanovništvo i kreatore politike, koji imaju različite sisteme znanja. Tri segmenta čine proces korišćenja graničnih objekata: generisanje ideja; napori za standardizaciju i istinsko stvaranje graničnih objekata.[152] Iako se ranije smatralo da je proces pravljenja i korišćenja graničnih objekata cikličan, sada je poznato da je nejasan (Jennifer Scoles, 2018).[153] Kada menjaju objekat radi postizanja cilja, zainteresovane strane mogu da objasne svoja tumačenja bez potrebe za postizanjem dogovora, zahvaljujući upotrebi graničnih objekata, koji stvaraju operativni prostor između nekoliko „društvenih svetova“[154]. Podaci, kao

---

[148] Graham E.H. Strickert, “Bradfor[illegible]ori. 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 [illegible]dovica Lumer, “Intuition: a conversation”. *Intuition* (Gent: AsaMER, 2017), 16.

[150] Kaitlyn Rathwell and Derek Armitage, “Art and artistic processes bridge knowledge systems about social-ec[illegible]cal 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 conn[illegible]nces*, 3(1) (2009), 7.

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

[153] Jennifer Scoles, “Researching ‘messy objects’: how can boundary objects strengthen the analytical pursuit of a[illegible]tor-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.

što su klimatske parametrizacije, karte funkcionalnih sistema [155] ili participativna umetnost, svi su korišćeni kao granični objekti između disciplina [156]. Ratvel i Armitaž[157] navode načine na koje umetnost može da posluži kao granični objekat, uključujući: (1) ugrađivanje znanja, prakse i verovanja u umetničke predmete; (2) razmenu znanja kroz jezik umetnosti; (3) deljenje umetničkih veština; (4) korišćenje umetnosti za promovisanje kontinuiteta tokom vremena; (5) korišćenje umetnosti za praćenje društveno-ekoloških promena; i (6) uspostavljanje umetnosti kao mesta koprodukcije znanja. Umetnost može kombinovati nesvesno i svesno znanje na načine koji reflektuju memoriju, percepciju, emocije i dinamiku, proizilazeći iz intuitivnih veza na koje se gledaoci podstiču.[158] Kroz značajne materijalne elemente i prakse, umetnost ima moć da iskoristi višestruku pismenost, premosti kulture i uspostavi međugeneracijska merila. [159] Nestručnjaci mogu učestvovati u umetnosti jer je dostupna. U smislu uobličavanja problema, to takođe može dovesti do toga da naučnici odstupe od svojih naučnih tradicija, što je tipična prepreka transdisciplinarnoj praksi[160] i uočena prednost graničnih objekata [161]. Zbog svog predstavljanja značajnih istorijskih događaja i sposobnosti da prenesu širok spektar značenja, materijalni kulturni objekti mogu igrati suštinsku ulogu u umetnosti[162]. Multisenzorna iskustva mogu imati koristi od slušanja, gledanja, dodirivanja i kretanja. Relaciona iskustva mogu proizaći iz dizajna koji daje prioritet uključivanju, društvenom kontaktu i deljenju. Dva dodatna zahteva za identifikaciju transformativnih prostora znanja – interaktivni susreti i šanse za različita čulna iskustva – stvaraju se razumevanjem uloge umetnosti.

---

[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 Blumer, "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. Transmedijalnost

Termin medijum ili medij (množina medijumi ili mediji) se tradicionalno koristi kao oznaka za materijal (formu) koji se koristi u umetnosti za prenošenje ideje, poruke ili koncepta (tekst, fotografije, ilustracije, pokretne slike, audio, grafika, ne- fiksne knjige, interaktivne forme i mnoge druge), ili kanal kojim se nešto prenosi – prenosi kao informacija (televizija, internet, novine, časopisi, knjige, radio, predavanja, muzeji, konzole za igre, veb ili mobilna aplikacija itd.) i razni multimodalni (digitalni) oblici komunikacije). Mogu postojati u klasičnim ili modernim oblicima, formalnim i neformalnim, a sve se svodi na osnovnu ljudsku potrebu za komunikacijom.

Danas su medijumi/mediji (zbog stalne pojave novih platformi i njihove korelacije i preplitanja sa drugim medijima) u briljantnom stanju fluksa.

Zato se od sredine 20. veka govori o multimedijalnosti,[163] intermedijalnosti, intramedijalnosti, kros-medijalnosti,[164] a od 80-te i o transmedijalnosti. Teoretičari medija pokušali su da definišu sva ova određenja, uočavajući sličnosti i razlike između svakog pojma.

Termin transmedijalnost je prva upotrebila Irina O. Rajevski (Irina Rajewsky) u svojoj publikaciji *Intermedialität* gde je definiše kao „nemedijski specifičan fenomen koji se može izvesti u različitim medijima sredstvima specifičnim za dotični medij, bez pretpostavke da je izvorni medij komunikacije važan ili moguć.“[165] U njenoj teoriji, koncept transmedijalnosti se razlikuje od dva suprotstavljena koncepta intramedijalnosti i intermedijalnosti. Ona definiše intramedijalnost kao kvalitet pojava koje se javljaju samo u jednom mediju, dok intermedijalnost opisuje kvalitet pojava koji se mogu kretati između

[163] Multimedija = jedna priča, više formi, jedna platforma (kanal).
[164] Unakrsni mediji = jedna priča, više formi, više platformi (kanala).
[165] Irina O. Rajewsky, *Intermedialität* (Stuttgart. UTB: A. Francke, 2002), 13.

dva ili više medija, odnosno koji prevazilaze granice medija. Bitna razlika između intermedijalnih i transmedijalnih fenomena je u tome što intermedijalni fenomen ima jasan medij porekla, dok transmedijalni fenomen nema, on je nemedijski specifičan. Rajevski prepoznaje tri načina prelaska medijskih granica ili tri grupe transmedijalnih fenomena: transpozicija, kombinacija i referencijalnost.[166] Slično i Verner Volf (Werner Wolf), koji povezuje transmedijalnost sa nezavisnošću medija, pravi razliku između intra- i vankompozicionih odnosa medija.[167] Rajevski i Volf, između ostalih, pružaju vrednu metodologiju za inter/transmedijske studije, ali ne raspravljaju o novim medijskim praksama. Međutim, i jedni i drugi transmedijalnost posmatraju kao potkategoriju intermedijalnosti, tačnije kao varijantu ekstrakompozicije intermedijalnosti, pozivajući se na: „Prestanak granica između konvencionalno različitih medija komunikacije“ koje nastaju „kao posledica odnosa ili poređenja između različitih dela ili semiotičkih kompleksa“ i odnose se na „fenomene koji nisu specifični za pojedinačne medije“[168]. Takođe treba napomenuti da je transmedijalnost ovde zabeležena intermedijalnom transpozicijom. Kod intermedijalnog pristupa može se napraviti razlika između izvora (tekst, rod, žanr) i cilja, dok je kod transmedijalnog uočavanje takvih transfera ili nemoguće ili irelevantno.

Prema Larsu Elstromu (Lars Elleström) i Niklasu Salmoseu (Niklas Salmose)[169] najšire tumačenje pojma "transmedijalnost" odnosi se na opštu ideju da sve vrste medija dele fundamentalne karakteristike koje se mogu okarakterisati u smislu materijalnih, ili šire fizičkih, atributa i moći za aktiviranje mentalnih

---

[166] I.Rajewsky, “Bo[144] Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality”, u: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. Lars Ellestrom (London: Palgrave Macmillan, 2010), 15. [132]

[167] W. Wolf, “Intermediality”, u: *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory,* ed. D. Herman, M.-L. Ryan, (ndon: Routledge, 2005).

[168] W. Wolf, “Intermediality Re[61]ted: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality”, u: *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; Ne[167]k: Rodopi, 2002), 13–34.

[169] U njihovoj zajedničkoj knjizi: Niklas Salmose and Lars Elleström (ed.), *Transmediations: Communication Across Media Borders* (New York; London: Routledge, 2020).

funkcija. Svi medijski proizvodi su fizički entiteti koji izazivaju semiotičku aktivnost i mogu se adekvatno razumeti samo u odnosu jedan na drugi. Semioza i karakteristike fizičkih medija su stoga transmedijski fenomeni. Tačnije, različiti medijski formati generalno mogu izraziti ideje koje su uporedive.
Drugim rečima, stepen u kome je svojstvo medijske reprezentacije transmedijsko može varirati.

Karakteristike medija koji se prikazuju mogu biti transmedijalne do različitog stepena prepoznavanja njihovih medijskih karakteristika, zbog njihove transmedijske prirode i stoga se smatra da se prenose između više medija.
Dodavanjem vremenske perspektive, često je razumno prepoznati da slična medijska obeležja predstavljaju ili mogu biti predstavljena različitim medijima, kao i činjenicu da se slične medijske karakteristike koje se na neki način mogu percipirati kao iste ponavljaju u mediju nakon prvog pojavljivanja u drugom. Ne postoje medijski transferi koji ne uključuju neki nivo modifikacija; povremeno, medijski transferi zahtevaju značajnu transformaciju, što može biti i prednost i nedostatak.[170]

„Inter/transmedijalnost, kao i srodno polje multimodalnosti, je heterogena i porozna zona“[171], piše Ksenija Fodorova (Ksenia Fedorova). Prema njenim rečima, uvođenje uzvišenog je strategija za uvođenje dijaloga oko ideje transmedijalnosti kroz istorijski, estetski i epistemološki diskurs. Uzvišeno, s jedne strane, može da implicira romantičnu potragu za neuhvatljivim idealom, neshvatljivim apsolutom, a s druge strane, primer negativnog poretka reprezentacije, raspravljajući o dubokim društvenim, političkim i na kraju etičkim aspektima umetnosti u uopšteno i u njegovim aktuelnim, tehnološki posredovanim varijantama. Ono što je za nju posebno važno i što povezuje ove diskurse jesu afektivni kvaliteti doživljaja granice (tranzicije kroz medijske

[170] Salmose and Elleström (ed.), *Transmediations: Communication Across Media Borders,* 2.
[171] Ksenia Fedorova,. “Transmediality, Transliteracy, Transduction and Aesthetics of the Technological Sublime”, u: *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.

granice) i potencijalnog područja izvan zatvorenih petlji ovih granica. Mediji se bave materijalnim oblicima, pa se medijalnost nameće na nivou reprezentacije.
Razlike između medija su stoga povezane sa razlikama u čulima i drugim nervnim perceptivnim strukturama. Koncept transmedijalnosti, koji opisuje odnose između različitih tipova medijskih reprezentacija, dovodi u pitanje status medijskih granica, kao i zona između medija. Da te granice postoje, Fjodorova predstavlja i kroz primere Aksela Englunda (Axel Englund), koji ove granične odnose opisuje topografski, gde su granice jasne demarkacije.[172]

Penetrirajuća medijska hibridnost i pojava mnoštva novih medija od početka novog milenijuma inspirišu Roberta Simanovskog (Roberto Simanowski) da transmedijalnost nazove „avangardom" savremenosti.[173]

Konvergencija medija je jedan od koncepata o kojima se široko raspravlja u savremenim medijskim istraživanjima. Kako je konceptualizovao Henri Dženkins (Henry Jenkins), konvergencija se manifestuje u transmedijskom pripovedanju.[174].
Ovu teoriju transmedijskog pripovedanja on razvija u kontekstu ponude zabave van granica određenog medija, zarad potrebe konvergencije medija, kako bi se cela priča „sakupila" u jednoj prezentaciji. Ovaj termin je uveo 2003. godine. Dženkins će napisati „Transmedijsko pripovedanje je proces u kome se integralni elementi fikcije sistematski raspršuju kroz više kanala isporuke kako bi se stvorilo jedinstveno i koordinisano iskustvo zabave. U idealnom slučaju, svaki medij daje svoj jedinstveni doprinos raspletu priče."[175]
On i dalje smatra da transmedijalnost nije nova pojava, već da postoji od antičkog vremena, ali su nova digitalna tehnologija i internet doprineli snažnijem i značajnijem udelu i

---

[172] Ksenia Fedorova,. "Transmediality, Transliteracy, Transduction and Aesthetics of the Technological Sublime", 118-129.
[173] R. Simanowski, "Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst", u: *Transmedialität. Studien zu paraliterarischen* Verfahren, ed. Urs Meyer, Roberto Simanowski, Christoph Zeller (Göttingen: Wallstein-Ve. 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.

participativnom angažovanju brojne publike na brojnim medijskim platformama. Zahvaljujući ovakvom Dženkinsovom pristupu, on je mnogo doprineo razvoju ideje participativne kulture i smislenog i aktivnog, a ne pasivnog doprinosa primaoca.[176]

Još jedan termin koji se odnosi na transmedijalnost, a koji se razlikuje od Dženkinsovog pripovedanja, je transmedijska naratologija. Narativ nije književni ili pa čak ni verbalni fenomen, već mentalna koncepcija koju istovremeno karakterišu diskretni i kontinuirani kvaliteti, i verbalni i vizuelni elementi, itd. Kao rezultat toga, postoji bezbroj „formi" i „nosilaca" narativa u raznim „medijima" i „supstancama"."[177], a naratologija ima pravo da ih sve proučava. Termin „transmedijska naratologija" je skovan da se odnosi na postklasičnu naratologiju, za razliku od klasičnih strukturalističkih pristupa priči. Dejvid Herman (David Herman) je predložio takvu promenu, pozivajući se na „nova pitanja o (odnosima između) narativne strukture, njenoj verbalnoj, vizuelnoj ili šire semiotičkoj realizaciji, i kontekstima u kojima se proizvodi i tumači".[178] Herman vidi transmedijsku naratologiju kao „organski rezultat kontinuiranog razmišljanja o pitanjima metodologije— posebno o usklađenosti korpusa i teorije— što predstavlja ključni deo istraživanja u ovoj oblasti".[179]

Transmedijsko pripovedanje, kao inovativna praksa pripovedanja koja koristi nove tehnologije, i pristup transmedijske naratologije svim vrstama priča iz njene definicije, mogu izgledati kao dva različita koncepta. Međutim, kroz oba se provlači jedna zajednička nit, a to je kulturološka semiotička misao Jurija Lotmana (Juri Lotman) (1922-1993). Zaista, značenje stvaranja u različitim, iako međusobno povezanim, znakovnim sistemima staro je koliko i ljudska kultura,

---

[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.

a samim tim i njena definišuća karakteristika. Štaviše, ne samo da Lotmanova teorija i jezik opisa doprinose razumevanju transmedijalnosti, već i nove prakse stvaranja značenja mogu da istaknu Lotmanovu proširenu inovaciju i da bace novo svetlo na njegove ideje, od kojih se nekoliko čini kao da su se ne tako davno susrele sa savršeno kompatibilnim empirijskim dokazima.[180] Semiotika kulture pomaže da se transmedijalnost stavi u širi kontekst. Pitanje odnosa i mogućnosti intersemiotičkog prevođenja između vizuelnih i verbalnih znakova sistema, na primer, nije samo problem stvaranja teksta već i kulture u celini.[181]

U kontekstu produbljivanja i razotkrivanja mnogostrukosti transmedijalnosti, prenosim i eksperimentalni pokušaj stvaranja manifesta transmedijalnosti, koji je 2018. godine izradio istraživač medija Ričard Fejes (Richárd Fejes), a koji, smatra on sam, niti je niti će ikada biti završni metod za transmedijsko proučavanje, ali svakako otvara zanimljive diskurse. On glasi:

„Transmedijalnost je paradigma napredne informatičke ere koja aktivno preformuliše naučne i kritičke diskurse. Akademske discipline i oblasti znanja postaju interdisciplinarne, transdisciplinarne. Naše okruženje i društvena sredina se transformišu – povećavajući tradicionalne dimenzije. Naše priče i načini da ih ispričamo takođe se razvijaju. Akademija, naš svet, mi sami ulazimo u transmedijsku eru.

ZATO
Nema umetničkih dela – postoje samo mreže.
Nema priča – postoje samo karte, pejzaži i svetovi. Nema
teksta - samo redovi koda.
Narativni pejzaži su transmedijske strukture. Transmedijske
strukture su mreže elemenata.

[180] Na primer kod Ibrusa i Toropa: 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.

Elementi su dinamičke linije koda. Mreže su
jedinstveni oblik pripovedanja. Mreže su
jedinstveni oblik diskursa.
Mreže su jedinstveni oblik postojanja.

DA ELABORIRAMO
Postojanje, diskurs i pripovedanje je kibernetička mašina. Hardver
mašine je sama mreža.
Softver mašine je subjektivni prenosilac, sam čin.
Sami subjekti nisu ništa drugo do element transmedijske strukture.

VREME JE
Da se stvore pejzaži koji obuhvataju mrežnu strukturu mašine za priče.
Da se odmakne od linearnosti teksta i uvežba analitički pogled na ove sferne strukture transmedijskih mreža.
Da se zabeleže veze, interakcije i prenosi podataka između pejzažnih elemenata.
Da se crtaju karte umesto da se pišu studije.
Da se kodira, da se napiše program, da se bude arhitekta umesto da se bude umetnik ili naučnik."[182]

Nakon ovog kratkog preseka nekih objašnjenja i teorija o transmedijalnosti i svim njenim varijantama nekih od brojnih istraživača i teoretičara medija, treba zaključiti da se ovaj koncept transmedijalnosti u najvećoj meri odnosi i uže je primenjiv na filmsku i zabavnu industriju, marketinške kampanje, digitalne interfejse, ali da se stalno pokušava da se termin implementira u umetničke discipline (ne veštine) iako sa mnogo većom slobodom u pogledu opredeljenja.
Termin novi mediji (koji se povezuje sa pojavom elektronskih/digitalnih medijskih tehnologija i njihovom inkorporacijom u vizuelne umetnosti kao

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

virtuelna umetnost, kompjuterska grafika, animacija, digitalna umetnost, interaktivna umetnost, participativna umetnost, itd. što ne podrazumeva samo jednu tehniku ili jedan način posredovanja) bio je primenljiviji u savremenoj vizuelnoj umetnosti, kako za njeno stvaranje, tako i za promociju, a pri njegovoj upotrebi granice i identiteti umetnosti su počeli da se menjaju, postajući isprepleteni i međusobno zavisni. Maršal Mekluan (Marshall McLuhan)[183] je rekao da su ljudi oblikovani tehnologijama koje izmišljaju, da novi mediji preoblikuju naše živote, da počinje era interpolacije tehnologije i umetnosti koja utire put transmedijalnosti.

Transmedijalnost u umetnosti

Generalno, 'transmedijska umetnost' otvara mogućnost oslobađanja umetničkog dela od medija, ili drugim rečima, umetničko delo se shvata kao nematerijalni proces koji uključuje različite načine materijalizacije i posredovanja u svetu. Transmedijska umetnost ističe nova značenja umetničkog dela, koje se pozicionira kao nešto što ukršta i spaja i nadilazi različite medije kako bi uticalo na različite vrste scenarija za interakciju sa primaocima, publikom, ali i umetničkim institucijama.

Međutim, iako su nedavne definicije složene, potrebno je razlikovati „transmedijalnost“ od „multimedijalne umetnosti“, pošto je upotreba više medija (tj. drugi termin) povezana sa pitanjima sinhronizacije medija, a ne ukrštanja ili agonističkog dijaloga među i između različitih mediji kao u transmedijalnosti. Umesto toga, termin „multimedija” kao sastavni deo njegove funkcije ima svoju eksplicitnu vezu sa tradicijom „Gesamtkunstwerk ” – totalnog umetničkog dela.

125

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

Transmedijalnost u umetnosti podrazumeva da oblici medijacije dolaze u svoj svojoj raznolikosti i preplitanju. Zato je važno razumeti svaki medij u spektru i istoriji njegovog identiteta, ali u krajnjoj liniji nije bitno na koji način, tj. kojim medijem i kojim „kanalima“ se prenosi raznovrsna priča, tj. kontekst umetničkog dela. Kroz ovu praksu mogu se razviti najbolji oblici izražavanja i prevodi za odgovarajući sadržaj. Estetske i materijalno-tehničke odluke shvataju se kao čulne strategije koje su neraskidivo povezane sa društveno-političkim pitanjima. U konfrontaciji sa istorijom umetnosti, savremenim pokretima, prirodnim naukama i kulturološkim studijama, kao i tehnološkim razvojem, umetnička praksa može imati transformativni efekat na javne diskurse.

Izraz "transmedijska umetnost" opisuje širok spektar umetničkih tehnika i strategija koje prevazilaze konvencionalne medijske konvencije i izazivaju razlike između kreativnog procesa, iskustva i konačnog proizvoda. Novomedijsko umetničko delo može se prepoznati kao rezultat umetničkog procesa čije konceptualne, sadržinske i materijalno-tehničke karakteristike ne podležu striktnim definicijama jednog ili više medija i ne mogu se bezuslovno svrstati ni u jednu od umetničkih disciplina kao što su slikarstvo, muzika, film itd.
Umesto toga, označava kreativnu poziciju, a ne umetničku disciplinu ili žanr. Novomedijska umetnost često izražava integraciju ideoloških, etičkih, emocionalnih, telesno-perceptivnih, materijalnih, prostornih i vremenskih komponenti tematizovanjem ili kritikom političkih, kulturnih i drugih društvenih pitanja..

Savremena umetnost dostiže zrelost i snagu do 21. veka; etički prekaljena.
U današnje vreme umetnici stvaraju znakove, slikovna okruženja čija je poetika utkana u svakodnevni život, u centar drugosti. Motivacija su međuljudski odnosi, biti sa drugima, u različitosti bez poricanja.

Transmedijska umetnička dela su bez jezičkih ograničenja i nosioci su hibridizovanih medija koji se osnažuju kroz nove tehnologije i zaokupljeni su

relacionim situacijama koje ih prevazilaze. U ideji fluidnosti - i realizacije, transmedijska umetnost uspostavlja uređaje pomoću kojih je moguće razmenjivati znanje u dijalektičkom pokretu. [184]

U kontekstu savremene umetnosti i njene transmedijalnosti, možemo zaključiti da ona prekida uobičajeni medijski orijentisani ili multimedijalni jezik u umetničkim krugovima, koristeći brojne i višestruke nivoe interpolacije i komunikacije. Bavi se i kolektivnim i lokalnim u isto vreme i stvara kulturne odnose sa naglašeno angažovanim uticajem. Njegov fokus je preokupacija etikom kao protivtežom estetici. Ona podrazumeva eksperimentisanje koje se direktno upušta u svakodnevni život i bavi se životom kao takvim. Dakle, ova vrsta umetnosti ne teži valorizaciji, već naprotiv, dovodi u pitanje ulogu umetnika i njegov značaj, ali i postavlja društveno-odgovornu ulogu ove vrste delovanja na drugačiji nivo. Primalac, konzument, publika, postaju podjednako važni u stvaranju dela i njegovoj medijaciji sa svetom, što rezultira različitim socijalno- političko-društvenim konstruktima koji otelotvoruju veoma duboke vremensko- jednostavne i političko-društvene diskurse.

---

[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. ZAŠTO POLITIKA, EKOLOGIJA, TEHNOLOGIJA?

Razlog zašto u samoj srži ovog istraživanja leže transtaktičke realnosti umetnosti sa politikom, ekologijom i tehnologijom je više nego očigledan, a preklapanje čak i njihovih granica je još neverovatnije, pa često nije sasvim jasno da li je delo u korelaciji sa politikom, ili sa ekologijom ili sa tehnologijom i u (trans)disciplinarnom i (trans)medijskom diskursu. Šta se dešava u ovim domenima posle 90-ih, tj. nakon postmodernističkog perioda do danas, ove oblasti su postale prirodno povezane sa umetničkim multiplatformskim fenomenima komuniciranja ideja. Reč je o ključnim političkim promenama koje nužno zahtevaju angažovanje i uključivanje svih društvenih aktera, jer bi bavljenje bilo kojom drugom temom bilo bekstvo od stvarnosti i naginjanje estetici od koje je umetnost već odavno „pobegla". 1989. godine završava se Hladni rat, pada Berlinski zid i jenjava uticaj velikih komunističkih i socijalističkih režima u centralnoj i istočnoj Evropi, što će imati veliki uticaj na politike širom Evrope, kao i na odnose sa Rusijom i SAD. Nakon toga sledi period dekolonizacije, kada dolazi do „osvešćenja" o kolonizovanim društvima. Razlike su se osetile i u kvazidemokratskim zemljama SAD-u, Japanu i Australiji. Za nas je geopolitički važan i raspad jugoslovenske federacije, koji je doveo do stvaranja brojnih mikronarativa, tj. novih mladih država i nacija (na primer tadašnja Socijalistička Republika Makedonija, danas Severna Makedonija). Umesto toga, kapitalizam, nametnut u vidu liberalizma i sa prefiksom neo, kucao je na vrata, jer je trebalo da donese obećanje boljeg i demokratskijeg sutra. Veliki deo sveta ulazi u krizu i tranziciju koju je pratila nestabilnost u ekonomskom, političkom i socijalnom smislu. U takvim specifičnim periodima, a uglavnom u periodima krize i nestabilnosti, umetnost se često okreće politici. Tako se je to dogodilo krajem 20. veka, a još intenzivnije se je nastavilo u 21. veku.[185] Složeni politički sistemi, koji su uglavnom propagirali demokratske principe, izneli su na

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

površinu mnoge frustracije, nacionalistička pitanja – pitanja krize identiteta, pitanja emancipacije, slobode, obrazovanja, kulture itd. Globalizacija i prevlast kapitala počele su da utiču na brojna egzistencijalno-socijalna pitanja, stavili su na pijedestal ne samo partijsku moć, već i moć privrednih korporacija i pojedinaca koji su počeli da se nameću kao bogovi i koji počinju da kapitalom potkupljuju sve što se može i ne može kupovati ljude, fabrike, zemljište, okruge, naselja, zajednice, rudnike, šume, prirodne resurse, medicinske laboratorije, istraživačke i eksperimentalne centare, svemirske jedinice...itd. Sve je to uticalo na promenu javnog prostora, promenu urbanih sredina, nedostatak demokratskog i kritičkog konsenzusa prilikom donošenja odluka, gentrifikaciju, naravno i na promene u institucionalnim politikama, naravno i u domenu kulture i umetnosti. Antropocen [186] ili Kapitalocen [187] postali su odlučujući ne samo za politički korpus problema sa kojima se suočavamo, već su on/oni (čovek, ljudi) postali i uzrok razornog uništavanja životne sredine i strašne stope kontinuiranog uništavanja ekološkog biodiverziteta i eko-balansa, što projektuje globalno zagrevanje i uništenje planete Zemlje galopirajućim tempom.

Dekolonizovana područja su ponovo doživela kapitalističku i ekonomsku „neokolonizaciju“, bogate zemlje i korporacije zloupotrebljavaju prirodne i ljudske resurse nerazvijenih i siromašnih zemalja kako bi izvodili svoje eksperimente, kako bi „reciklirali“ tehnološke aparate, u čijim procesima dekompozicije i topljenja skupih minerala (kako bi ih vratili korporacijama – kupcima) oslobađaju neverovatne emisije gasa i ugljen-dioksida. Eksploatacija radnika iz nerazvijenih zemalja, eksploatacija emigranata koji se sele u velike centre i metropole u potrazi za boljim životom, eksploatacija marginalizovanih grupa, profesija, udruženja postali su deo globalne političke ekologije. Koliko je politika spremna da odgovori na sve ove opasnosti koje vrebaju budućnost čovečanstva na Zemlji? Da li su samo ekonomija i kapital ključni u delovanju političkih moćnika, a preduzimanje ozbiljnih i sistemskih koraka i promena ostaju samo prazna obećanja ispisana u predizbornim kampanjama i

[186] Period u razvoju Zemlje u kome će ljudski uticaj nadmašiti sve ostale sile.
[187] Period dominacije kapitala.

ciljevima ministarstava životne sredine? Otuda, odnos politike i ekologije nije samo uzak i preklapajući, već se može definisati i kao odnos jednakosti. Zbog ovog izoštrenog, angažovanog pogleda na probleme i ekologiju, to postje dominanta u umetničkim istraživanjima, nudeći pregršt vere u moguće načine podizanja svesti publike sa kojom komunicira o stvarnim problemima i posledicama, i šire, u sprezi sa istraživačkim i naučnim pristupima, ka stvaranju plodonosnih i kreativnih predloga za samoodrživost i stvaranje obnovljivih i održivih izvora energije, kao ključnih diskursa u ekologiji. „Čovečanstvo sedi na tempiranoj bombi. Ako je ogromna većina svetskih naučnika u pravu, imamo samo deset godina da izbegnemo veliku katastrofu koja bi mogla da pošalje čitavu našu planetu u zaleđe epskog razaranja koje uključuje ekstremne vremenske prilike, poplave, suše, epidemije i ubitačne toplotne talase veće od svih koje smo doživeli". - Al Gor (Al Gore), govoreći u filmu „Neugodna istina" (2006).[188]

U domenu tehnologija, novi raznovrsni mediji i uključivanje nauke i novih tehnologija u svaki domen društvenog, socijalnog i umetničkog funkcionisanja doveli su do promene u opštem medijacijskom procesu prenošenja informacija, ideja, poruka. Uronjeni smo u takozvani „medijski pejzaž" zbog neuporedivog širenja novih komunikacionih tehnologija kroz svakodnevni život i unutrašnju maštu većine ljudi na planeti. Kako sveprisutno posredovanje utiče na naše pokušaje da oblikujemo ko smo i kako komuniciramo sa drugima? Termin
„tehnologija", onako kako se koristi u savremenoj kulturi, odnosi se na masivni talas materijalizovanih i futurističkih koncepata i proizvoda, uključujući internet, mobilne telefone, kompjutere, nanotehnologiju, biotehnologiju, samo- modifikaciju, proširenu stvarnost, virtuelnu stvarnost itd. Pored toga, termin je imao značajan uticaj na to kako je umetnost evoluirala, čak i menjajući ono što se smatra umetnošću. Tehnologija je izazvala intelektualni i umetnički sukob nauke i umetnosti, koji su dva glavna kulturna diskursa.

---

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

Godine 1962, kada je Maršal MekLuhan izjavio da elektronski mediji stvaraju međusobno povezano globalno selo, popularizirao je ideju da je era tehnologije mašinskog doba završena i da se brzo ulazi u doba informacione tehnologije. Uporedo sa ovim proročanstvom pojavljuju se sve dematerijalizovaniji oblici eksperimentalne umetnosti, što se u oblasti umetnosti i tehnologije otkriva prelaskom sa materijalnosti tehnoloških uređaja i njihovih proizvoda na umetničku upotrebu informacionih tehnologija (kao što su računari i telekomunikacije) i efemerni programi.[189] Umetnost i tehnologija igraju ključnu ulogu u tekućem procesu spajanja i reformisanja ranije neprolaznih barijera između logičke filozofije nauke i intuitivne moći umetnosti, a možda i u donošenju suštine tehnologije u savremenu umetnost. Negovanjem svesti izvan umetničkog diskursa i sagledavanjem važnosti sticanja informacija preko širih granica i sklonosti između nauke i umetnosti, ovo može samo pomoći u informisanju i poboljšanju uloge umetnosti u uticaju na kulturu.

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

5. PRIMERI UMETNIČKE TRANSTAKTIKE (TRANSMEDIJALNOST I TRANSDISCIPLINARNOST) U KORELACIJI SA POLITIKOM, EKOLOGOM, TEHNOLOGIJOM U SVETU

Da bi se postepeno kretalo ka vizuelnom, čulnom i konceptualnom panoptikumu ovog istraživačkog rada, te da bi se postepeno kretalo ka ispitivanju i dokazivanju suštine i opravdanosti postavljenih hipoteza, potrebno je sagledati kakva je bila semantika umetničkih dela nastalih u transtaktičkom radu. (transdisciplinarnih i transmedijskih) odnosa sa politikom, ekologijom i tehnologijom, da bi se ta iskustva potom maštovito pretočila u korpus savremene makedonske umetnosti koji će primenom komparativne metodologije potvrditi ili demantovati postavljene teze. Treba naglasiti da svrha ovog prikaza nije da se napravi potpuni presek ove vrste umetničkih pojava u svetu, to je nemoguće, i nije u centru istraživanja. Namenjen je samo davanju smernica, tj. nekih značajnijih primeraka čiji će se primer slediti kasnije u istraživanju.

5.1. Politika

Kada se govori o odnosu umetnost – politika u savremenoj umetnosti sa implementiranim transtaktičkim platformama transdisciplinarnosti i transmedijalnosti, potrebno je pomenuti ime **Marka Lombardija** (Mark Lombardi) (1951-2000). On je zapravo bio bibliotekar koji se u slobodno vreme bavio apstraktnim slikarstvom, sve do ključnog "eureka" trenutka. U biblioteci je prikupio veliki broj arhivske građe koja se odnosi na velike globalističke elite, njihovu moć, njihov novac i kriminalne aktivnosti, veze sa vladama, bankrotstva banaka i organizovani kriminal jer ga je taj problem zaokupljao i za njega se zainteresovao, pokušavajući da na neki način stvori obrasce i mape njihovog delovanja. Ove narativne strukture, kako je sam Lombardi nazivao dijagrami, biće osnova na kojoj će se razvijati njegova buduća umetnost, po kojoj je postao prepoznatljiv i izlagao širom sveta.

Deven Golden, galerista, opisuje kako je Lombardi počeo da stvara ova dela: „[On] je razgovarao sa svojim prijateljem, advokatom, u Kaliforniji. Mark mu je pričao o nekoliko banaka koje su zatvorene u Teksasu, a advokat je rekao: "Da, i zbog toga su se ova štednja i krediti zatvorili u Kaliforniji." I njegov prijatelj mu je nastavio prepričavati kako je niz vizantijskih korporativnih veza povezao različite finansijske institucije. Bilo je veoma zamršeno, pa je Mark napravio neke beleške - očigledno je bio predisponiran da razmišlja o ovakvim stvarima. Kao što mi je Mark rekao, to je kao da neki umetnici. . . rešavaju ukrštenice Njujork Tajmsa u svojim studijima kako bi razbistrili svoje umove. Međutim, svakih par dana, nakon što je pregledao svoje beleške i dijagrame, zvao bi prijatelja i postavljao mu još pitanja, što bi ga navelo da napravi još dijagrama. Onda je jednog dana, nakon kako sam shvatio, nekoliko meseci rada na ovim dijagramima da bi se „opustio“, Mark je imao onaj „aha!“ trenutak. . . Dijagrami su bili vizuelno zanimljiviji od njegovih slika. I, možda jednako važno, okupljali su sve ono za šta je bio Mark zainteresovan, za crtanje, društvene / komercijalne interakcije i njihove hijerarhije i politike - u jednoj jedinstvenoj potrazi.“[190]

Lombardi nije imao pojma da će se njegovi dijagrami pretvoriti u umetnička dela, to je bio njegov način da reši korupcijske rebuse koji su ga preokupirali i početna faza novinarskih tekstova i priča za koje je želeo da ispričaju sva otkrića. Tokom godina i postepeno, ove mape i šeme prerasle su u sofisticirane i estetski zadovoljavajuće narative koji su obilovali neverovatnim podacima i informacijama. [191]

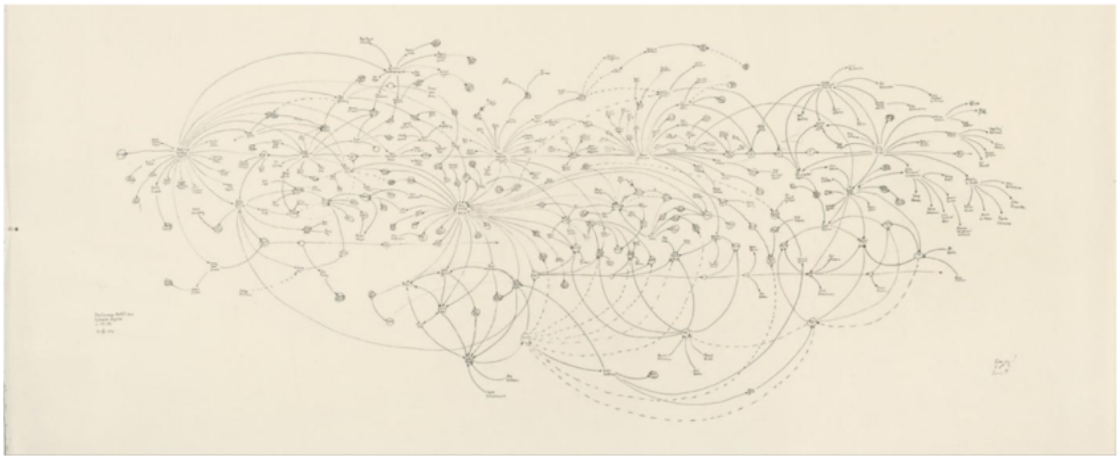
159

Nakon terorističkih napada na Svetski trgovinski centar u Njujorku i Pentagon u Vašingtonu, agenti Federalnog istražnog biroa došli su u Muzej američke umetnosti Vitni u Njujorku u oktobru 2001. godine da analiziraju veliki mural Marka Lombardija pod nazivom „BCCI - ICIC & FAB, 1972-91 (4-to izdanje)“.

---

[190] Ben Fry, “Learning from Lombardi”. *Ben Fry*, September 2009, https://benfry.com/exd09/.
[191] Fry, “Learning from Lombardi”.

Agent je istraživao finansijske veze koje je Osama bin Laden možda imao sa svojim zetom iz Saudijske Arabije Kalidom bin Mahfouzom, bivšim direktorom Bank of Credit and Commerce International, koja je imala filijale u Karačiju, Luksemburgu i Londonu, ali je imala sedište u Abu Dabiju.[192]



Mark Lombardi
BCCI-ICIC & FAB, 1972-91 (4. verzija)
1996–2000

Lombardi je bio pod jakim uticajem francuskih teoretičara kao što su Mišel Fuko (Michel Foucault), Žil Delez i Feliks Gatari (Felix Guattari), posebno zbog njihovog shvatanja rizomatske veze između događaja, akcija i pojava, kao i nasumične usmerenosti – šizofrene patologije – kapitalizma. Posebno se ističe ideja Mišela Fukoa da sadašnjost treba shvatiti iz perspektive arheologa.

Koristio je ove teorije da analizira podatke koji su mu zaokupljali pažnju. Pre nego što je umro 2000. godine, Lombardi se prisetio trenutka iz 1994.godine kada je shvatio da je napredovao ka umetničkoj praksi koja bi mogla da posluži njegovim aktivističkim ciljevima: „...shvatio sam da ovaj pristup—koji kombinuje tekst i sliku u jednom polju, takođe poznat kao crtež, dijagram ili dijagram u toku – zaista radi za mene i u drugim kontekstima služi istoj svrsi kao pisanje – da prenese znanje koje je relevantno za društvo i politiku – i savršeno odgovara mojim

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

estetskim preferencijama – koje su minimalne , prigušene i pomalo ikonoboračke."[193]

Ovi složeni "crteži" su sve samo ne jednostavni. Njihova složenost i višestrukost, koja uključuje ogromnu trans-taktiku transdisciplinarnosti i transmedijalnosti, analiziranih u prethodnom tekstu, samo ukazuju na stepen uključenosti (možda nesvesnog) umetnika u neverovatno zamršene političke doktrine, gde matematička nauka, ekonomija i tadašnja, ali takođe i kasnija istraživanja o zamršenim medijskim načinima transkripcije Lombardijevih zamršenih poruka ukazuju na mnoga zagonetna dela koja svojom sofisticiranom estetikom predstavljaju strašne lepote.

Kada je reč o politici i umetnosti i svim trans-zonama koje umetničko delo može da sadrži ili prenese, onda je obavezno pomenuti delatnost kineskog megapoznatog umetnika **Aija Veiveija (Ai Weiwei)**. Veivei (rođen u Pekingu 1957. godine) se pojavio kao simbol borbe za ljudska prava iako mu je zabranjeno da napušta Kinu. Od 1981. do 1993. živeo je u Sjedinjenim Državama, pre svega u Njujorku, gde je stvarao konceptualnu umetnost modifikovanjem redimejd objekata. Školovanje je završio u Umetničkoj studentskoj ligi u Njujorku, kao i na Fakultetu za dizajn Parsons. Bio je istaknuti član tamošnjeg prognanog kineskog umetničkog, književnog i muzičkog društva i aktivno je učestvovao na američkoj intelektualnoj i umetničkoj sceni. Ai Veivei se je vratio u Kinu 1993. godine i od tada je radio kao umetnik, kustos, arhitekta i bloger. Umetnost, demokratija i ljudska prava Aija Veiveija se raspravljaju u vezi sa kreativnošću i načinom na koji se digitalni mediji koriste u borbi za slobodu izražavanja.[194] Njegova prva istraživačka izložba vezana za korumpiranu kinesku vladu i njene žrtve održana je u Sjedinjenim Američkim Državama, pod nazivom „Prema čemu?", bila je izvedena u Smitsonijan Hiršhorn muzeju u Vašingtonu oktobra 2012. godine, a otvaranju nije

---

[193] Mark Lombardi, "Proposal for Over the Line," in *Mark Lombardi: Global Networks*, Robert Hobbs (NewYork: 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.

prisustvovao jer su kineske vlasti držale njegov pasoš od 2011. godine pod optužbom za utaju poreza. On je jedan od trojice disidenata koji su 2012. godine dobili prvu nagradu Vaclav Havel za kreativno neslaganje od Fondacije za ljudska prava sa sedištem u Njujorku. Međutim, dobro je poznato da je Aievo zatvaranje povezano sa njegovim brojnim prethodnim sukobima sa državnom bezbednošću zbog njegove otvorene kritike, i oflajn i onlajn, kineskog gušenja slobode govora i korupcije njene vlade. Potpunije razumevanje Aievog rada i aktivizma kao implicitno povezanih sa fenomenom društvenih medija u digitalnom dobu često je ometao njegov ogroman profil. Ai je prihvatio internet i društvene medije kao izražajna sredstva i za svoju umetničku praksu i za politički angažman. Od 2005. na svom ličnom blogu piše o sudskim postupcima i nacionalnim događajima. Aiev trenutni projekat "Bajka" rezultirao je izvanrednim učešćem 1.001 kineskog stanovnika iz različitih sredina i lokacija koji su otputovali (u potpunosti finansirano) u Kasel, Nemačka, za dokumente 12 (2007) kao rezultat otvorenog poziva objavljenog na njegovom blogu. [195]



Ai Veivei, *Bajka*, 2007, 1001 stolica, instalacija

[195] Država Kina demantovala je bilo kakve optužbe o kršenju ljudskih prava, objašnjavajući da je Veivei u kućnom pritvoru zbog privrednih zločina.

Veivei je saopštio da je tokom zemljotresa u Sečuanu 12. maja 2008. godine preko 5.000 učenika živo zakopano u svojim učionicama, kao i više od 86.000 ljudi, zbog nepropisno izgrađenih zgrada, ukazujući na korupciju i nemar građevinske mafije. Ai je radio sa aktivistima i volonterima u istrazi građana kako bi prikupio informacije i objavio imena onih koji su poginuli na svom blogu, kao rezultat nedostatka odgovornosti kineske vlade i odbijanja da otkrije broj mrtvih ili identitete studenata. Veivei je postao posvećen politički mikrobloger, koji proizvodi dokumentarne filmove i stvara brojne radove u znak sećanja i podizanja svesti o školskoj katastrofi dok spisak učenika žrtava zemljotresa postavlja na zid svog ateljea u Pekingu.



Ai Veivei, *Sećanje*, 2009, instalacija

Kao rezultat ovog nemilog događaja, Veivei će izvesti nekoliko instalacija, i to fasadne instalacije „Sećanje“ (2009) i „Zelena i siva zmija plafona“ (2009) u Kući umetnosti (Haus der Kunst) u Minhenu gde je koristio

stotine dečijih rančeva da podseti na žrtve. Podna instalacija „Strejt“ (2008– 2012) koja je debitovala u Hiršhorn muzeju jednostavno je isporučila trideset osam tona nasilno ispravljene čelične armature sakupljene sa mesta zemljotresa. Nakon njegovog hapšenja i prinudnog zadržavanja u pritvoru, nastaje međunarodna pometnja[196] što je dovelo do pokretanja kampanja nekih od najvećih onlajn muzejskih zajednica na svetu, uključujući: znak „Oslobodite Aija Veiveija“ koji je postavio Tejt Modern u Londonu, dok je pokrenuta peticija „Sloboda za Aija Veiveija“ od strane Gugenhajma u Njujorku na kojem je prikupljeno 140 hiljada potpisa.[197] Platnene torbe sa istom izjavom bile su izložene i na bijenalu u Veneciji 2011. godine. Biće oslobođen 2012. godine, a 2015. će se preseliti u Berlin. On nastavlja da tvituje, daje intervjue i održava kontakt sa medijima uprkos tome što je prekršio uslove svoje uslovne slobode, istovremeno stvarajući umetnost koja se direktno suprotstavlja politici moći, dokazujući da stvara transtaktičku umetnost koja se graniči sa instalacijom, 'savremenom skulpturom', aktivizmom, politikom, blogovanjem i medijskom transgeneracijom informacija.

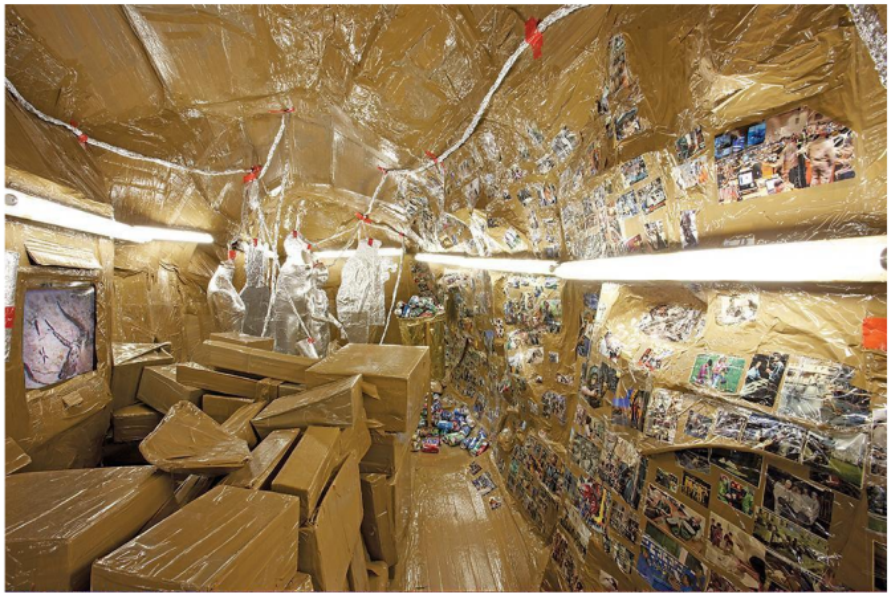
Još jedna važna figura u ovom delu istraživanja je **Tomas Hiršhorn (Thomas Hirschhorn)**. Rođen je u Švajcarskoj, školovao se za grafičkog dizajnera pre nego što se upustio u svet konceptualne umetnosti i savremene instalacije. Njegov rad je način diskursa o aktuelnom političkom i društvenom nezadovoljstvu, u kojem gledaocima nudi izmenjena stanja „bića“ i izaziva stare načine razmišljanja. Ona stimuliše politički i sociološki diskurs kombinujući filozofske, materijalne i iskustvene metodologije. Jedan je od najpoznatijih savremenih umetnika koji se danas bave instalacijom, a dobitnik je i brojnih nagrada, uključujući nagradu Marsel Dišan. Hiršhorn je najpoznatiji po upotrebi svakodnevnih materijala za stvaranje masivnih instalacija, a učestvovao je i na Venecijanskom bijenalu 2019. godine. Kao i kod većine Hiršhornovih radova, on odbacuje tradicionalne predstave o estetici kao nauci ograničene klase i

[196] Nakon hapšenja na aerodromu u Pekingu, zadržan je 81 dan na ispitivanju.
[197] Alice Ming Wai Jim, “The Politics of Indignation: Art, Activism and Ai Weiwei”, 47-48.

isključivosti i zapravo usmerava svoj rad ka „neekskluzivnoj publici“. Njegove ideje su slične teorijama Antonija Gramšija o „kulturnim hegemonijama” i njegovom uverenju da svako (bez obzira na ekonomski status) može i treba da bude intelektualac. Ovo je slično Hiršhornovom ličnom uverenju o umetnosti: svako može da razume umetnost i da se poveže sa njom, i da je njegova odgovornost da umetnost donese neeliti. Kao rezultat toga, napušta tehnike snobizma (uključujući kvalitet) u korist prekarijatskih medija (koji se ne bave kvalitetom i vrednošću) i preplavljuje gledaoca, tvrdeći „više je više“. Pokušava da razbije klasne estetske barijere koristeći svakodnevne predmete kao što su kutije i trake za pakovanje. Postoji mnogo debata o tome da li njegovi visoko intelektualni i konceptualni radovi postižu ono što je nameravao ili su sputani njegovim egoističnim gvozdenim stisakom intelektualnog i umetničkog autorstva njegovih projekata. U svakom slučaju, čini se da je njegov cilj da stvori okruženje koje će uliti kolektivno iskustvo među učesnicima i na kraju postići relevantnost kroz kontinuiranu evoluciju kolektivne misli koju podstiče razmena.[198] Njegova ideja, kako sam primećuje: „Bila je politička odluka da postanem umetnik. To ne znači da stvaram „političku umetnost“ ili „političku grafičku umetnost“. Hiršhorn je siguran da se njegova umetnost mora baviti pitanjima od širokog političkog značaja i da njegov kreativni proces mora otelotvoriti vrednosti koje želi da promoviše. Svi njegovi radovi su kreirani od lako dostupnih materijala koji su laki za upotrebu i koji su potpuno poznati i odmah čitljivi: jednom rečju, savremeni su korisnicima. Umetnik takvim smatra „materijale koje ne treba objašnjavati“. Hteo sam da pravim "siromašnu" umetnost, ali ne i Arte Povera... jednostavno materijali koji stvaraju slike siromaštva. Praviti lošu umetnost znači raditi protiv određene ideje bogatstva,... Kvalitet, ne! Energija, da!“ Tim volontera koji za ovu priliku formira malu zajednicu zajedno kolažira ove materijale. Uprkos činjenici da se mnogo improvizuje, projekti se oblikuju pod vođstvom umetnika. Izlažu se u muzejima, galerijama, alternativnim prostorima, stanovima, bespravno zauzetim zgradama, ulicama, a ponekad i kao aranžman između

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

dve ili tri ove lokacije. Hiršhornove instalacije su od 1990-ih poprimile dva različita, ali blisko povezana oblika: subverzivne umetničke instalacije i javne anti-spomenike. „Pećinski čovek“, prvi put prikazan u galeriji „Barbara Gladston“ u Njujorku 2002. godine, prenosi gledaoca u lavirint čiji su se imaginarni stanovnici povukli od zavodljivosti društva spektakla i banalnih standardizacija koje su zvaničnici zahtevali kako bi čitali kritičke filozofske tekstove (knjige kao simbolične bombe) i na taj način se pripremaju za svoj preporod u političke aktiviste.



Tomas Hiršhorn, *Pećinski čovek*, 2002,
instalacija

Hiršhornov rad obuhvata i niz javnih paviljona posvećenih idejama kritičarskih filozofa, pesnika, pisaca, umetnika i političkih teoretičara. To su privremeni prikazi koji uključuju fotografije, ukrase i grubo napisane izjave o slomljenom srcu, koje podsećaju na improvizovane oltare. Oni služe kao biblioteke dela preminulog autora, kao i repozitorijumi podataka o njemu ili njoj. Oni slave revolucionarnu energiju ovih pojedinaca, kaže umetnik. Tokom Dokumenta 11 2002. godine, umetnik, njegovi saradnici, volonteri i lokalno stanovništvo izgradili su „Spomenik Bataju“, koji se nalazio u turskom gastarbajterskom kvartu u Kaselu u

Nemačkoj. Uključivao je: drvo visoko 10 metara, kartonsku traku i plastičnu skulpturu, biblioteku Batajovih knjiga organizovanih u kategorije (reč, umetnost, sport, seks); izložba o piscu; diskusije i radionice; i televizijski studio koji je svakodnevno emitovao direktno sa Spomenika. Umetnik je tokom faze planiranja imao duge pregovore sa lokalnim vlastima i stanovnicima, a tokom četiri meseca neprekidno je prisustvovao izložbi, gde je komunicirao sa stanovnicima i drugim umetnicima i intelektualcima. Insistiranjem na stalnoj ključnoj ulozi umetnika, Hiršhorn rizikuje da bude viđen kao elitista, dok istovremeno održava prisustvo koje potencijalno menja igru u situaciji izgradnje zajednice. To je analogno njegovom insistiranju na lošim materijalima i antiestetskim modusima u svojim muzejskim instalacijama. Takve očigledne kontradiktornosti su u srcu njegove odgovornosti kao umetnika i kao ličnosti: da insistira na uznemirujućoj složenosti kritičke misli dok je prihvata sa zaraznim entuzijazmom. Zato su tako važne ideje i energije tako pristupačne i inspirativne. To je ono što znači biti politički umetnik u jednom od svetskih centara moći u svetu koji prelazi u transnacionalni zaokret.[199]



Tomas Hiršhorn, *Spomenik Bataju*, Kasel, 2002

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

Santijago Sijera (Santiago Sierra) je još jedan značajan umetnik koji stvara dela koja odišu političko-socijalnim diskursom, iako u osnovi svog rečnika imaju minimalističku retoriku. Njegove skulpture su u potpunosti zasnovane na procesu, tako da su slike i video snimci njegovih radova specifični za lokaciju i performanse uvek prisutni. Krajem 1990-ih, Sijera je počeo da istražuje ideju eksploatacije radnog mesta, posebno posla koji bi ekonomski ugroženi ljudi radili za platu. Neki od ovih zadataka nisu bili ništa drugo do bezumni fizički rad, dok su drugi uključivali tela radnika (na primer, „Osoba plaćena da istetovira liniju od 30 cm“, Meksiko, 1998. godina). Od „Troje ljudi unajmljenih da mirno sede u tri kutije tokom žurke“ (Kuba, 2000. godine; dok su ih učesnici Havanskog bijenala nesvesno koristili kao sedišta na klupi) do „Desetoro ljudi plaćenih da masturbiraju“ (Kuba, 2010. godine); i na kraju, " Los Penetrados ", vrhunac ovog dela (2008. godina). Nije lako ići dalje od ove tačke.



Santijago Sijera, *250 cm tetovaža*, 1999, performans

Sijera je optužen da je iskorišćavao svoje "izvođače" i profitirao „autsorsingom" ovih dela na siromašnim pojedincima. Dobio je brojne pritužbe zgrožene javnosti. Sijerino obrazloženje za njegove transakcije liči na obrazloženje multinacionalne korporacije: „Ja se samo pridržavam društvenih

normi. „Kupujem ljude i plaćam im uobičajene plate u njihovim zemljama.“.[200] Prema marksističkom pogledu, radnik je sveden na mašinu za proizvodnju robe i porobljen kapitalom .[201]

Sijerina publika je prinuđena da preispita svoje ideale i očekivanja u vezi sa ovom interakcijom između kapitala i rada; dakle, Sijera verovatno nije eksploatator, već aktivista, koji razotkriva postojeće licemerje i nepravdu.
Njegov rad odražava društvenu i ekonomsku stvarnost. Ovo gledište je podržano projektom koji razotkriva eksploataciju, a ne nastavlja je. Za „Kuću u blatu” (Hanover, 2005), Sijera je postavio blato u galerije u prizemlju Kestnergeselšafta. Projekat se ticao osnivanja Maschsee u Hanoveru, programa rada iz vremena nacionalsocijalizma. Nezaposlenim ljudima su nuđene oskudne sume da ručno iskopaju veštačko jezero za rekreaciju. Zabranjena je upotreba svih mašina da bi se stvorilo više „rada“. Sam Sijera je izjavio: „Dostojanstvo u društvu je moguće, ali za to je potreban novac“.[202]



Santijago Sijera, *Objekat koji treba da se desi*, 2001, performans

[200] Ilke Wagner, “House in Mud,” in *House in Mud*, ed. Veit Gorner (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”, u: *BOMB 86* (Winter 2003/2004). 65.

Pored eksploatacionih radova, postoji veliki broj onih koji se bave pitanjem isključenja. Za „Radnike koji ne mogu bitu plaćeni nagrađeni su da ostanu u kartonskim kutijama (Kunst-Verke, Berlin, 2000. godina), Sijera je imao šest tražilaca političkog azila iz Čečenije koji sede u galeriji, a da ih ne vide.
Skrivajući "ilegalne" radnike, Sijera jasno stavlja do znanja da su oni tamo, sami, marginalizovani i finansijski se bore. Godine 2002. u Lison galeriji u Londonu, Sijera je postavio "Prostor zatvoren valovitim metalom", a na otvaranju je zid od valovitog gvožđa potpuno blokirao prednji deo galerije i onemogućio ulazak.
Nekim ljudima nikada ranije nije bio odbijen ulazak, a Sijera ih primorava da shvate kako se osećaju siromašni i marginalizovani. U „Zidu koji ograđuje prostor", instalaciji Sijere na Venecijanskom bijenalu 2003. godine, glavni ulaz u Španski paviljon bio je blokiran zidom od cigle. Samo ljudi sa španskim pasošima mogli
su da uđu na zadnja vrata, gde su pronašli samo nekoliko ostataka prethodne instalacije. Sijera je pokrenuo pitanje kontrole granica, ideje "nacije" i metoda kompozicije Bijenala u Veneciji. „Komad nije bio prazan prostor, već situacija", rekao je on.[203]

Čini se da je Sijerin posao da natera privilegovani svet umetnosti da posveti više pažnje potlačenim, eksploatisanim, isključenim i siromašnim ljudima koji su bili povređeni kapitalističkim sistemom, a on to postiže korišćenjem otvorenih umetničkih akcija koje ne poznaju discipline i načine medijacije, oni su otvoreni, složeni i smisleni.

5.2 Ekologija

Kao što smo već gore objasnili, granica između politike i ekologije je veoma labava, gotovo nevidljiva. Jedno se prepliće sa drugim na brojne načine i nivoe. Zato je u recenzijama sledećih umetnika domen interesovanja ekologija,

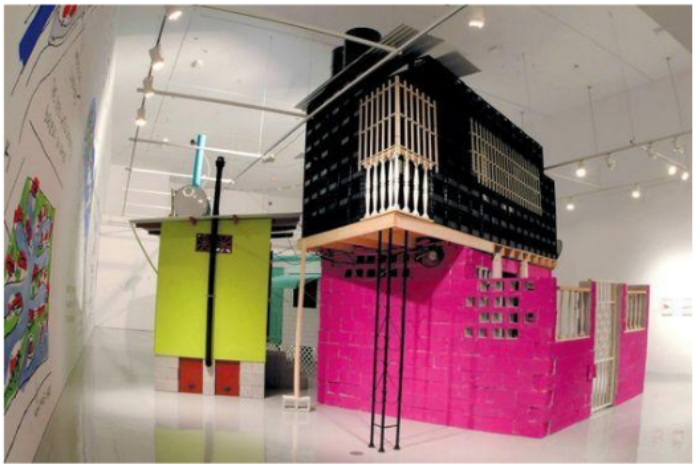
[203] Margolles, "Santiago Sierra", 64.

životna sredina i održivost, ali politika stoji kao nepromenjena pozadina u svim ovim istraživanjima.

Jedna od autorki koje su ostavile zapažen trag u razvoju umetnosti u transtaktičkom odnosu sa ekologijom je Slovenka Marjetica Potrč. Praksa **Marjetice Potrč (Marjetica Potrč)** je na ivici između umetnosti i arhitekture i fokusira se na nekontrolisane urbane forme i „neformalnu“ arhitekturu koja se nalazi na periferiji megalopolisa. Njene „urbane“ i „arhitektonske“ strukture pokazuju individualna „građevinska rešenja“ za stambene probleme sa kojima se siromašni ljudi u trećem svetu redovno suočavaju. Ona smatra da su ova rešenja genijalna u globalnoj, neoliberalnoj ekonomiji. U izložbenim prostorima muzeja i galerijama Prvog sveta, Potrč gradi strukture (instalacije) koje sumiraju osnovne ideje iza modela koje je proučavala. Na taj način ona stvara mapu ovog „novog“ ili
„neformalnog“ urbanizma. Ovo, zauzvrat, pokazuje stvarne veze između načina organizovanja društva i zajednica, kao i stambenih i vladinih politika. Delo Potrčeve nije direktno političko ili arhitektonsko. U muzejskom prostoru
„konstrukcije“ ni na koji način ne služe kao skloništa, već postaju umetnička dela koja pokušavaju da pokažu kako se savremena arhitektura nosi sa stvarnim problemom stanovanja u trećem svetu i koliko on može biti dramatičan. Mnogi umetnici koji su se od tada bavili arhitekturom, kao što su Robert Smitson (Robert Smithson), Den Gream (Dan Graham), Vito Akonči (Vito Acconci) i, tačnije, Gordon Mata-Klark (Gordon Matta-Clark) i njegova ideja o "anarhitekturi", kao i Kšištof Vodičko (Krzysztof Wodiczko)[204] i njegovi eksperimenti u nomadskoj arhitekturi za beskućnike bili su pod uticajem ovakvog načina razmišljanja o arhitekturi u umetnosti. I dok radovi Smitsonijana i Mata Klark nisu nagoveštavali konkretan
„društveni aktivizam“ ukorenjen u politici spoljašnjeg sveta, Potrčin rad

[204] Iako delo Vodičkoa ima iste ciljeve kao i delo Potrč, reč je o privremenim skloništima za beskućnike i ni na koji način ne sugeriše urbanistički ili arhitektonski plan razvoja ovih
„prototipova”. Situacionisti su, s druge strane, imali društvenu agendu, koja je bila zasnovana na marksističkoj politici i mišljenju. Međutim, njihovi eksperimenti su rađeni postepeno u glavama stanovnika gradova, za koje bi rezultati bili alternativa vremenkim ograničenjima postindustrijskog društva i ekonomije.

izgleda ukazuje na želju za akcijom koja prevazilazi zidove muzeja i ima stvarni društveni uticaj na stambenu politiku širom sveta.



Marjetica Potrč, *Urgentne arhitekture*, 2004, Institut sa savremenu umetnst, Palm Bič, SAD

Plan Marjetice Potrč zasniva se na moći doma da navede ljude da razmišljaju o širem spektru pitanja. „Contemporary Building Strategies“ naziv je njene serije instalacija koje se prikazuju u muzejima širom sveta. Ove instalacije su inventar improvizovanih, hitnih ili spontanih građevinskih rešenja u kriznim situacijama, kao što su nekontrolisani i neplanirani rast gradova ili hitnije potrebe nakon elementarnih nepogoda, rata i bežanja izbeglica. Mnoge njene konstrukcije mogu se opisati na isti način. Čini se da ovo ukazuje da Potrč pokušava da smisli novi način razmišljanja o kritičkom regionalizmu ili novim idejama o „urbanoj akupunkturi“. Međutim, postoji nešto zabrinjavajuće u tome kako neki od ovih "prototipova" zapravo ne rukuju prostorom. Zgrade nemaju unutrašnje prostorije i ne pokazuju koliko se predlozi dobro ponašaju u odnosu na najosnovnije zahteve arhitekture, kao što su
odgovarajuća ventilacija, osvetljenje i kvalitet stambenog prostora. S druge strane, kada se izvade iz prvobitnog okruženja i stave u čist prostor muzeja, one imaju određenu lepotu. Ideja lepote u ovom slučaju je komplikovana jer uključuje ontološki pogled na reč, zbog čega mi pada na pamet ideja utopije.[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.

Druga vrsta Potrčine aktivnosti su participativni projekti direktno u zajednici, gde je akcija i konsultacije sa lokalnim stanovništvom od posebnog značaja i gde reč održivost, primenljiv prostor, postaje važna. Takav projekat je „Soveto“, koji je sproveden u Južnoj Africi 2014. godine. Povodom ovog projekta, sama Potrč će odgovoriti: „Važno je vratiti poverenje u kolektivno donošenje odluka. Ne mislim samo na to da učesnici u projektima zajednice imaju poverenja u sebe, već i na potrebu da kreatori politike i lokalne vlasti veruju u participativne projekte kao alate koje zajednice mogu da koriste kao katalizatore za promene u izgradnji otpornih gradova. Glavno pitanje nije kako realizovati projekat, već kako to zajedno uraditi. Ovde se podsećam na metod koji smo u Sovetu nazvali ritualom tranzicije. Zajedno sa stanovnicima naselja očistili smo javnu površinu koja je bila razbacana četrdeset godina. Ova akcija bila je obred tranzicije stanovnika, obred prelaska iz jedne faze u drugu, iz smeća i opasnog prostora u komšiluku, u prostor zajednice, ka opštem dobru. Njihova saradnja u tome je bila ključna. Kad bismo im oslobodili mesto, oni ga ne bi uzurpirali. A problem je nastao upravo prisvajanjem javnog prostora. Slično pitanju postavljenom u društvenoj bašti „Izvan gradilišta“, u Sovetu smo se zapitali kako da ovaj novostečeni prostor podelimo sa drugima, sa širom zajednicom. Jedan od učesnika



Marjetica Potrč, *Soweto*, Ubuntu Park, 2014, socijalni performans

je predložio da se prostor ograniči ogradom od tri metra. Posle dugih diskusija, došli smo do konsenzusa da se prostor simbolično ograniči niskom ogradom preko koje se može preći, odnosno ne isključuje druge, već ukazuje na prostor koji ima određene vrednosti i određena pravila. Ovu metodu smo nazvali obeležavanje prostora. Ritual prelaska, obeležavanje prostora...“[206]

[206] Alenka Gregorič, “Intervju Marjetica Potrč”. *Cukr #1* (2021), 100-115.

Još jedan zanimljiv projekat je „King's Cross Pond Club“. U ovom projektu Marjetica ne uzima vrednost zemljišta (koje je u centru Londona) kao nekretnine kao osnovnu celinu, već vrednost svog zemljišta i vode, prirodnih resursa. Druga raskrsnica koju Potrč obrađuje u projektu je – što je prihvatila i zajednica koja je koristila ribnjak – zavisnost od prirode ili međuzavisnost sa prirodom. S tim u vezi, bilo je logično da jezerce ne bude dostupno svima. Postavljen je limit na 163 plivača dnevno, što je prema naučnim istraživanjima bio maksimalan broj koji je dozvoljavao halofitnim biljkama da prečiste vodu za plivanje. Ukratko, projekat je doneo delikatnu ravnotežu između ljudske aktivnosti i prirodnih procesa, demonstrirajući moć prirode da se samoobnavlja. Konačno, bilo je jasno da je bazen, iako slobodno otvoren za neograničen pristup, deo tradicionalnog shvatanja javnog prostora – i dalje je prostor kojim se upravlja sporazumom između korisnika i prirode.[207]



Marjetica Potrč, *Kings Cross Pond Club*, 2015, sajt specifična akcija

47

[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.

Opus Marjetice Potrč jasno ukazuje na moguće načine transtaktičke korelacije između umetnosti i ekologije kako u domenu transdisciplinarnosti tako i u oblasti transmedijalnosti. Mislim da nije potrebno detaljnije seciranje, jer se sama analiza detaljno dotiče svih tačaka konvergencije između disciplina i medija, tj. načina medijacije, stvaranja otvorenog procesa, akcija, dejstva koja treba da izazovu promene, razmišljanja, postavljanje pitanja, predlaganje planova održivosti.

Različiti projekti **Lusi Orte** (Lucy Orta) odnose se na reprezentaciju društvenih veza, što savršeno odražava njen transverzalni pristup pesničkom izrazu. Obrazovana je za modnog dizajnera, ali otkako je počela da se bavi vizuelnom umetnošću, od 1992. godine njena interesovanja su pitanja relacione estetike, pri čemu je njeno glavno polje intervencije lični prostor pojedinca koji se bori da preživi u nepovoljnim uslovima. Njene intervencije „Refuge Wear" i "Nexus Architecture", koje kombinuju arhitekturu, bodi art, ulično pozorište, modu, socijalnu terapiju, formalnu poeziju i ideološki aktivizam, delotvorno su oruđe u borbi protiv isključenosti. [208]



Lusi Orta, *Odeća za izbeglice*, 1993, kombinovani materijali

[208] Pierre Restany, "Social Engineering". *Lucy Orta 220 ess of Transformation*, ed. Jean-Michel Place, 1999.

"Refuge Wear" (1992–1998) uključuje komponente vreće za spavanje, odeće otporne na vremenske uslove i ugrađene nosače koji mogu da prerastu u šatore ili da se povežu sa njima. Kada su mnogi ljudi uključeni, oni preuzimaju karakteristike arhitekture tela i imaju moć da pomognu zajednicama da se formiraju, ujedine za zajednički cilj, a zatim se raziđu kada se taj cilj postigne. Kada se ovi kostimi nose, putovanje kroz gradove postaje grupni napor koji, u zavisnosti od situacije, može imati simboličan odjek, kao u slučaju marša "Nexus Architecture" iz 1997. godine iz siromašnih gradova Johanesburga do njegovog kulturnog centra, dok su nosili kostime koje su izradile žene iz Hostela Usindiso. Neki od ovih odevnih predmeta su pre čisto simbolični nego funkcionalni (na primer, cev od tkanine); kako umetnica kaže, oni „služe kao metafora za formiranje društvenog saveza", umetnička slika koja istovremeno saopštava potrebu i pomaže u stvaranju istinskog društvenog odnosa.[209]



Lusi Orta, Nexus Architecture, 2010, instalacija, London i Glazgov

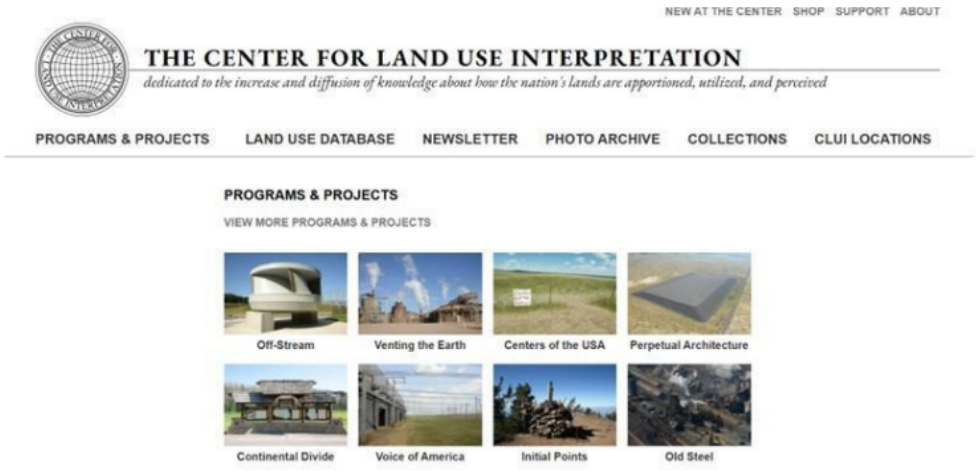
[209] Smith, *Contemporary Art: World Currents*, 285.

Nazivi njenih glavnih projekata, koji služe i kao društveno pismo i kao umetnička dela, govore sami za sebe: već pomenuti“Nexus Architecture“ i “Refuge Wear“, a potom i “Modular Architecture“, “Commune Communicate“, “Citizen Platform“. Njen Collective Wear komadi su fleksibilna, modularna arhitektura koji služe kao prava individualna ili kolektivna skloništa za preživljavanje. Ove tekstilne konstrukcije kombinuju različita sintetička vlakna, tehničke tkanine i prirodne materijale na laganim ojačanjima od ugljeničnih vlakana i trenutno se ugrađuju u fizičku arhitekturu koristeći sistem džepova i rajsferšlusa. Kreacije Lusi Orte privlače i urbane beskućnike i avanturističke ljubitelje prirode koji uživaju u ekstremnim uslovima. Njeni projekti nošenja skloništa imaju za cilj da podstaknu spontanu interakciju. Korišćenje čitavog spektra skloništa za nošenje fizički i mobilno senzibiliše čoveka za probleme preživljavanja u siromašnim zonama urbane džungle.[210] Nastupi Lusi Orte prikazivali su njenu odeću na raznim mestima u centru Pariza, predgrađima i metrou, kao i na Bijenalu u Veneciji 1995. godine i Bijenalu u Johanesburgu 1997. godine. Dela, poetska i funkcionalna, udahnjuju novi život naizgled zastarelim konceptima kao što su aktivizam i društvena solidarnost. U martu 1997. godine održala je performans pod nazivom
„Sve u jednoj korpi: razmišljanje o gladi i rasipanju hrane“ na Forumu Sen-Eustaš de Hales u Parizu. Ideja za projekat pala joj je na pamet u leto 1996. godine, kada je na televiziji videla snimak francuskih farmera kako bacaju prikolice sa voćem na puteve u znak protesta protiv poljoprivrednog zakonodavstva Evropske unije. Lusi Orta, koju su ove slike duboko uznemirile, shvatila je da manje spektakularno, ali svakodnevno trgovci na pariskoj pijaci takođe bacaju voće i povrće na krajeve pijaca. Odlučila je da nešto mora da se uradi, pa je smislila ovaj plan. U pariskom okrugu Le Al, za prolaznike je postavljen bife, koji služi hranu odbačenu na kraju pijace,kuvanu u mobilnoj kuhinji od strane kuvara poznatog lokalnog restorana. Bez trunke demagogije, događaj je bio remek-delo estetike odnosa. Umesto da budu pozvani u narodnu kuhinju, stanovnici Le Ala su učestvovali u demonstraciji gastronomske reciklaže.[211] Čini se da ništa ne može da zaustavi „relacione”

208

[210] Lucy Orta, “Operational Aesthetics”, *Art in the Global Present* (2014), 45-67.
[211] Lucy Orta, “Operational Aesthetics”, 56.

napore Lusi Orte, kao i njen stalni rad na novim „kompletima za preživljavanje", interaktivnim strukturama i humanitarnim projektima. [212] Mnogo je problema za nekoga sa tako jakim i odlučnim osećajem društvene odgovornosti: pomoć, glad, međuplemenski genocid, ekološki uzroci i borba protiv zagađenja svih vrsta su u njenoj dnevnoj agendi . Javnost prepoznaje osnovni, kao i njihov kolektivni interes i korisnost. Lusi Orta je privukla pažnju pariskih umetničkih kritičara povećanom svešću o pitanjima koje postavljaju savremeni problemi i angažovanim aktivnostima koje su rezultirale druženjem sa publikom i konzumentima. Zato su njeni transtaktički pristupi od posebnog značaja u načinu posredovanja ideja i naravno u generisanju brojnih disciplinarnih pristupa kako bi se ponudila rešenja problema.



Tim američkih geografa, umetnika i naučnika poznat kao Centar za interpretaciju korišćenja zemljišta (**CLUI**)[213] posvetio se mapiranju područja koja nisu u planu urbanizacije već su označena za ljudsku upotrebu, od kojih su mnoga u nadležnosti vladinih organizacija, radeći van očiju javnosti. Član CLUI, Metju Kulidž (Matthew Coolidge), ističe da su se ostala mesta pretvorila u spomenike

[212] Pierre Restany. "Social Engineering", (1999).
[213] Centar je institucija posvećena poboljšanju kolektivnog razumevanja izgrađenog pejzaža Sjedinjenih Država. Ona proizvodi eksponate, publikacije, onlajn resurse i drugi javno dostupan materijal koji istražuje, opisuje i tumači fizički oblik nacije.

zastarelih industrija, starih sukoba i zastarelih stavova, ostalo im je da se bave preostalim oblastima za koje kaže: „Ceo pejzaž je mešavina namernih i nenamernih obeležja koji služe kao natpis naše kulture na nivou zemlje koji se može tumačiti na različite načine. Zemljina kugla je ispisana na raznim jezicima. Ovo su sve skripte, hijeroglifi koje dešifrujemo pomoću CLUI programiranja. Ponekad je književna, koristi se tekstom; drugi put koristi postmoderne pojmove u vidu arhitekture; a treći put koristi akvadukte, rudnike i deponije“.[214] Prateći ono što se zove „antropogeomorfologija“ (načini kojima ljudska upotreba menja Zemlju), grupa je dokumentovala brojne opskurne prakse koje predstavljaju zloupotrebu prirodnog okruženja, kao što su napuštena područja u gradovima, deponije nuklearnog otpada u pustinjama, jalovina uranijuma i čak i zemljana dela umetnika. Takođe su organizovali izložbe o njima, koje su objavili onlajn kao „Bazu podataka korišćenja zemljišta“, a postavili su i izložbe o drugim praksama.[215] Dakle, sam pogled na ove centre jasno daje do znanja da je transdisciplinarni pristup ključan da se pokrene sa mrtve tačke i krene ka nuđenju javnih, transparentnih platformi dostupnih svakom zainteresovanom konzumentu, čime će „tajne“ i skrivene stvari postati javne i lakše vidljive, a samim tim i svest će biti veća kao i mogućnosti za donošenje predloga i rešenja.



[214] Matthew Coolidge, Štampa o izložbi: *Britain Bombs America, America Bombs Britain.* Royal College of Art. London. 2003.
[215] Smith, Contemporary Art: World Currents, 287.

Hans Hake (Hans Haacke) je kontroverzan, ali uticajan umetnik u oblasti moderne i savremene umetnosti, gde svojim radom podiže svest o društvenim i ekonomskim nejednakostima, političkoj korupciji i moći koju korporacije imaju nad umetničkim institucijama kroz novčane priloge. Veliki deo njegovog ranog rada bio je fokusiran na zemaljsku umetnost i minimalizam, koji je istraživao međusobne odnose ciklusa prirodnog sveta, a njegovi kasniji radovi su se pomerili na teme koje bi dovele u pitanje ulogu vlade i korporacija i njihov uticaj na umetnost. "Condensation Cube", 1963-5 je jedno od njegovih ranih i poznatih dela, koje je kasnije ponovo izvedeno 2006. godine i bilo je duplo veće od prvog. Iako delo može izgledati minimalistički na prvi pogled, poruka koju prenosi dovoljno govori o ciklusima života u svetu prirode koji se stalno menjaju."Condensation Cube" 1963-5, kao i većina njegovih prethodnih instalacija, funkcioniše nezavisno od publike. Hakeovo razočaranje u svet umetnosti počelo je instaliranjem Condensation Cube, što je dovelo do njegove kritike muzeja kao kapitalističkih institucija povezanih sa multinacionalnim korporacijama koje vide umetnost kao robu za novčanu dobit. Dublje značenje "Condensation Cube" je i lepo u odnosu na svet prirode i složeno u tome što dovodi u pitanje ideale onoga što čini umetnost.[216]



Hans Hake, *Condensation Cube*, 1993, objekat

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

Hakeov odnos sa zemljanom umetnoću i zemljom ima svoju osnovu u njegovim ranim radovima (pre nego što je prešao na politički i društveno odgovornije umetničke projekte), kao što je delo „Grass Grows“, koje je predstavljalo zemaljanu kocku postavljenu u sredinu galerije i iz koje je počeo da uzgaja pšenicu koja brzo raste tokom trajanja izložbe Earth Art Exhibition na Univerzitetu Kornvol u Juti.[217]



Hans Hake, *Grass Grows*, 1969 nadalje, zemlja, sjeme i trava

Za razliku od ovog zemljanog rada, koji je orijentisan na procese rasta i transformacije, Hakeovo delo „Nemačka” doslovno se odnosilo na istorijsku osnovu nemačkog paviljona, koju su obnovili nacionalsocijalisti u venecijanskom Đardiniju (1995). Hake je uklonio netaknutu „milenijumsku” osnovu svakog budućeg nemačkog predstavljanja na Bijenalu tako što je iščupao i uništio podnu oblogu od istarskog mermera u paviljonu, koji je rekonstruisan 1938. godine. U svom eseju „Gondola! Gondola!“, više puta pominje poštovanje nacionalsocijalizma na „nemačkom tlu.“[218]

---

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

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



Hans Hake, *Germania*, 1993, Nemački paviljon na Venecijskom Bijenalu

Odnos i analogija ovog rada sa sledećim Hakeovim delom koje je naslovljeno DER BEVOLKERUNG (PREMA STANOVNIŠTVU) (1999-2000) je više nego očigledan.
Naziv na nemačkom znači „stanovništvo“, kao neutralan izraz koji preferiraju mnogi političari jer mu nedostaju konotacije čiste arijevske krvi koje je das Volk („narod“) imao kao termin tokom nacističkog perioda. Iznad ulaza u Rajhstag - dom nemačkog parlamenta u Berlinu, nalazi se natpis koji glasi Dem Deutschen Volke ("Nemačkom narodu"). Kada se parlament vratio u zgradu 2000. godine, brojni umetnici su bili pozvani da postave dela koja bi podstakla razmišljanje o istoriji zgrade, sadašnjem stanju i potencijalnoj budućnosti. Dajući mu unutrašnje dvorište, Hake je odlučio da u centralni deo smesti veliku pravougaonu parcelu na kojoj je napisao frazu Der Bevolkerung ispisanu fontom sličnim fontu na fasadi zgrade, providnim slovima danju i neonom osvetljenim noću. Tako se poslanici i posetioci stalno podsećaju na tenzije između ove dve fraze, njihove simboličke istorije i savremenosti njihovih promenljivih značenja, pošto nemačko stanovništvo sve više uključuje radnike migrante iz siromašnih zemalja i drugih delova Evrope. Umetnik je, da bi završio posao, pozvao poslanike da donesu po 100

kilograma zemlje sa područja iz kojih dolaze i postave je u razmak između slova. On je insistirao da se parcela ne tretira kao vrt i da se svaki rast koji se pojavi ostavi bez nadzora. Njegov predlog je usvojen sa nekoliko glasova nakon žučne debate o svakom aspektu predloga, pri čemu su poslanici bili podeljeni po ideološkim linijama. U septembru 2000. govornik je, uz pomoć umetnika, doneo zemlju sa jevrejskog groblja u Berlinu. Od tada je više od polovine poslanika donelo zemlju iz svojih okruga. O instalaciji se još raspravlja i proširuje, kao i o zastupljenosti Zelene stranke u parlamentu.[219] Hakeov cilj je bio da govori o nacističkoj prošlosti, kako bi se Nemci pomirili sa njom. Takva polemika, u kojoj se prepliću Hakeove transtaktičke sposobnosti, da sprovede ekologiju, politiku, ekonomiju, istoriju, umetnost je veština koja se na izuzetno lak način prenosi na širu publiku, izazivajući dijalog, koji je povremeno veoma žestok.



Hans Hake, *Stanovništvo*, 2000, Nemački Bundestag, instalacija

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

Olafur Eliason (Olafur Eliasson) (1967) je danski umetnik koji koristi elementarne materijale kao što su svetlost, voda i temperatura vazduha kako bi poboljšao iskustvo običnog posmatrača. Kapljice vode su bile zamrznute u vazduhu u "Your Strange Certainty Still Kept" (1996) pomoću perforiranog creva i snopa svetlosti. " Ventilator" (1997) je predstavljao zastrašujući električni ventilator koji se ljuljao sa plafona. Eliason je preplavio sobu zasićenom žutom svetlošću u „Sobi jedne boje" (1997), čineći da se sve druge boje percipiraju kao crna. S druge strane, u „360° sobi za sve boje" (2002) u kružnom prostoru gotovo neprimetno menja boje. Postepeno, kako Eliason napreduje, postaje sve više zainteresovan za izgrađena okruženja i radove vezane za određene lokacije. On je predstavljao Dansku na 50. Venecijanskom bijenalu 2003. godine sa „Slepim paviljonom", arhitektonskom strukturom sastavljenom od naizmeničnih crnih neprozirnih i prozirnih staklenih panela koji su stvarali dezorijentišuće refleksije za posetioce koji prolaze pored paviljona.[220]



Olafur Eliason, *Vremenski projekat*, 2003, Turbinska dvorana, Tejt modern, London

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

Jedno od ključnih Eliasonovih dela, koje je važno kako u kontekstu istraživanja, tako i u odnosu dela (kao i njihove distance) prema ekologiji, nauci, politici je „The Weather Project" prikazan u Tejt modernu u Londonu takođe 2003. godine. Više od dva miliona posetilaca uživalo je u veštačkom sjaju sunca tokom njegove petomesečne instalacije, u interakciji sa izgrađenim okruženjem kao da je prirodni proizvod. Ovim i drugim projektima, Elijason je zadržao konstantan naglasak na kritičnoj ulozi gledaoca u materijalizaciji umetničkog dela, tako da je iskustvo ostalo transformativno, raznoliko i na kraju zavisno od publike. U Turbinskoj sali posetioci su mogli da namirišu maglu i da vide i čuju kako maglu stvaraju mašine za oblake. Masivni žuti globus je „bio u plamenu" na kraju turbine. Plafon od ogledala visio je nad glavama posetilaca, udvostručivši veličinu ionako ogromne sale i projektujući je u prostor, odražavajući njihovo prisustvo i njihove postupke. Kada su se približili, videli su da je zlatno sunce zapravo optička iluzija koju je stvorilo 200 natrijumovih uličnih svetiljki postavljenih na polukružni čelični okvir prečnika 15,5 metara. Polukružno projekciono platno slične veličine visilo je direktno ispred, raspršujući svetlost u žućkasti oreol okružen tamnom senkom. Gledajući gore u ogledala na plafonu, ljudi su stekli utisak da su dva viseća polukruga savršeno poravnata, stvarajući iluziju sfere. Ljudi su zbunjeno stajali, sedeli u grupama, vodili prijatne razgovore i, ponekad, formirali vidljive oblike, simbole ili reči, od kojih je najčešća bila „Zaustavite rat", čime su i sami učestvovali u polivalentnoj poruci dela.[221] Kroz ovu „jednostavnu" i prijemčivu poruku o svetlosti i suncu koja stvara finu senzaciju, Eliason prilično diskurzivno postavlja kao problem pitanja o položaju institucija i muzeja, institucionalnoj kritici, o njihovoj ulozi u gradu, značaju grada u državi itd.[222]

Elijasonov odnos prema arhitekturi je očigledan (imao je arhitekte za saradnike), pored odnosa prema nauci, mehanici, tehnologiji, ekologiji (naglašena

---

[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.

transdisciplinarnost), pa je otuda specifičan i termin „pejzažni arhitekta“ koji se odnosi na proces kreiranje dizajna pejzaža koji uključuje elemente prirodnog okruženja. Tokom ovog vremena Elijason je napravio višestruke instalacija od uvezenih santi leda sa Grenlanda, koje su bile raspoređene na javnim mestima u gradovima kao što su Kopenhagen (2014), Pariz (2015) i London (2018) tokom kritičnih konferencija o klimatskim promenama. Sa ciljem da apstraktni koncept globalnog zagrevanja učini opipljivijim, svaka instalacija „Ice Watch“ poziva posetioce da komuniciraju sa ledom i gledaju kako se topi. [223]



Olafur Eliason, *Ledena straža*, 2014, Benksajd, ispred Tejt modern u Londonu, 2018

Njegovi radovi često imaju negativne kritike, reakcije koje su potpuno relevantne i opravdane sa teorijske tačke gledišta, a još više sa ekološke, ekonomske i etičke tačke gledišta, jer nekim svojim projektima direktno utiče na klimatske promene i na eko - ravnotežu i životnu sredinu, a sa druge strane, svojom složenom zajednicom saradnika i velikim finansijama, stvara „novi“ umetnički

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

korporativni sistem, koji je svakako deo uspostavljenog političko-ekonomskog sistema iz kojeg je Elijason prvi pokušao da pobegne. Međutim, njegovi „skupi“ i složeni projekti podižu svest i pokreću dijalog, promišljanje, traženje odgovora, posreduju kod konzumenta preko transplatforma koje su naizgled lake za medijaciju ideja, ali u suštini kriju mnoge slojeve dijalektičnosti dela.

5.3. Tehnologija

Kao što sam već i u poglavlju *Zašto politika, ekologija i tehnologija?* naglasila, veza između ovih uticaja ili transdisciplinarnosti u umetnosti je tolika da granice često nisu nimalo lako uočljive, čak se prelivaju iz jedne oblasti u drugu ili su pod uticajem druge oblasti. Otuda se u domenu transtaktičkih odnosa sa tehnologijom neminovno javljaju uzročno-posledične veze sa politikom, kao indirektne veza politike moći i finansijskih implikacija na razvoj, prisustvo i primenu medijskih komunikacionih tehnoloških inovacija u prenošenju poruka, ideje, informacije, a naravno i ekološke, jer često dovode u pitanje ekosisteme i njihove ravnoteže, uticaj i moć čoveka na primenu tehnoloških inovacija i intervencija i stepen interpolacije koji je etički i moralno primenljiv i dozvoljen u bilo kom obliku delovanja.

Značajna linija umetnika stvara dela koja se nalaze na granici između žive materije (ljudi, životinje, biljke) i mašina, svojevrsnih kiborga koji funkcionišu kao instalacije i skulpture u muzejskim i galerijskim prostorima.
Oni svakako uključuju umetnost, nauku, tehnologiju, inženjering, medicinu, DNK analizu, genetiku, računare, internet i mnoge druge discipline, medije i veštine, koji u jednoj transtaktičkoj situaciji stvaraju proizvode koji deluju kao umetnički inženjering – dizajn i mnoge druge stvari, podižući pitanja etike i estetike u umetnosti na veoma visok nivo.
Ovom prilikom govoriću samo o nekolicini, koji se

još uvek nazivaju kibernetičkim pedagozima i koji se u svojim delima bave posthumanim performansom.[224]

Jedan od njih je **Stelark** (Stelarc), australijski performans umetnik koji istražuje istoriju humanog kiborg identiteta. On u svojoj predstavi tvrdi da su ljudi oduvek bili kiborzi zbog svoje povezanosti sa tehnološkim uređajima i da rekonceptualizacija tehnologije u savremenoj kulturi sugeriše da internalizujemo (prihvatamo) tehnologiju umesto da je lociramo van tela. Njegovi trenutni projekti, "Extra Ear" i "Exoskeleton", fokusiraju se na upotrebu tehnologije za poboljšanje funkcionisanja tela, zamagljujući granice između „prirodnih" i
„neprirodnih" telesnih tehnologija. Koncept protetike postaje veštački unutar estetskih uslova koje je stvorio Stelark, a telo i tehnologija se prepliću, pri čemu je potrebno da oboje podrže funkciju drugog. Stelark piše o telu kao čvoru u virtuelnom nervnom sistemu koji je definisao Internet u svojoj predstavi "ParaSite". Telo kiborga ulazi u simbiotski/parazitski odnos sa informacijama u izvedbama "ParaSite". Slike sa interneta se mapiraju na telu, a telo postaje reaktivni čvor u proširenom virtuelnom nervnom sistemu, napajan sistemom za stimulaciju mišića. Van njegovog kiborškog povećanja treće ruke, stimulatora mišića i kompjuterizovanih audiovizuelnih elemenata, ovaj sistem elektronski proširuje optičke i operativne parametre tela. Dolazne jpeg slike se prikupljaju, analiziraju i nasumično premeravaju pomoću prilagođenog pretraživača. U realnom vremenu, digitalni podaci se prikazuju na telu i njegovom neposrednom okruženju, a pokret mišića se nevoljno aktivira na osnovu karakteristika ovih podataka. Rezultujući pokret se mapira u vrml[225] prostor mesta za izvođenje i takođe se postavlja na veb lokaciju kao potencijalne (i rekurzivne) izvorne slike za aktivaciju tela. Fizičko stanje tela generiše povratne petlje neurona, nerava, mišića i mehanizma treće ruke sa digitalnim videom i softverskim kodom koji odjekuje internetom. Telo biva upleteno u prošireni simbolički i kiborg sistem

50

[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] Format datoteke uobičajen za predstavljanje 3-dimenzionalne (3D) interaktivne vektorske grafike, dizajniran posebno za Internet.

koji je mapiran i pomeren njegovom protetikom pretraživanja dok konzumira i biva konzumiran protokom informacija.[226]



Stelark, *Treća ruka*, 1980-1998, performans



Stelark, *Exoskeleton*, 2013, performans



Stelark, *Ekstra uvo*, 2016, laboratoriska intervencija

Prema Stelarku, telo je protkano informacijama. „Virtuelno" i „stvarno" telo se prepliću i više se ne može govoriti o jednom odvojenom od drugog. Internet, koji se može smatrati da predstavlja odvojenu, preuzetu inteligenciju, kombinovan je sa fizikalnošću tela u Stelarkovom performansu. Odnos između dva tela može se posmatrati kao primer informatike, lokacije informacija u složenoj mreži društvenih i političkih odnosa. Telo Stelarka i konstruisana priroda našeg shvatanja o njemu dovedeni su u pitanje, kao i „čista inteligencija" interneta. Kao rezultat, telo i tehnologija su izloženi. Stelark

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

stvara stalnu dijalektiku između čvora tehnologije/inteligencije i fizičnosti/ materijalnosti tela u metaforičkom prostoru kiborg identiteta. [227]

Drugi umetnik, koji pripada ovoj struji umetnika je **Eduardo Kac** (Eduardo Kac). I on je umetnik performansa koji koristi tehniku koju naziva „teleportovanje" da bi razotkrio, ispitao i preneo kulturnu memoriju upisanu na njegovom telu putem interneta. Kac je ugradio mikročip programiran sa devet cifara u svoj skočni zglob radi izvođenja „Time Capsule" (1997) u Sao Paulu, Brazil, „deo tela koji se može vezati lancima ili žigosati"[228]. „Vremenska kapsula" je radno iskustvo koje je negde između lokalne događaj-instalacije u kojoj telo autora postaje baza podataka, dok se podaci istovremeno emituju na TV-u i na Internetu.
Reč je o mikročipu koji sadrži programirani identifikacioni broj, koji je integrisan kalemom i kondenzatorom, a sve je hermetički zatvoreno u biokompatibilnom staklu. Vremenska skala dela proteže se između efemernog i trajnog; tj. između nekoliko minuta potrebnih za završetak osnovne procedure, implantacije mikročipa i trajnog karaktera implantata, tj. njegove emisije i pratećih aktivnosti. Kao i kod drugih podzemnih vremenskih kapsula, pod kožom se ova digitalna vremenska kapsula projektuje u budućnost.[229] Kac je potom skenirao svoje telo da bi ga registrovao u banci podataka SAD-a putem interneta, okružen fotografijama iz 1930-ih godina na kojima se nalazila porodica njegove bake, koja je bila uništena u Poljskoj tokom Drugog svetskog rata. [230] Ovim performativnim činom, on stvara kiborški identitet kao sredstvo kulturnog pamćenja i kritike koda. On zamagljuje granice između subjektivnosti i objektivnosti odbacujući ideju da se natpis na naše telo postavlja spolja. Umesto ovog besciljnog, čak i robotskog, natpisa, Kac ubacuje mikročip za prenos podataka u pregib mesa iznad skočnog zgloba. Podaci na čipu govore o gubitku, želji i žalosti i stavljaju ih u kontekst političkog tela. Skenirani podaci koje čitamo iz unutrašnjosti Kacovog tela opisuju gubitak, želju i žaljenje njegovog identiteta. Kac ne pokušava da odvoji svoj

[227] Garoian and Gradelius, "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.

identitetski kod od šireg političkog tela, već je neraskidivo povezan sa oba. Njegov rad takođe zamagljuje razliku između spoljašnjosti (natpis) i unutrašnjosti (otelotvorenje) tela jer informacije i podaci teku od jednog do drugog. Navikli smo na površinska očitavanja tela, ali sada moramo da čitamo značenja, natpise koji dolaze iz unutrašnjosti Kacovog tela. Identitet se ironično skenira, čita i konstruiše kroz dubinu njegovog tela, dovodeći u pitanje sve one konstrukcije koje ne dozvoljavaju ovakav govor između tela i tela i površina na kojima smo navikli pisati.[231]



Eduardo Kac, *Vremeska kapsula*, 1997

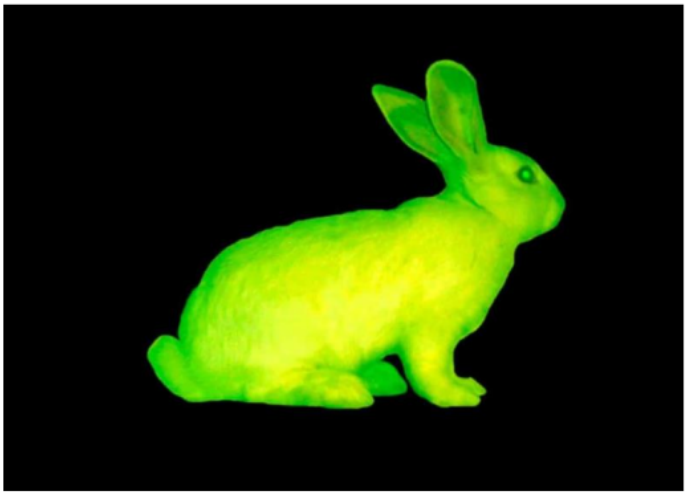
Upečatljive, ali jednostavne slike su u fokusu Kacovog interesovanja, on takođe koristi i neobične strategije koje privlače pažnju publike, rekavši „unesite u javnosti osećaj čuđenja zbog ovog najneverovatnijeg fenomena koji zovemo 'život'". Kao deo svog projekta „Enigma", koji je razvijao od 2003. do 2008. godine, Kac je izvukao genome iz svog DNK i ubacio ih u rastuću petuniju koja je, kada je cvetala, izražavala njegov DNK u svojim crvenim žilama. Kac je naziva „Edunija",

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

hibridni oblik života, „plantimal“.[232] On se ovim radom zapitao da li genetska adaptacija može biti signalizirana promenom boje organizma, pa je zatražio od francuske laboratorije da uvede zeleni fluorescentni protein (GFP) u zeca, stvarajući genetski modifikovanog zeca po imenu Alba (" belo" na latinskom), kog je kasnije njegova porodica usvojila kao kućnog ljubimca.[233] Slike svetlećeg zelenog zečića privukle su pažnju sveta, a pritom su pokrenule i mnoga pitanja o granicama umetnosti i njenim mogućnostima.



Eduardo Kac, *Prirodna istorija Enigme*, transgeni cvet sa sopstvenim DNK umetnika izraženim u crvenim venama, 2003-2008.



Edurdo Kac, *Alba*, 2000, transgenetski fluoroscentni zec

[232] Vidi: Kac. “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.

Patriša Pičinini (Patricia Piccinini) je još jedna umetnica iz ovog 'tabora', ali njene sci-fi i nadrealne instalacije, skulpture imaju neki jezivi bajkoviti kvalitet. U njima se ljudska i neljudska bića susreću na nadrealan način koji ne liče ni na životinje ni na mašine, kao vanzemaljska bića koja nose neku asocijaciju simpatičnih i ljupkih kućnih ljubimaca, smeštenih u prostorne odnose i odnose sa stvarnim humanoidima (odrasli ljudi, deca) izražavajući prijateljsku ko-realciju. Pičininijine zapanjujuće nadrealne instalacije poznate su po svojim ubedljivim narativima koji istražuju raskrsnice naučne fantastike, ekologije i feminizma. Realistične skulpture su u širokom spektru interakcija i odnosa sa fantastičnim čudovištima, mutantnim himerama i robotima. Ova stvorenja su proizvod genetskog inženjeringa ili kompjuterske simulacije, oživljena napretkom naučnog znanja i medicinske tehnologije. Buduće ukrštanje, društva međuvrsta i srodne međuvrste samo su neke od narativnih niti koje se provlače kroz kosmos Patriše Pičinini.



Patriša Picinini, *Utešitelj*, 2010, kombinovana tehnika

Feminističke ideje o brizi, empatiji, reprodukciji i stvaranju na marginama biologije su centralne za dela Pičininijeve. Prizori su i senzualni i složeni i teraju nas da razmislimo o tome kako se definišemo, komuniciramo sa

drugima i oblikujemo naš svet u vreme kada se priroda i tehnologija spajaju na nove načine. Njeni spisi se fokusiraju na univerzalna ljudska pitanja kao što su postojanje i identifikacija. Pičinini koristi uznemirujuću estetiku, a u ovom svetu, čudno i odvratno mogu postati češći nego što se očekivalo.[234]



Patriša Pičinini sa skulpturom *Veza*, 2016, kombinovani materijali

Kreativni kanon ove umetnice uokviren je hitnim problemima kao što su klimatske promene i tehnološki napredak. Zbog toga su njene fantastično kreativne priče o alternativnim zajednicama i oblicima života našle publiku među novom posthumanističkom školom mišljenja u humanističkim naukama. [235] Posthumanizam je kritičko preispitivanje mesta čovečanstva u prirodnom i tehnološkom svetu koje dovodi u pitanje preovlađujući zapadni pogled na

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

[235] Samo da objasnim prethodno pomenuti posthumanizam koji se preklapa i koji je izdanak niza drugih aktuelnih teorija: spekulativni realizam (Dan Gream (Dan Graham)), studije na životinjama (Vinsian Despre (Vinciane Despret), Elizabet Gros (Elisabeth Grosse)), novi materijalizam (Džejn Benet (Jane Bennett), Karen Barad (Karen Barad)) i drugi. Posthumanističko polje postoji u granama i unutrašnjim neslaganjima; za pregled pogledati: Keri Volf (Cary Wolfe), "What is posthumanism?", *Modern Philology*, Vol. 111, No 1 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010 godina), E136-E140 .

čovečanstvo, koji još od vremena prosvetiteljstva postavlja ljudsko biće odvojeno i superiornije od ostale životne forme i vidove. Ako se pomerimo od Haravejevog spekulativnog pitanja „šta postajemo kada se vrste sretnu“ [236] kao našeg vodiča, onda istražujemo Pičininijin budući svet kako bismo upoznali niz novih oblika života — i da bismo se iznova upoznali.[237]

Transgenetske himere i robotska stvorenja koja naseljavaju svet Pičininijeve dovode u pitanje tradicionalne podele između ljudi i drugih životinja, kao i između prirodnog i veštačkog. „The Comforter“ (2010) predstavlja mladu ženu duge crne kose, koja je lepo obučena u haljinu i crvene sandale. Ona sedi na zemlji, zagledana u nedefinisanu, čudnu i uglastu stvar koju drži u rukama.
Primitivne karakteristike ovog čudnog mesnatog čudovišta uključuju noge, ekstremitete, usta i pipke na glavi. Pažljivo ispitivanje otkriva zapanjujući kontrast između guste, tamne kose devojke i prelepo blede, novorođene kože tog stvorenja. Ona je takođe pripadnik ranije neotkrivene vrste, ukrštanja čoveka i majmuna. Oba stvorenja izgledaju kao vanzemaljci, ali imaju mnoge zajedničke karakteristike koje postavljaju pitanja o tome šta znači biti čovek. Šta je naša tačka diferencijacije? Da li način na koji izgledamo ili ono što nosimo govori nešto o tome ko smo unutra? Gledanje ove dve figure tera nas da razmišljamo, po rečima Pičininijeve, „jer je problem identifikovati gde počinje, a gde se završava drugo, da li zaista možemo da nastavimo da verujemo u barijere koje nas dele?“[238] Na taj način Pičini postavlja glavni diskurs svojih radova, a to je pitanje entiteta koji, iako ih nismo svesni, već dele biće sa nama u skladu sa razvojem biokulture i tehnokulture.[239]

Na drugoj strani transtaktičkih odnosa umetnosti sa tehnologijom nalaze se drugi vidovi umetničkih izvedbi koji su direktno povezani sa transmedijskim

[236] Donna J Haraway, “When Species Meet – Introductions”, u: *When Species Meet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).
[237] Antonson. *Embrace the Unknown: Patricia Piccinini and the Aesthetics of Care*.
[238] Jennifer Mckay, “Patricia Piccinini: Curious Affection”, *CURIOUS AFFECTION* (Queensland: Queensland Art Gallery/Gallery of Modern Art, 2018), 18.
[239] Antonson. *Embrace the Unknown: Patricia Piccinini and the Aesthetics of Care.*

prenosom informacija, korišćenjem računarske tehnologije, transmedijskih tehnoloških platformi i interneta koji takođe projektuju odnose transmisije u vezi sa diskursom temporalnosti bez razmatranja vremenskih zona i geografskih širina, kao i transkulturnih veza i povezivanja. Širenje medija komunikacije širom sveta pomoglo je mnogima od nas da postanu svesni svog neposrednog okruženja (naše porodice, prijatelja i komšija), svog šireg okruženja (grada, zemlje i regiona) i stvarnog i virtuelnog prisustva bezbroj dalekih drugih – naših savremenika širom sveta. Svaki dan se pojavljuju novi oblici društvene komunikacije i međuljudskih veza. U 2009. godini 74% svetske populacije nije imalo pristup internetu; a danas više nema sela gde ni najstariji i najmlađi nemaju pristup personalizovanom internetu na svom mobilnom telefonu.
Konstantna, trenutna povezanost, potreba za deljenjem detalja iz svakodnevnog života i učešće u spoljašnjem svetu, transparentno, kritički, stvara savremenost zajedničkog samoformiranja kao rezultat konvergencije tehničkog potencijala univerzalnog umrežavanja i osnovne ljudske želje za zajedništvom.[240]

Umetnici okupljeni oko **iCinema Center-a** takođe deluju u korelaciji sa tako razvijenim tehničkim komunikacionim umom savremenog čoveka. Ovaj centar je osnovan 2002. godine kao interdisciplinarni istraživački centar za umetnost novih medija, kompjutera, inženjeringa, multimedijalnog dizajna, kognitivne nauke, estetike i teorije filme. Estetska upotreba interaktivnih tehnologija u potpuno filmskim kontekstima i kako se to može iskoristiti za preformulisanje naših svakodnevnih praksi su u centru njihovog proučavanja, koje se sprovodi kroz umetničke, eksperimentalne i teorijske aktivnosti. Projekat „Scenario“ koristi najsavremenija otkrića u mašinskom učenju i veštačkoj inteligenciji (AI), kao i tekuće istraživanje iCinema o izuzetnim i interaktivnim postavkama, kako bi se istražio potencijal za smislena partnerstva između ljudi i tehnologije. Sam rad doprinosi značajnim novim dešavanjima u proučavanju interaktivnih narativa u okruženju MR[241] i u teorijskim okvirima interakcije. Najvažniji deo ove

[240] Smith, *Contemporary Art: World Currents*, 297.
[241] MR – mixed reality (mešovita stvarnost: interakcija između tehnoloških i ljudskih procesa).

paradigme je ideja o koevolucionom narativu, koji je u suštini priča koja se razvija kao rezultat interakcije između ljudskog korisnika i digitalnog lika. Koristeći filozofski okvir Žila Deleza i Manuela DeLande (Manuel DeLanda), iCinema konceptualizuje ovaj model interakcije kao ekosistem ili sklop, gde mnogi delovi sarađuju i reaguju jedni na druge unutar MR okoline.[242]



iCinema Center, *Scenario*, 2011, 360 stupnjeva stereoskopska imersivna instalacija

Evo kako se u zavisnosti od prilike doživljava delo „Scenario". Primalac se suočava sa kompjuterski generisanim predstavama očnih jabučica koje se projektuju na panoramski ekran pri ulasku u mračni prostor instalacije, uz usporenu muziku klavira. Glas nalaže korisniku da se približi očima da bi izabrao jedno. Posle ovog početnog čina, ekran se zatamni i čuje se zvuk kiše koja pada u oluke nakon čega se vidi slabo polusvetlo sa prozora iznad glave. Doživljaj je kao da se posetilac nalazi u podzemnom lavirintu sa dvosmislenim senzornim

---

232
34 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.

procesima, ali pri tom može videti svoje telo i tela drugih korisnika. Kompjuterizovani humanoidni lik podstiče konzumenta da se približi, vodeći ga oko panoramskog ekrana koji definiše svet mešane stvarnosti. Kompjuterizovani likovi se prikazuju dok se prolazi hodnicima. Prilikom približavanja likovima, diskretno se odvija unapred napisani scenario zločina. Likovi iz senke lutaju mračnim hodnicima dok se šeta svakim hodnikom, slušajući novosti i gledajući prizore kroz polarizovane 3D naočare. Nakon ovih scena konzument ulazi u šumu u kojoj polako padaju snežni nanosi. Pet digitalnih znakova se pomera, tražeći od primaoca da pronađe razbacane delove tela. Likovi iz senke tako obnavljaju dete, koje luta snegom van scene. U trećem činu, digitalni likovi se susreću sa grupom likova iz senke koji ometaju i podrivaju njihove aktivnosti, što otežava interaktivni zadatak. Ovi znaci u senci moraju biti nadmudreni. Likovi iz senke mogu da razumeju i reaguju na postupke konzumenta. Čini se da likovi iz senke
„razmišljaju" o svom ponašanju u zavisnosti od scenarija i kretanja konzumenta. Kada dete i likovi odu, muzika klavira ponovo ispunjava prostor mračnim zvučnim pejzažom i još snežnih padavina. U ovim VR-MR instalacijama, primalac postaje aktivan korisnik dok pokušava da odigra i razume događaje, postajući svestan kako kompjuter registruje njegovo kretanje i testira kako njegove akcije utiču na estetiku naracije.[243]

Dovoljno složen opis ovog jednog rada na iCinema Center-u govori o transplatformama kroz koje delo nastaje, što doprinosi njegovoj kompleksnosti, narativnosti, participaciji, savremenosti i stalnom držanju u stanju neizvesnosti.

Poslednji autor koga ću u ovom poglavlju spomenuti biće **Alfredo Žar** (Alfredo Jaar) koji na neki način stvara dela čiji se fokus preklapa sa tri disciplinska trans-pristupa, preplićući i tehnologiju i ekologiju i politiku, i stoga zaista zaslužuje posebno priznanje. Sa namerom da ovaj rad ne opterećujem

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

pregledom njegovog umetničkog opusa i u interesu uže oblasti, zadržaću se samo na jednom njegovom delu, tj. delu „Zvuk tišine“ iz 2006. godine. Ovo delo se može ubrojati u one radove koji se bore protiv takozvane „socijalne amnezije“, odnosno u velikom naletu novih tehnologija i interneta, medijska kakofonija utiče na stvaranje subjektivnih stavova, pogrešnih istorijskih narativa ili potpunog brisanja nekih događaja, tj. doprinoseći time društvenom zaboravu. Žar, kroz svoj rad „Zvuk tišine“ ne dozvoljava da se izbriše jedno značajno fotografsko delo, a kroz njega glasno govori i protiv svetske politike prema nerazvijenim zemljama, kao i katastrofalnih ekoloških problema sa kojima se suočavamo i koji postaju sve očigledniji. Po ulasku u prostor galerije u kojem je izloženo delo „Zvuk tišine“, odmah bivamo pogođeni sjajem fluorescentnih svetala koja oblažu jednu stranu velike prostorije u obliku kocke koja je prekrivena aluminijumom. Ulazeći u nju, vidite vrata sa signalom koji vam govori da li da sačekate dok je crveno ili da uđete kada je zeleno. Unutra se nalazi veliki ekran, a oko njega neuključena fotografska svetla. Sledećih osam minuta sledi digitalni slajd šou koji u preciznim i kratkim beleškama na pisaćoj mašini opisuje život južnoafričkog fotografa Kevina Kartera. Karter je bio profesionalni fotoreporter zaposlen u velikim agencijama, a njegove fotografije su bile jako tražene.[244] Dana 26. marta 1993. Njujork tajms i druge publikacije širom sveta objavile su njegov portret izgladnjelog deteta u Sudanu koje vreba lešinar. Kada je otkriveno da je fotograf čekao 20 minuta da lešinar raširi krila, veliki deo besa koji je usledio bio je usmeren na njega jer nije ponudio nikakvu pomoć detetu dok se je kretalo ka stanici sa hranom. Kada je Karter osvojio Pulicerovu nagradu za fotografiju u aprilu 1994, postao je veoma traženo fotografsko ime. Tri meseca kasnije oduzeo je sebi život, a u oproštajnom pismu napisao je da je bio svedok mnogih tragedija. Snimak fotografije iz Sudana, u Žarovoj instalaciji, pojavljuje se na ovom mestu u nizu slajdova, ali je odmah zaklonjen svetlima koja se pale i počinju da trepću sa obe strane ekrana. Novinarka Njujork Tajms Roberta Smit (Roberta Smith) napisala je osvrt na Žarov projekat i njegov naslov, naglašavajući: „Jedna implikacija je da je

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

ćutanje nemoguće; misao je sopstvena vrsta buke. Druga je da je istinsko ćutanje pasivnost, ljudsko prihvatanje nečovečnosti. I treća je da je tišina devojčica, odsustvo u centru priče. Ona je zauvek otišla, ali fokusirati se na nju i njenu sliku znači ignorisati gospodina Žara i gospodina Kartera."[245]



Alfredo Žar, *Zvuk tišine*, 2006, instalacija

Ovim delom Žar veoma svesno reaguje i na prirodne i na izazvane uzroke gladi u većem delu Afrike i Sudana. Pored gladi tu su i pitanja rasizma, korupcije u vlasti, a ta glad je indukovana i samo je jedno od oružja između ostalog u arsenalu onih koji bi kontrolisali stanovništvo u svoju korist. Zato je u centru njegovog stvaralaštva Karterova fotografija za koju kaže da je jedna od najboljih vizuelizacija koliko je zapadna civilizacija „lešinarska" prema slabijim i manje razvijenim, tj. da smo svi 'lešinari'.

Da bi preneo informacije i sprečio proces 'socijalne amnezije' Žar koristi različite trans-taktike kojima primaoca drži u stanju iščekivanja,

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

prenoseći preko transdisciplinarnih i transmedijskih platformi, poruke i kontekste koji su transtemporalni, a koji uz pomoć različitih tehnika doprinose koncentraciji i obuzdavanju osećaja. Međutim, Žarova kritika savremenog društva i modernog čoveka stoji na vrhu čitave konstelacije.

6. KRATAK ISTORIJSKI PREGLED RAZVOJA SAVREMENE MAKEDONSKE UMETNOSTI

Razvoj makedonske umetnosti obeležen je i doslednošću i amplitudom kroz njenu istoriju. Iako je Makedonija u to vreme bila deo veće jugoslovenske umetničke scene, njeni prvi obrazovani umetnici, pod uticajem evropskih umetničkih centara, stilova i estetike popularnih krajem 19. i početkom 20. veka, počeli su da se bave modernom umetnošću bez postepenog razvoja umetnosti u izvesnom razumnom međuperiodu posle negovanja tradicionalnih ikonografskih obrasaca u religiskoj umetnosti, ali uslovno odmah. Bilo je umetnika koji su svojim formalnim i konceptualnim radovima mogli da se približe srcu određene umetničke tendencije, efektivno ispunjavajući očekivanja koja proističu iz te date tendencije i generišući kvalitetne primere domaće umetničke scene. Poseban uticaj može se staviti na makedonski enformal, kao i na obnovljenu figuraciju u Makedoniji, koja se razvijala pod jugoslovenskim uticajem, ali je i jedno i drugo nagovestilo oslobađanje stvaralačkog procesa od starog socijalističko- realističkog poretka vrednosti i estetskih dostignuća. Do ranih 1980-ih, konceptualna umetnost i drugi novi umetnički pokreti (video, instalacije, neokonstruktivizam, postmodernizam, itd.) bili su retke pojave, ispoljavajući se više kao prolazni izlivi koncentrisanog intelektualnog predstavljanja.

Važne prekretnice u razvoju makedonske umetnosti 20. veka uključuju 1948. godinu, godinu osnivanja Nacionalne galerije Makedonije (tada poznate pod imenom Umetnička galerija Skoplje 1964. godine, osnivanje Muzeja savremene umetnosti-Skoplje (sadašnja zgrada ovog Muzeja otvorena je 1970. godine), koji je rezultat mnogih donacija umetničkih dela istaknutih umetnika iz celog sveta nakon katastrofalnog zemljotresa u Skoplju 1963. godine; 1980. godina, godina osnivanja Fakulteta likovnih umetnosti u Skoplju, pojava nove generacije makedonskih umetnika školovanih na ovom fakultetu punih entuzijazmom i ambicijom „da menjaju svet“; i zaključno sa 1991. godinom kao prekretnicom koja je počela da se izdvaja i u nacionalnim okvirima definiše umetnost koja je nastala

na ovom geopolitičkom prostoru – godina kada je Republika Makedonija (današnja Severna Makedonija) postala nezavisna država.

Do velikih promena u društvenoj i političkoj klimi u zemlji došlo je kada je Republika Makedonija stekla nezavisnost 1991. godine. Duboku degradaciju u društvu izazvali su brojni faktori, uključujući probleme sa nacionalnim identitetom, opstankom, postojanjem i priznanjem. Iako je rasprostranjena globalizacija tek počela, a neizbežna tranzicija nam se čini kao proces čiji se kraj, ni posle trideset tri godine, ne nazire. Nakon toga došlo je do neprijateljstava u susedstvu, velikog odliva izbeglica, unutrašnjeg vojnog sukoba i široko rasprostranjenog siromaštva. Nakon što je „multikulturalizam" izazvao raskol u nacionalnim identitetima i verskim opredeljenjima, potpisani su različiti mirovni sporazumi i rezolucije za održavanje mira. Korupcija, nelegalna trgovina i tranziciona mafija su cvetali, a lokalna crkva je poprimila nov, sasvim drugačiji i deformisani izgled kao rezultat mešanja politike u njen rad. Autokratska politička vlast počela je dosledno da se sprovodi pod maskom kvazidemokratije. A kako je inventivna umetnička priroda napredovala pod takvim društvenim normama? Diplomci Fakulteta likovnih umetnosti u Skoplju iz prve i druge generacije makedonskih umetnika uveli su radikalno nove načine stvaranja umetnosti, uključujući izvedbe, performanse, prostorno specifične instalacije i neokonstruktivističke objekte prikazane u netradicionalnim sredinama ili su obnovili strast za slikarstvom i skulpturom u jednom izmenjenom opsegu. Bili su izuzetno uspešni u unosu postmodernog rečnika u makedonsku vizuelnu umetnost. Njihovo stvaralaštvo nije proizašlo direktno iz političkih i društvenih promena koje su se u to vreme dešavale na lokalnom nivou, već kao rezultat pokreta i tendencija „radi osavremenjenja" makedonske umetničke scene u korak sa razvojem umetnosti u susednim narodima i zemljama.[246]

[246] Nebojša Vilić, *States of Changes?* (Skopje: Feniks, 1994), 223.

Značajan doprinos trendu progresivnosti u razvoju ove nove umetničke prakse dao je i Sorošev centar za savremenu umetnost u Skoplju, osnovan 1993. godine (to je zapravo svojevrsna politička fondacija koja ima za cilj emancipaciju i globalizaciju istočnoevropskih zemalja u razvoju). Kao rezultat toga, globalistički ideali su postali „nametnuti" svima. Bilo bi neodgovorno ignorisati ili minimizirati pionirsku ulogu Soroševog centra u uvođenju novih estetskih praksi i najsavremenijih tehnoloških inovacija u stvaralaštvo makedonskih umetnika (i tada su nove umetničke prakse, kao još uvek neizvesne i neproverene, negirane i marginalizovane od strane državnih institucija). Takođe treba naglasiti da je „mamljenje" makedonskih umetnika stabilnim finansiranjem, obećanjem novih izložbenih mogućnosti, nametanjem tema i, u krajnjoj liniji, stvaranjem naručenih umetničkih dela, doprinelo novoj atmosferi u umetničkoj sferi u našoj zemlji.

Zahvaljujući neumornim naporima svog osnivača, Nebojše Vilića, Sorošev centar za savremenu umetnost (SCCA, sada poznat kao Centar za savremenu umetnost ili CAC) je mladim umetnicima dao priliku da eksperimentišu sa najsavremenijom tehnologijom i podstakao svež , uzbudljiv interes za stvaranje multimedijalnih dela. U svojoj inauguracionoj godini (1994–1995), SCCA je održao godišnji program pod nazivom Image Box, koja je inspirisala nove umetničke inovacije u prethodno tangencijalnim oblastima. Dvadeset različitih umetnika koristilo je različite oblike najsavremenije tehnologije da bi stvorili dela koja su bila podjednako neverovatna i veličanstvena. Konkretno, instalacije Jovana Šumkovskog, Iskre Dimitrove, Žanete Vangeli i Igora Toševskog podstakle su veći nivo inventivnosti nego što bi to bilo moguće bez finansijske i tehničko-tehnološke podrške koju su umetnici dobili.[247]

Suzana Milevska nastanak Soroševog centra za savremenu umetnost povezuje kao trenutak „ravnoteže, konkurencije, pa čak i suprotstavljanja monopolima

[247] Sonja Abadžieva, *Multimedijalna umetnost* (Skopje: Osten, 2017), 32.

moćnih državnih institucija. Njihova važna politička agenda je bila da se suprotstave komunističkoj ideologiji i promovišu otvoreno društvo, skrivajući se iza promocije novih umetničkih medija."[248] Ona takođe pominje ime „investitora" Džordža Soroša u korupcionaškim dijagramima američkih tajkuna Marka Lombardija.

U takvim uslovima postsocijalizma (ili jednog postperioda) razvijaće se određeni neoavangardni trendovi u umetnosti sa pro/postkonceptualnim smerom. Iako su klima i događaji bili adekvatni za zauzimanje angažovanog stava, makedonski umetnik će stvarati dela koja će odisati nekom vrstom reakcije i izjave o dnevnopolitičkim dešavanjima, ali to se ne može svesti na „politizaciju" i „socijalizaciju" umetnosti. U tom kontekstu, Nebojša Vilić će napisati: „U poslednje vreme makedonske umetnike sve više zanima umetnički nivo interpretacije svakodnevnog života i društveno-političkih okruženja. Više se može govoriti o prisustvu društvenog i političkog u interesima i umetničkim delima, nego o direktnom društvenom i političkom uticaju u smislu „socijalizacije" ili „politizacije" umetnosti. Čak i ako se čini, ovo nema nikakve veze sa kantovskim proširenim pojmom estetske nezainteresovanosti, koji odvaja interes od praktične i konceptualne sfere (nezainteresovanost za postojanje objekta koji je pomerio fokus estetskog iskustva na opažača i daleko od umetničkog dela). Naprotiv, skorašnja nezainteresovanost se više odnosi na suštinu umetničkog objekta kao pojma, kao zaključka i više na nepoverenje da će se umetničkim delovanjem nešto promeniti i na ulogu umetnosti u društvu."[249]

Neki kustosi su nastojali da motivišu makedonske umetnike da budu angažovani i postsocijalistički orijentisani, a od sredine 90-ih do početka 21. veka usledila je serija izložbi u kojima su dominirali aktuelnost, postmodernizam, citatnost, primena novih tehnologija . Reč je o izložbama koje

---

[248] Suzana Milevska, „Internalizacija na diskursot na institucionalnata kritika i nejzinata nesrećna svest", *The post-Yugoslavian Condition of Institutional Critique*, 2 (2008). 86

[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.

uglavnom organizuje i finansira Centar za savremenu umetnost SOROŠ, a realizuju se uglavnom u alternativnim prostorima. Muzej savremene umetnosti, koji je oduvek bio pokretač modernizacije vizuelnog izraza, počeo je da se uključuje u njih, i već tada se aktivno uključio u organizovanje izložbi novih tendencija u umetnosti kod nas, ali i uvozom velikog broj aktuelnih izložbi iz celog sveta osavremenjujući tako duh recipijenta i konzumenta umetničkog dela.

Indikatori promene metodologije konceptualne umetnosti (ka njenoj post- verziji), za sve veće jedinstvo filozofije i umetnosti i nove „formule" likovnog kritičara/umetnika predstavljeni su na izložbi „Potpis, događaj, kontekst " (1992. godine) koji su zajedno organizovali likovna kritičarka Suzana Milevska i fotograf Robert Jankuloski kao odgovor na „pismo" Žaka Deride. S. Milevska je uložila napore da usmeri umetničku scenu (često mlađe umetnike u zemlji) ka neo- ili postkonceptualističkom rezultatu kroz svoj rad sa Otvorenim grafičkim studijem i serijom izložbi koje je organizovala.[250]

To je period u kome su nastala dela u kojima i dalje dominira odnos pojma i forme. Oslobađanje od formalnih karakteristika umetničkog dela je složen proces koji je trajao, a i danas ima duboke korene. Sinkretizam umetničkih medija i formi je opšti pojam kojim se mogu definisati umetničke prevlasti u datom periodu.
Novo u stalnoj sprezi sa starim, pri čemu se klasični mediji (u klasičnom obliku i formi) poput slikarstva, skulpture i grafike suočavaju sa ozbiljnim problemima u pronalaženju svog položaja i razloga za opstanak. Postepeno, instalacije i istraživanje i „osvajanje" novih prostora za prezentaciju, primena novih dostupnih medija i skretanje fokusa sa modernog formalizma na postmoderne i konceptualne umetničke produkcije doživljavaju dominaciju.

Ovaj period „trčanja na Zapad" je period u kome se menja „mediteranski kontekst" u delima makedonskih likovnih umetnika i definiše se i današnja

[250] Abadžieva, *Multimedijalna umetnost*, 32.

umetnost kao savremena i u korak sa tendencijama u regionu i šire. Često i sami umetnici reaguju na nametnuti režim, u kojem su na neki način izgubili sopstveni integritet i identitet, ali dostupnost današnjeg sveta i lakoća dobijanja informacija jednim klikom (za razliku od nekadašnje zatvorenosti i otežane komunikacije) promenili su način sagledavanja stvari i svest o postojanju drugog. Na taj način su postali mogući citati i postmodernističko *anything goes* (sve prolazi).

Naknadna aktivnost SCCA-a kao CAC-a, sa izložbenom galerijom CIX i njenim sledećim direktorom Milentijem Pandilovskim, fokusirala se na SEAFair (Skopski sajam elektronskih umetnosti), koji je mladim kreativnim umetnicima pružio priliku da dizajniraju multimedijalne projekte koji su u potpunosti iskoristili prednosti računara i drugih novih tehnologija.

Umetnici, su samoorganizovano iskoristili novootvorene alternativne izložbene prostore u Skoplju, pre svega prostor Čifte hamama (tada nerenoviranog i alternativnog), kao terena za nova multimedijalna umetnička dela. U kontekstu ideja kao nepopustljivih vodećih principa u umetničkim projektima, izložba 9 1/2 - Nova makedonska umetnost (MSU-Skoplje, 1995) istakla je novootkrivenu slobodu umetnika.[251]

Otvoreni grafički atelje i izložbe „Grafički eksperiment" u Muzeju grada Skoplja doprineli su oživljavanju grafičkih pristupa koji su prevazilazili granice konvencionalnih metoda i umetničkog prikaza. Kustoskinja Studija i ovih izdanja bila je Suzana Milevska. Radovi Ane Stojković, Slavice Janešlieve, Olivera Musovića, Hristine Ivanoske i drugih pokazuju kako ova vrsta likovne laboratorije regeneriše tehniku preštampanja postižući jasne i prefinjene likovne rezultate.

---

[251] Abadžieva, *Multimedijalna umetnost*, 32.

Došlo je do značajnog povećanja učestalosti i vidljivosti zajedništva između umetnika i istoričara/kritičara umetnosti. U gradskom tržnom centru (GTC) u Skoplju, radovi su bili izloženi kao urbane instalacije/ekološki umetnički radovi u okviru teorijskog diskursa Suzane Milevske „Rod i kapital", i na raznim lokacijama po gradu u okviru akcija vezanih za umetnost Sonje Abadžieve
„Osvetljavanje mesta".

Situaciju nakon 2010. godine, na društveno-političkom planu, prati nastavak autoritarnih režima sa novim akterima na rukovodećim pozicijama. U ovom periodu slobodni mediji počinju da se ućutkuju, a naručene vesti i TV programi „očaravaju" običnog konzumenta. Politika postaje sve više populistička.
„SCCA -Skoplje je oslabljeno gubitkom podrške svog glavnog sponzora, a desničarska nacionalistička kulturna politika vladajuće koalicije stavlja naglasak na nacionalno nasleđe i arheologiju, a ne na savremenu umetnost."[252] Ljudi se lustriraju preko noći, organizuju se spektakularne policijske akcije, podstiču kvazinacionalna osećanja. Prave vrednosti u kulturi i pitanje formiranja kulturne strategije za razvoj nacionalnog vizuelnog kontinuiteta su diskursi koji vise u vazduhu. Ta kultura patila je i pati u raznim oblicima, počev od negovanja neodrživih umetničkih vrednosti; preko promene identiteta gradova sa monumentalnim spomenicima i novim arhitektonskim objektima (tzv. projekat Skoplje 2014), u ideologiji i stilu čiji je cilj stvaranje nove „istorije" za istoriju i kulturu naše zemlje, autoritarne i svojeglavo građene bez podrške intelektualaca i profesionalaca. Funkcionisanje nacionalnih ustanova u oblasti kulture i politički zavisna funkcija njihovih lidera (čiji je izbor u većini slučajeva neprikladan i fatalan), stavlja umetnika i vrednosti dela u drugi plan, ističući materijalnu opravdanost nad umetničkom ideologijom. Bilo je nekoliko primera cenzure umetničkih projekata (ili autocenzure) koji otvoreno kritikuju, komentarišu, pitaju o određenim društveno-političkim problemima.

---

[252] Milevska, „Internalizacija na diskursot na institucionalnata kritika i nejzinata nesreќna svest."

Kako su ovi uslovi uticali na makedonsku umetnost? U različitim istraživanjima postavljaju se pitanja o uključenosti makedonskih umetnika, prirodi relacione umetnosti, povezanosti umetnika i njihovih zajednica, preseku umetnosti i politike, vrednosti participativnih praksi itd. U svetlu ovih faktora, utvrđeno je da je sve veći broj makedonskih umetnika društveno svesnih, zabrinutih građana koji osećaju potrebu da javno izraze svoje mišljenje kroz umetnost. Njihovo učešće je označeno kao komentar ili izjava, a zapravo je to način razmišljanja, odnos prema aktuelnim dešavanjima u našoj sredini i osećanju lične i društvene odgovornosti. „...Izjava o odnosu umetnosti sa aktuelnostima u Makedoniji skoro da daje nekoliko tokova u novijoj umetničkoj produkciji. Prva se odnosi na posvećen odnos prema njoj, pri čemu se posvećenost odlikuje svojom konačnošću, druga koju karakteriše pojava formulacija vezanih za privatnost i intimu umetnika se odnosi na aktuelnost kroz „male narative", a treća se odnosi na na nezainteresovan odnos prema aktuelnosti, ali duboko dotičući njenu suštinu."[253]

Od posebne relevantnosti je pojava značajnog broja autorki, koje koriste drugačiji estetski vokabular, sa obogaćenom tematskom i estetskom instrumentacijom (Aneta Svetieva, Vana Urošević, Iskra Dimitrova, Mirna Arsovska, Elpida Hadži Vasileva, Ljupka Deleva, Žaneta Vangeli , Irena Paskali...). Sve zajedno predstavljaju makedonsku umetnost u proširenom svetskom prostoru.

One deluju sa svešću o posebnom govoru koji pripada makedonskom prostoru, naravno u kontekstu postmodernističkih i novogovornih načina izražavanja, proširujući definicije i polja poznatih medija (Dragan Petković, Gligor Stefanov, Petre Nikoloski, Jovan Šumkovski , Stanko Pavleski, Ismet Ramićević, Tome Adžievski, Antoni Maznevski). U ovom pluralizmu umetničkih ideja još upornije se artikulišu multimedijalni glasovi današnjih još mlađih autora (Oliver Musović, Hristina Ivanoska, OPA grupa: Slobodanka Stevčevska i Denis

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

Saraginovski, Igor Sekovski, Đorđe Jovanović, Nada Prlja, Nikola Uzunovski, Velimir Žernovski). Ne mali broj pomenutih umetnika živi u inostranstvu, i istovremeno su aktivno uključeni i u scenu svoje otadžbine i svog novog prebivališta. Nema sumnje da poslednje dve decenije daju jasne argumente za postojanje i opstanak identitetski konotiranog umetničkog izraza čija je provenijencija prostor (i duhovni i fizički) Republike Makedonije. Prezentacije na međunarodnim izložbama, gde su paralelni uvidi eksplicitno dostupni, pokazuju dostignuti stepen zavidne kompatibilnosti stvaralaca u Makedoniji sa kolegama iz drugih zemalja, kao i istovremeno sa svetskim umetničkim tokovima, zasnovanim na beskompromisnom pragmatizmu u ravnopravnoj upotrebi dijametralno različitih medija, od filma, videa, kompjuterskih tehnologija, preko lingvističkih, književnih, pozorišnih, do uključivanja u političke, društvene, ekološke i slično koncipirane akcije i aktivnosti. Morao je da prođe čitav vek da se makedonski likovni umetnik izbori za vrednosnu jednakost sa svojim istomišljenicima van oskudnih granica države.[254]

Za ovaj period su značajne i pojave alternativnih grupacija i izložbi koje se predstavljaju u vaninstitucionalnim prostorima. Osnivanje nekoliko umetničkih grupa kao što su *Kooperacija*, *Art I.N.S.T.I.T.U.T.*, *MOMI*, *SEE* ostavilo je neizbrisiv trag na svežinu izraza, subalternost, noseći duh tihog revolucionarnog talasa koji negira aktuelnu državnu vizuelnu produkciju i vladine institucije, uključujući se u nezavisan spektar komunikacije sa publikom željnom umetnosti koja sprovodi medijaciju informacija na jednom višem intelektualnom i samosvesnom nivou. Nevladin sektor je organizovao nekoliko događaja koji su bili subverzivni i aktivistički, nudeći drugačiji spektar kako bi uticali na svest šire publike.

Otuda je makedonska savremena umetnost, koja se bavi aktuelnošću, dešavanjima sada i ovde, iako je po svojoj prirodi transnacionalna, otvorena,

---

[254] Sonja Abadžieva, „Premin od asinhronijata vo sinhronija“, u: *Transfiguring, Contemporary Artists from Macedonia, Imago Mundi, Luciano Benetton Collection* (Italy: Fabrica, 2012).

interpretativna, interaktivna, dokumentarna, kritikuje, ismejava, opominje, osvešćuje, komunicira, zbližava , eksperimentiše, konceptualizuje...i uključuje transtaktičke pristupe, među kojih transdisciplinarnost, transmedijalnost, transjezičnost, transnacionalnost... što će se dokazati analizom konkretnih autora, predstavnika savremene makedonske scene i njihovih dela.

Ovaj duži uvod smatram ključnim za dobijanje istorijskog okvira i praćenje razvojnih etapa makedonske savremene umetnosti, kako bi se stekao uvid u to odakle je makedonska novija umetnost počela i gde je stigla, tj. gde smo sada i danas.

7. TRANSTAKTIKE U SAVREMENOJ MAKEDONSKOJ UMETNOSTI (TRANSDISCIPLINARNOST I TRANSMEDIJALNOST)

Transdisciplinarnost, odnosno gubljenje granica između disciplina u interesu rešavanja problema sa različitih aspekata bez uzimanja u obzir disciplinarnog i strogo kontrolisanog rešavanja datog problema po granama, savremeni je kontekst, koji kako smo u prvom delu ovog rada determinisali, pokušava da se nametne u svakoj oblasti ljudskog bića, učenja, istraživanja, delovanja. Pokušali smo da utvrdimo da se ovaj diskurs transdisciplinarnosti primenjuje u svetskoj savremenoj umetnosti i da se njegovom primenom sve više brišu stroge definicije svih disciplina i oblasti, a posebno u našoj užoj oblasti – vizuelnoj umetnosti. Umetnost je sve manje disciplina koja se bavi estetikom i lepotom, posebno ne u kantovskom smislu, i sve više postaje oblast koju čak i najveći teoretičari i kritičari mogu veoma teško da definišu i objasne zašto se nešto još uvek tretira kao umetnost. Otuda, široki spektar interesovanja i znanja koja obuhvata umetnost, sa širokim problemskim preokupacijama iz različitih oblasti i disciplina; primenu raznovrsne medijske platforme, uključujući i nove tehnološke emancipacije; afektacija ružnog naspram lepim; postavljanje problemskih diskursa koji se ne završavaju uvek „umetničkim proizvodom"; definisanjem različitih radnji i činova umetnošću; preplitanjem i mešanjem, doveli su do transdisciplinarnog rasuđivanja u umetnosti. Uvođenje ovakvog transdisciplinarnog pristupa zapravo doprinosi produbljivanju same discipline umetnosti, mešanju i kohabitaciji sa drugim disciplinama, kao i prevazilaženju disciplinarnosti u interesu jedinstva ideje ili znanja uopšte.[255]

Transmedijalnost, s druge strane, tražićemo u promenjenom odnosu makedonskih savremenih umetnika prema upotrebi medija u konstelaciji umetničkih dela, ali i u višekanalnim načinima komunikacije sa publikom koji

---

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

prenose informacije do publike. Drugim rečima, u svojim umetničkim delima, da bi pretočili ideju, koncept ili ispričali narativ, koriste raznovrsne medijske izvore (od klasičnih do najsavremenijih tehnoloških formi – materijala) i pri tome se naracija prenosi istovremeno, uz angažovanje i međuzavisnost svih medija, bez isticanja jednog glavnog nosioca misli. Ako je jedan medij isključen, veza je prekinuta i kontekst ostaje nepotpun. S tim u vezi, medijske forme određuju i medijacijsku platformu i stepen uključenosti recipijenta u praćenje polikanalne transmisije signala i senzacija do konzumenta, od telesnog i čulnog (u akcijama i performansima), preko tekstualnog, slikovnog, formalnog, do televizijskih kanala, interneta, virtuelne realnosti, proširene realnosti, kibernetičkog i biotehnološkog prenosa, kompjuterskih i digitalno generisanih softvera, itd. U stvari, preko medija se informacijski koncept transformiše i prenosi iz jednog semiotičkog sistema u drugi. Primena ovakvog načina rasuđivanja, idejne konstrukcije i realizacije umetnosti znači i promenu načina mišljenja koje ovo delo izaziva, kao i promenu percepcije realnosti.[256]

Svrha ovog istraživanja je da pokuša da sagleda i dokaže da li se u makedonskoj savremenoj umetnosti može govoriti o transdisciplinarnom i transmedijskom pristupu i kako makedonski umetnici uspevaju da se oslobode „okova“ jedne discipline ili medijalnosti, koristeći blagodeti drugih disciplina i medijuma/medija u rešavanju različitih diskursa i tema. Elaborirajući i determinišući značenja koja se kriju iza ovog pristupa i uzimanje u obzir svih definicija i višestrukih značenja koja se mogu smatrati transdisciplinarnim/transmedijalnim, naravno uključujući i sva odstupanja, verovatnoće i alternative, male pokušaje i eksperimente, može se potvrditi hipoteza da u savremenoj makedonskoj umetnosti ima transdisciplinarnosti i transmedijalnosti i da pojedini makedonski umetnici, veliki broj čak i nesvesno, uspevaju da kreiraju dela, projekte, akcije koje sadrže transdisciplinarnost i transmedijalnost kao konstitutivni pristup. Najveći broj slučajeva transtaktičke

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

aktivnosti zabeležen je među umetnicima koji su se školovali van Makedonije zemlje i koji su bili u direktnom sukobu sa obukom za svestrani pristup u umetnosti, za multi- i transtaktičnost, koja je već primenjivana u akademskom obrazovanju. Čim vam se ovaj pristup u procesu obrazovanja nametne kao savremen, opravdan i siguran, onda se očekuje da ćete u svom sistemskom pristupu generisanju ideja i njihovom artikulisanju i nakon završenog akademskog obrazovanja uticati na takav način razmišljanja.[257] Za ostale umetnike, koji su školovani na fakultetima u Makedoniji, transtaktičnost se javlja kao potreba za savremenim i aktuelnim delovanjem, kao način za postizanje veće intelektualne moći umetnosti čija se funkcija u 21. veku definitivno promenila, ali posle izvesnog vremena, kod nekih autora to se dešava i nesvesno i ne sasvim kognitivno, već iskustveno artikulisano, što uopšte nije negativan ili pogrešan empirizam.

Politika postaje jedna od najčešćih „drugih" disciplina kojima plove makedonski umetnici, verovatno logično, jer tranzicioni političko-socijalni period koji još traje utiče na nestabilan egzistencijalni životni korpus, pa je stoga normalno da se i umetnik kao društveno odgovorno biće često meša u društveni život i političke lavirinte, kritikujući, reagujući, ismevajući, cinično pitajući, konstatujući. Politička retorika, filozofija, rezonovanje i naravno politički mediji se koriste kao oblik postizanja konsenzusa za prenošenje poruke. Uz pomoć transmedijske taktike odnosa umetnost-politika, postiže se efikasnije uključivanje recipijenata, uključivanje misaonih procesa, interakcija, konverzacija publike sa delima.

Ekologija je još jedna oblast koja sve više postaje disciplina kojom se bave makedonski umetnici, pokušavajući da se direktno ili indirektno uključe u borbu

[257] Transtaktika je osnova međunarodnih umetničkih obrazovnih programa na osnovnim i postdiplomskim studijama, za razliku od programa Fakulteta likovnih umetnosti u našoj zemlji, koji su još uvek ugušeni u starim klasičnim i formalno-tehničkim postupcima stvaranja umetnosti. Problemi u vezi toga leže u kadrovskoj politici, sporoj birokratskoj proceduri za uvođenje novih nastavnih planova i programa, kočnicama u akreditacionim komisijama i njihovoj nesposobnosti, malim finansijama u obrazovnom procesu (kako u domenu plata, tako i u domenu stvaranja adekvatnih laboratorija sa najnovijim tehnološkim inovacijama), uključivanje predavača iz drugih disciplina itd.

protiv Kapitalocena i u podizanje svesti publike, koju treba privući u što većem broju, koja kao da nije dovoljno svesna posledica ovakvog tempa uništavanja i eksploatacije prirodnih potencijala planete Zemlje. Umetnici to postižu transtaktičkim uticajima transmedijalnosti, koja svojim primamljivim medijskim jezikom klasičnih tehnika i novih tehnoloških izuma uspeva da „priča" priče koje drže pažnju konzumenata na visokom nivou. Iz tih narativa i njihove višekanalne konvergencije konzument uči, prima informacije, zabavlja se, nervira se, buni se, drugim rečima biva inficiran opštim konceptom koji treba da podstakne razmišljanje, inicira rešenja, pa čak i da obezbedi plan za konkretnija dejstava i akcije. Neki od njih počinju da eksperimentišu i sa samoodrživošću, kao veoma aktuelnim i neverovatno neophodnim načinom rezonovanja u svakoj oblasti, opet u interesu očuvanja prirodnih resursa i kapaciteta i manje štete po životnu sredinu. Ovi pokušaji su još uvek mali i pionirski, ali ukazuju na činjenicu da se i na ovom malom zemljištu koje još uvek traga za sopstvenim istorijsko- političkim identitetom, pokušava biti savremen i usklađen sa opštim savremenim namerama u umetnosti.

Treća struja o kojoj treba govoriti je transdisciplinarnost i transmedijalnost u konvergenciji umetnosti sa raznim tehnologijama, koja se na ovaj ili onaj način sprovodi u bilo koju vrstu transdisciplinarnosti u cilju uvođenja trenutka nauke, novih tehnologija, eksperimenta. Naravno, ovde se može ugraditi i bio-umetnost. Ono što treba istaći u razvoju makedonske savremene umetnosti jeste izvesna stagnacija i nedostatak koncentracije u ovom domenu, koji je doživeo svoj blagi rast i opstanak početkom 2000-ih, kada je Melentie Pandiloski, tadašnji direktor SCCA, organizovao međunarodnu festival elektronske umetnosti sa međunarodnom reputacijom – See Fair, na kome su učestvovali mnogi značajni umetnici iz sveta koji su se bavili ovom interdisciplinarnošću / transdisciplinarnošću: umetnost-tehnologija / umetnost-nauka / bio-umetnost. U tim izdanjima See Fair (1997-2011) organizovane su izložbe, konferencije, predavanja, radionice i u tom periodu namera je bila da se makedonskim umetnicima približi ova vrsta umetnosti aktuelne u svetu, što

bi otvorilo nove horizonte za razmišljanje, bila bi ponuđena prilika za učestvovanje sa novim i odgovarajućim projektom, makedonski umetnik bi bio primoran da razmišlja o transdisciplinarnosti i transmedijalnosti o mogućnosti koje se nude u stvaralačkom procesu ako se odbace oštri formalni aspekti umetnosti. Nažalost, nakon gašenja ovog festivala, odsustva grantova i nedostatka finansijskih sredstava za razvoj ove vrste umetnosti[258] kao i složene nacional-socijalistički orijentisane produkcije[259], u poslednje vreme ovaj trend transdisciplinarnosti je značajno opao.

Ostale discipline koje su inkorporirane u vizuelnu umetnost i uključuju svoje disciplinarne pristupe u delovanju savremenih makedonskih umetnika su: druge vrste umetnosti (pozorište, performans, muzika, filmska umetnost), psihologija, sociologija, antropologija, filozofija, ekonomija, prirodne nauke, medicina, farmacija, arhiva itd. Što se tiče medijalnosti, možemo pomenuti sve dostupne medijumske/medijske mehanizme i provodnike pomoću kojih dela nastaju i plasiraju se javnosti. Od fotografije, pokretnih slika, redi-mejd, skulptura, teksta, instalacije, akcije, performansa, tela, virtuelne realnosti, muzike, prenošenih preko računara, interneta, softvera, tableta, telefona, TV-a, video projektora, vode, VR tehnologije, novina , društvene zabava, društvenog događaja, glasa, pesme, zvuka, ramena itd.

Nakon utvrđivanja različitih tipova transtaktičkih pristupa u savremenoj makedonskoj umetnosti, sada treba da napravimo sistematski pregled najznačajnijih fenomena transtaktičnosti u našoj zemlji, sagledanih naravno kroz prizmu tri glavne struje, koje su predmet ovog istraživanja, naime umetnost- politika, umetnost-ekologija, umetnost-tehnologija. Mora se uzeti u obzir da su granice između ovih transdisciplinarnosti i transmedijalnosti veoma oštre i

[258] Koja traži velike finansijske mogućnosti, visoko razvijene laboratorije i studije.
[259] Predvođena tada novom dominantnom desničarskom vladom predvođenom VMRO-DPMNE koja je nametnula povratak klasičnim umetničkim vrednostima i preispitivanje nacionalnog identiteta agresivnim ulaganjem u magloviti projekat Skoplje 2014 koji je potpuno promenio izgled metropole Makedonije, Skoplja.

da se često u istom istraživanju primenjuju različiti pristupi, tj. mnogi umetnici ili njihova dela obuhvataju politiku i ekologiju, čak i tehnologiju u jednom, jer su, kao što je gore u drugim poglavljima objašnjeno, oni takođe međuzavisne grane, koje su uzročno povezane. Ovom prilikom pogledaćemo radove ili nekih od ostvarenja sledećih umetnika: Olivera Musovića, Hristine Ivanovske, Jane Čalovski, Igora Toševskog, Đorđa Jovanovića, Nade Prlje, Velimira Žernovskog, Slavice Janešlijeve, Roberta Jankuloskog, Monike Moteske i grupe Kooperacija. Odluka da se izdvoje i kao studije slučaja uzmu u obzir umetnički pristupi Nikole Uzunovskog, Elpide Hadži-Vasileve, Verice Kovačevske, Kristine Pulejkove, Fakulteta za stvari koje se ne uče i grupe OPA rezultat je njihovog taktičkog i ozbiljnog transdisciplinarnog i transmedijskog pristupa što rezultira semiotičkim istraživanjima i sukcesivnim realizacijama u domenu transdisciplinarnosti i transmedijalnosti.

Umetnost- Politika

Oliver Musović je autor čiji su radovi rezultat specifičnog metoda posmatranja i pristupa umetnika antropologa, sa prepoznatljivom studioznošću u istraživanju koncepta identiteta u bliskoj vezi sa neposrednim životnim prostorom i svakodnevnim životom. Njegov primarni medij je fotografija, koja je osnovni element njegovih instalacija, koje prate komplementarni tekstualni delovi. Sa izuzetnim smislom za humor i autoreferencijalnom ironijom, Musović stvara dela koja se fokusiraju na banalnu svakodnevicu, na lokalnu istoriju i komšijske priče i situacije, počevši od konkretnog i posebnog, a zatim otkrivajući važne aspekte iz života zajednice, navika ljudi, međuljudskih odnosa i društvenih relacija. Musovićeva dela spadaju među amblematska dela savremene makedonske umetnosti posle 2000. godine, sa značajnim doprinosom razvoju kritičke svesti i preispitivanju uloge umetnosti u savremenom kontekstu, te teme

kojima se bavi i načini na koje ih konceptualizuje i formuliše su relevantni i aktuelni i danas.[260]

U njegovom umetničkom izlaganju navešću dva projekta koja po svojoj prirodi donose transdisciplinarni pristup politici i još dva u kojima ekologija ima posebno značajan uticaj. Musović se u svojim projektima vrlo često bavi sociologijom, životnom sredinom, migracijama, kao i odnosom prema manjim sredinama od strane velike evropske porodice. Složen vizni režim za zemlje van šengenskog sistema do početka 2000-ih bio je pravi pakao za nas, a još više za narod Kosova. Tokom studijskog boravka u Švajcarskoj 1999. godine izveo je performans pod nazivom „Sloboda kretanja“ u okviru grupnog projekta “View assistants” (City inside, prvi deo)[261] u organizaciji Kaskadenkondensator-a u Bazelu: U okviru Musovićevog performansa svim prolaznicima koji prelaze iz Švajcarske u Francusku on je stavljao otisak pečata na ruku sa nazivom projekta, nazivom prelaza i datumom, a zajedno sa pečatom davao im je pismo koje su prolaznici morali da pročitaju čim pređu granicu i uđu u Francusku. Na prelazima nije bilo kontrole putnika ni sa jedne strane, ali je umetnik morao da ostane u Švajcarskoj, pošto je imao samo švajcarsku vizu. U pismu koje im je dao upoznao ih je sa pričom o kosovskim izbeglicama, jer je tokom performansa došlo do izbegličke krize ljudi sa Kosova (zbog tamošnjeg rata), a u Evropu oni nisu mogli lako da prbegnu, postojala anegdota da ovde kod nas (u Makedoniju) mogu da uđu bez pasoša, samo sa pečatom na ruci.

---

[260] Ѓорѓе Јованоwиќ (ed.), *Vo dijalog, vizuelna i primeneta likovna programa na KSP Centar - Jadro (2020-2021)* (Skopje: Centar Jadro, 2021), 93.
[261] Vrhunac rute turneje bila su dela stranih umetnika koji nude novu interpretaciju grada.







Oliver Musović, *Sloboda kretanja*, 1999, performans na graničnom prelazu Lizbihel (Bazel, Švajcarija) - San Lui (Francija)

Aludirajući na geografski položaj grada Bazela, grada na granici između dve države, projekat je nastojao da podigne svest publike, jer gotovo svi zapadnoevropljani nisu osećali nelagodu u vezi svoje slobode prilikom prelaska granice, tretirajući ih kao ljude sa ograničenom slobodom. Kroz čin prelaska granica zemlje, projekat pokušava da sugeriše neophodnost prelaska svih vrsta granica, fizičkih i psihičkih, kao i potrebu za komunikacijom.[262]

Drugi projekat vezan za politiku je „Predsednička palata" koju je Musović uradio za izložbu *Konceptualni diskurs u savremenoj makedonskoj umetnosti* kustoskinje Sonje Abadžieve, u kojoj autor na jedinstven način spasava Muzej savremene umetnosti u Skoplju neizvesnog stanja, koji za trenutak može biti pretvoren u Predsedničku palatu. Godine 2003. u medijima se proširila vest da je lokacija i izgled Muzeja savremene umetnosti veoma pogodan da postane predsednička palata, ali se uopšte nije pominjalo gde će se Muzej savremene umetnosti preseliti. Musović, ogorčen ovakvim diktatorskim i samovoljnim stavom vlasti, odlučuje da napravi dve table, prvu sa natpisom Predsednička palata, a drugu sa natpisom Muzej savremene umetnosti, postavljajući prvu tablu na ulaz u Muzej, a drugu ispred zgrade Skupštine R. Makedonije. Njegov projekat upotpunjuju fotografije postavljenih tabli, kao i crveni tepih, gardisti na ulazu u Muzej



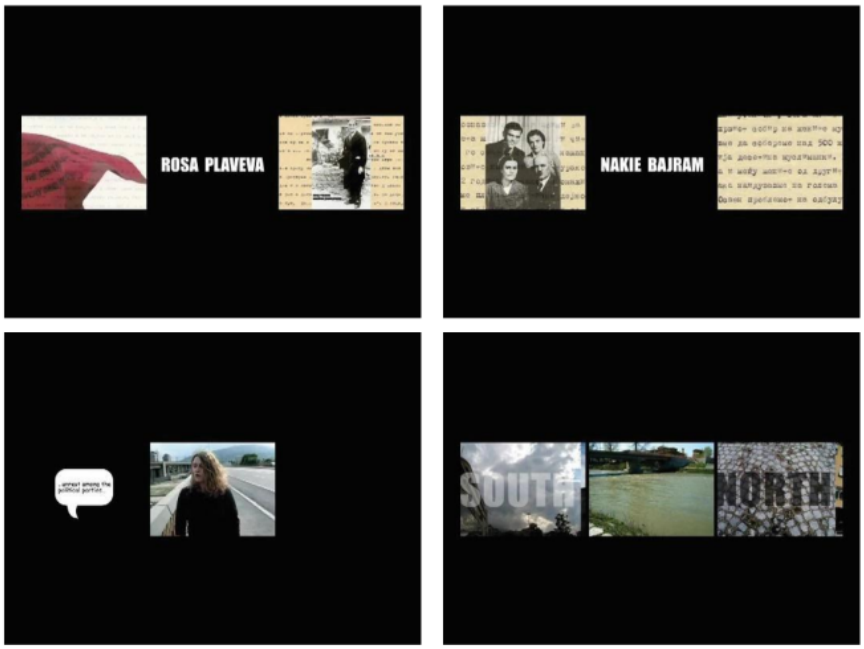


Oliver Musović, Pretsednička palata, 2003, instalacija i akcija, Muzej savreme umetnosti, Skoplje

[262] Pogledajte više na: http://www.olivermusovik.tk/.

savremene umetnosti i prisustvo tadašnjeg predsednika Makedonije Borisa Trajkovskog. Nakon ove Musovićeve intervencije, Vlada je odustala od ideje o prisvajanju Muzeja, koji je, kao jedini muzej u našoj zemlji izgrađen za tu svrhu, ostao u nadležnosti muzejskih radnika.[263]

Hristina Ivanovska je autorka koja u svojoj transmedijskoj produkciji često koristi istorijske činjenice i arhive. Svoju umetničku praksu koristi da istražuje pitanja represije, kontrole i formiranja kolektivnog pamćenja u odnosu na tehnike i politiku ženskog otpora. Aktuelne društvene i političke strukture i njihov odnos prema teoriji i istoriji predmet su njene kritičke analize. Iako često radi u različitim disciplinama, ona takođe pridaje veliki značaj fizičkom radu uključenom u njeno kreiranje objekata, tekstova, crteža, videa, performansa i instalacije.



Hristina Ivanovska, *Imenovanje mosta Rosa Plaveva i Nakie Bajram*, 2006,
trikanalno HD video

[263] Jovanović (ed.), *Vo dijalog, vizuelna i primeneta likovna programa na KSP Centar - Jadro (2020- 2021)*, 96-7.

„Imenovanje mosta: Rosa Plaveva i Nakie Bajram“ (2006) je istraživački projekat koji govori o iskustvu sa lokalnim vlastima u Skoplju nakon podnošenja predloga za imenovanje mosta 2005. godine imenima dve žene socijaldemokrata i aktivnih učesnica emancipacionih procesa žena u Makedoniji u prvoj polovini 20. veka.[264] Koja je relevantnost ovih žena danas i kako se primeri emancipatorskih inicijativa iz prošlosti mogu povezati sa trenutnim oblicima političkog aktivizma, sa potencijalom da pokrenu promene u sadašnjosti? U nedostatku informacija o delovanju žena u našoj zemlji, tražimo primere iz drugih konteksta, kako bismo dali vidljivost oblicima delovanja u odnosu na naša prava i borbu za emancipaciju. Ovi primeri ne odgovaraju uvek našem okruženju. Dakle, ono što svi pokušavaju jeste da pronađu sponu, nit, kontinuitet sa prethodnim generacijama žena iz svog okruženja, jer ćemo u tim zaboravljenim oblicima otpora naći primere, metode delovanja koji proizilaze iz datog društvenog i političkog konteksta i koji su odraz određenog mentaliteta i upravo zato mogu najprikladnije da odgovore na izazove vremena. „Imenovanje mosta“ nije samo umetnički projekat, već i građanski. Zahtev Ivanovske testirao je proces demokratizacije vlasti, koji
je trebalo da otvori procese odlučivanja uz uključivanje građana i civilnog sektora. Ali Ivanovska ne dobija nikakav zvaničan odgovor na zahtev. Ta inicijativa, upravo kroz umetnički rad Ivanovske, trokanalni video i jednu publikaciju, koja je proistekla iz istraživanja i iz pripreme i podnošenja zahteva, i brojnih izložbi i prezentacija, nastavila je da živi i postala deo lokalnog narativa.[265] Ali tek nakon 16 godina stvorena je politička volja da se ovaj predlog Ivanovske prihvati i novoformirana komisija odlučila je da most u gradu, takozvani most „Blizanac“, dobije ime ove dve žene, potvrđujući na taj način da umetnička praksa može biti snažan pokretač društvenih promena, i može

[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] Katerina Kantardžieva Dimkov, „Hristina Ivanovska: vo moite performansi Roza Plaveva e i ostanuva mojot pandan“, *Sloboden pečat*, 2021, https://www.slobodenpecat.mk/hristina-ivanoska-vo- moite-performansi-rosa-plaveva-e-i-ostanuva-mojot-pandan/.

pokrenuti stvaranje političke klime za njihovu realizaciju. [266] Očigledno je da je ovo transdisciplinarno funkcionisanje Ivanovske, ukrštanje građanskog aktivizma, istorije, politike, urbane toponimije, feminizma, arhivistike dovelo do konkretnog rešavanja veoma aktuelnog problema, a to je prisustvo imena žena koje imaju značajan društveni, nacionalni ili globalni doprinos i po kojima treba nazvati neku ulicu, most, ustanovu.

Hristina Ivanovska, pored individualne karijere, stvara i zajedno sa umetnikom **Janetom Čalovskim**, sa kojom radi i transdisciplinarno, pre svega „kopajući" po prošlosti/istoriji i prepravljajući je, stvarajući nove arhive, analizirajući sociokulturu, politiku, društveno delovanje. Jedan od njihovih najnovijih radova je „Undisciplined: A Construction of an Archive" čija je svrha da kroz teorijsku i kreativnu analizu istakne višestruku društvenu proizvodnju u konstituisanju novog oblika građanskih i živih arhiva. Projekat je pokrenut idejom o tome kako koristiti fragmentaciju, diskontinuitet i nepredvidivost kao alate za rekontekstualizaciju znanja iz arhive. Vizuelno delo ili knjiga zasnovana na arhivskim izvorima nije samo misaona vežba, već predstavlja novu fizičku, a time i političku realnost. „Nedisciplinovani: Izgradnja arhive" arhivira obimnu tehničku i fotografsku dokumentaciju glavnog plana za Skoplje japanskog arhitekte Kenzoa Tangea, kojim je upravljao specijalni fond UN od 1963. (kada je grad razoren zemljotresom) do 1967. godine. Projekat je bio podstaknut još jednom katastrofom: požarom koji je uništio nekadašnji skopski Zavod za urbanizam i arhitekturu u aprilu 2017. godine. U maju 2017. umetnici su pokrenuli građansku akciju (koju je vodio Pres tu Egzit uz podršku brojnih pojedinaca i državnih i nezavisnih organizacija iz oblasti umetnosti, arhitekture i kulture) da se dokumentacija razbaca po terenu gde se Institut nalazio.[267]

---

[266] Jovanovińć (ed.), *Vo dijalog, vizuelna i primeneta likovna programa na KSP Centar – Jadro (2020- 2021)*, 250-251.

75 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=enUniversity press. 2006.



Jane Čalovski (zajedno sa Hristinom Ivanovskom), *Nekadašnji grad (Undisciplined),* 2017, video detalj



Jane Čalovski, *Početni čin (Poglavlje sa Nedisciplinovanih - izgradnja arhive)*, 2018, instalacija, pronađeni materijali, Muzej savremene umetnosti, Skoplje



Jane Čalovski, *Nedisciplinovani - izgradnja arhive*, grupna izložba „Veći od tebe - herojske glasove sa bivše Jugoslavije", MAXXI, Rim, 2021

Konceptualna fleksibilnost u približavanju nasleđa modernosti, pojima performativnosti i upotrebe arhiva, dok se odnosi na aktuelne socio-kulturne, ekonomske i političke uslove je centralna za umetničku praksu ova dva autora.

Ovaj interes tandema Čalovski – Ivanovska uključuje mnoge ključne koncepte, kao što su okupacija, iseljavanje, reorganizacija, adaptacija i prisvajanje ideja unutar kulturnih, ekonomskih i političkih premisa. Kao što je već rečeno u naslovu, cilj sadašnjeg rada je da se netradicionalnom metodologijom stavi arhiva u javno vlasništvo. Krajnji cilj je da se razvije disperzivni koncept arhiva uz učešće javnih institucija i privatnih građana i da se razgraniči interdisciplinarna metodologija za generisanje društvene, političke i kulturne valute oko modernističkog kulturnog nasleđa. Teoretski, ovaj rad je inspirisan konceptom „Otvorene forme“ poljskog arhitekte Oskara Hansena, u kojem mogućnost neuverljivosti (zauzvrat aktivirajući vrednosti kao što su nedogmatizam i demokratija) stalno stvara mogućnost proširenog konteksta, odnosa i interpretacija, a takođe i artikulacijom arhiva i pojmova autora i Fukoovog dela.
„(Ne)disciplinovani“ se može posmatrati kao eksperiment sa arhivom kao metaforom, istraživačkim pitanjem i metodologijom. Specifičan makedonski kontekst omogućio je autorima da sagledaju kako politički oportunizam odjekuje i utiče na sposobnost ispoljavanja kritičke pozicije koja bi imala posledice u javnoj sferi, koristeći i teorijska i praktična istraživanja i govoreći o
diskurzivnom istorijskom kontekstu naše prošlosti koji je prošlost sa korenima.

Čalovski je multidisciplinarni umetnik koji još od svojih početaka ozbiljno nastupa na umetničkoj sceni sa radovima koji su promišljeni, sa specifičnim tematskim i problemskim fokusom, ozbiljno vodeći računa o društvenom kontekstu i značaju aktiviranja aktuelnih debata. U svojoj umetnosti se bavi tradicijom istraživanja i povezivanjem empirijskih ideja kroz analizu istorije umetnosti smeštene u specifičnosti nove kulturne i političke geografije. Čalovskog zanimaju objekti, priče, pesme, koje nude ponovno

prepoznavanje, procesi koji su transdisciplinarni i koji pokazuju da savremena konceptualna umetnost može da kreira nove i inovativne scenarije i prostore sa različitim empirijskim saznanjima koji dalje komuniciraju preko transmedijskih platformi sa istorijom i društvom danas.

„Kad god doživimo gubitak nečega što je povezano sa našom istorijom, bilo da je to dokument, zgrada ili osoba, osećamo uznemirujući, dezorijentišući i na kraju iscrpljujući osećaj. Prisustvo gubitka inspiriše potragu za određenom vrstom konceptualne elastičnosti u mom radu. Često smeštene van jedne discipline, materijalnosti, čak i izbora proizvodnih procesa, moje ideje spajaju koncepte poetike, angažmana, arhiviranja.“[268]

Nada Prlja je savremena umetnica koja u svom stvaralačkom razvoju koristi različite discipline, metodologije i medije kako bi ugradila realnost svakodnevnih društvenih problema koji kao da se neprestano stavljaju pod tepih.
Kao emigrantu koji se prvo školovao van granica svoje zemlje, a potom svesno odlučio da živi u stranoj sredini, pitanja o migracijama i migrantima su nekako logična i suštinska. Ali to nije jedina političko-socijalna dilema i malformacija koju sprovodi u svojim projektima, tu su i diskursi o pravima tekstilnih radnika i opštoj zloupotrebi „jeftine radne snage“ od strane kapitalista, pitanja o gaženju kulture uz nalet turbofolk kulture i nacionalsocijalističke monumentalne retorike u našim gradovima, o podelama, o suživotu, o marginalizovanim. Ona koristi transdisciplinarni pristup fokusirajući se na transgresivne kvalitete, efikasnost i uticaj umetnosti da
„podiže svest šire javnosti o činjenici da gore pomenuto stanje može imati trajan uticaj/efekat na način na koji se oblikuje budućnost.“[269]

---

[268] Yane Calovski, “Undisciplined: A Construction of an Archive.”
[269] Liljana Nedelkovska, *Should I Stay Or Should I Go* (katalog) (Skopje: Muzej na sovremenata umetnost, 2008).

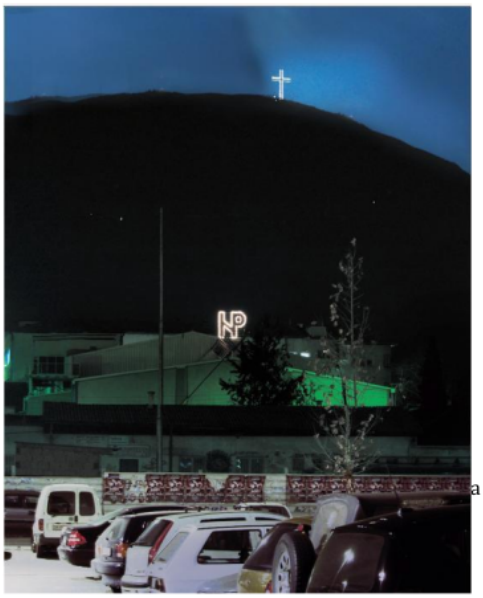






Nada Prlja, Globalowood, instalacija, akcija, performans, 2007,
Nacionalna galerija, Skoplje

„Globalvud“ je projekat Nade Prlje iz 2007. godine, održan u Maloj stanici, Narodnoj galeriji, nakon njenog desetogodišnjeg odsustva sa scene.[270] U Globalvudu, Prlja koristi ideju razdora kako bi se osvrnula na postjugoslovenske, postsocijalističke balkanske zemlje razmišljajući o negativnim kulturnim fenomenima koji karakterišu period tranzicije od socijalističkog realizma do demokratskog liberalizma. Posle pada socijalističke (komunističke) ideologije, Makedonija je postala opsednuta zapadnom „ideologijom“ – kapitalom – na predmoderni način. U ovu strukturnu neravnotežu koja destabilizuje i uznemirava društvo, uselila su se razna priviđenja i fantomi ili „mračni objekti žudnje“. U ove „mračne objekte žudnje” spadaju turbofolk, mačo i šoubiz ikone, monumentalne statue (tada se prvi put pojavio krst na Vodnom) i „površne urbane intervencije” koje opsedaju javni prostor grada mitskim narativima i monstruoznim nacionalističkim identifikacijama. „Globalvud“ kritikuje i provocira ove sociokulturne fenomene koji, kao i endemski uslovi, pogoršavaju pogled Zapada na Balkan. Na prvi pogled, namerno naglašeni vizuelni i diskurzivni kontrasti – kao što su lokalno/globalno, niska/visoka kultura –



deluju kao ironični naglasak na očigledno i vidljivo. Primer je Prljin odgovor na ogroman neonski krst na planini Vodno, koji noću sablasno sija. Nada Prlja izazvala je ovaj masivni krst, izvodeći javni umetnički rad „protiv“ krsta – veliki svetleći natpis sa njenim inicijalima NP postavljen na krov galerije. Prljin performans turbo-folk takmičenje sukobljava muzičke zvezde i žirija sastavljenog od istoričara i teoretičara umetnosti.

[270] Kustoskinja je bila Ana Frangovska.

Kritički potencijal rada bio je usmeren na manje vidljive elemente u kojima se igra „virtuelna" igra kapitala i moći i na skrivene mehanizme društva koji dozvoljavaju i podstiču „turbo metastaze". Ova pomeranja, poput fantazmagoričnih izraštaja, umnožavaju se i šire na/unutar kolektivnog tela, slabeći mogućnost značajnijih promena u sistemu vrednosti. To su politička sredstva kojima društvo ostvaruje svoju stvarnost. Ne radi se o svakodnevnom životu (poput realnosti društva i ljudi uključenih u proces proizvodnje i potrošnje kulturnih proizvoda). Umesto toga, radi se o stvarnosti kao nečemu Realnom, kao apstraktnoj, sablasnoj logici moći i kapitala koja definiše sociokulturnu aktuelnost. [271]

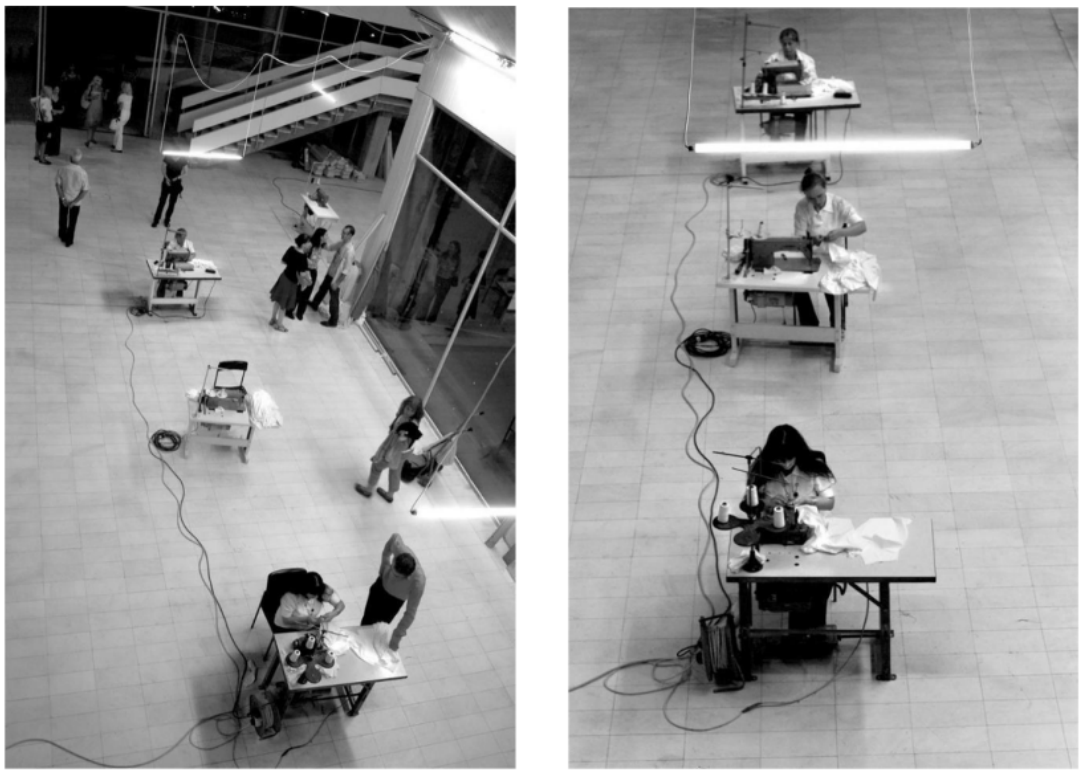
U intervjuu vezanom za projekat, Nadu Prlju su pitali da li iz daleka vidi Makedoniju (Prlja je živela u Londonu od 1999. godine, a potom u Stokholmu, Švedska). „Biti u različitim okruženjima izoštrava moja čula", kaže ona.
„Međutim, Engleska i Makedonija/Balkan dele oštra čula. To je neobično postojanje. Želim da idem kući svaki dan, ali gde je „kuća"?"[272]

Projekat Nade Prlje iz 2008. godine u Muzeju savremene umetnosti, Skoplje, „Da ostanem ili da odem"? posredno postavlja pitanje. Naziv izložbe „Da ostanem ili da idem"? (pozajmljeno iz pesme The Clash) nije postavljeno kao pitanje koje uključuje nekog drugog kao donosioca odluke, nekoga od koga je potrebna unapred smišljena reakcija koja bi mogla da pokrene odluku, odgovor koji bi razrešio dilemu ostati ili otići . Nada Prlja ovo pitanje konceptualizuje kroz egzistencijalni status makedonskog radnika, u ovom slučaju tekstilnih radnika koji prave odeću za Hugo Bos, Mango i druge. Nada Prlja kaže: „U tom procesu ovi radnici su bukvalno eksploatisani u okruženju u kojem se ne poštuju mnoga ljudska

---

[271] Ana Frangovska, *Globalwood* (katalog) (Skopje: Nacionalna galerija, 2007).
[272] Ivana Tasev, „Intelektualcite i turbofolkerite ja trpat meѓusebnata tortura", *Tea moderna,* Skopje (2007).

i radnička prava (dugo radno vrijeme, niže plate itd.)“.[273] Mnogi od ovih radnika se osećaju beznadežno u takvim uslovima i emigriraju (često ilegalno) da bi pronašli bolji život. Prava pitanja počinju tamo. Potraga za boljim životom često završava u institucionalizovanom skloništu za „multikulturalni otpad istorije“. Ovo gorko iskustvo se prihvata da bi se izbegao pretpostavljeni strah od povratka na mesto odakle su pobegli. Zapad vide kao laž, totalnu prevaru i metu otvorene mržnje. Čak i ako emigriraju, radnici nikada ne bi postali ravnopravni građani u Novom svetu. Prema rečima Slavoja Žižeka, „stranci mogu da liče na nas i da rade kao mi, ali postoji ono neuhvatljivo „je ne sais quoi“, da u njima postoji nešto „što je više od njih samih”, a zbog čega nisu „potpuno ljudski“.[274]

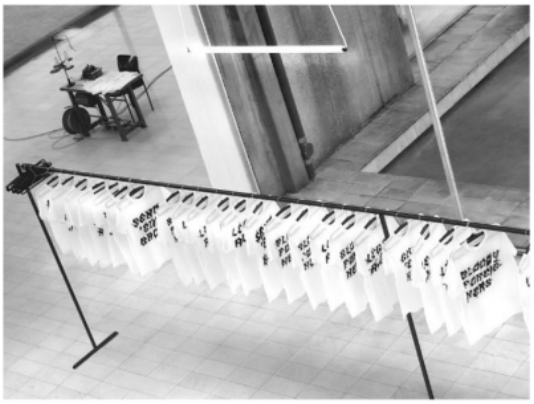


Nada Prlja, *Radna proizvodna linija*, izložba “Should I stay or Shoud I go, 2008“, performans i izložba, detalji, Muzej savremene umetnosti, Skoplje

[273] Jovanoviќ (ed.), *Vo dijalog, vizuelna i primeneta likovna programa na KSP Centar – Jadro (2020- 2021)*, 119-121.
[274] Slavoj Zizek, *Interrogating the Real* (Novi Sad: Akademska knjiga, 2008), 313.

Nada Prlja kritikuje stereotipno viđenje istočnoevropskih i neevropskih emigranata prema „Novoj Evropi“ kao mestu slobode, pravde i ekonomskog prosperiteta, na koje svi oni van njenih granica projektuju svoje nade u bolju budućnost. U našem društvu makedonski radnici su „ostatak inercije“ koji se mora suzbiti i zatvoriti. Umetnica koristi nekoliko umetničkih procesa i kombinacija u različitim disciplinama i sredstvima izražavanja (instalacija, video, performans) kako bi razvila i prenela svoju ideju, stvarajući kompleksnu izložbu sa više elemenata. 1. Fabrička atmosfera rekreirana u muzeju sa šivaćim mašinama. Prlja i grupa radnika u "fabrici uživo" izvode performans praveći seriju majica, na kojima umetnik ispisuje/oslikava različite fraze i slogane o strancima koji se pojavljuju u zapadnoj štampi i pravnim dokumentima, poput Send'em Back, Legal Alien, Bloody Foreigner, itd. 2. "Red", još jedna instalacija, koja prikazuje tipičnu aerodromsku atmosferu, gde barijere sa crnom trakom usmeravaju putnike na kontrolne punktove, gde ih temeljno pretresaju kao način da se "izmeri život".Ovo se može nazvati i „biopolitičko tetoviranje“ [275], kako ga naziva Đorđo Agamben, a građane označava kao sumnjive i zahteva od njih da budu temeljno provereni i pretreseni, čime se narušava njihova privatnost.





Nada Prlja, *Radna proizvodna linija*, izložba “Should I stay or Shoud I go, 2008“, performans i izložba, detalji, Muzej savremene umetnosti, Skoplje

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

Bez obzira na koeficijent umetničke vidljivosti (ono što smo navikli da vidimo/tumačimo kao umetnost), ovde se „umetnost“ stvara sa nešto drugačijom energijom koja je usmerena ne na svet umetnosti, već na svet stvarnosti. I upravo odatle proističe Prljin transtaktički pristup, čija namera nije da umetničke predmete pozicionira kao „umetnost“ na nekoj neutralnoj zasebnoj teritoriji (Muzeju), već da izrazi lični stav kao umetničku strategiju čiji vizuelni potencijal ima za cilj da se koristiti kao vizuelna strategija.[276]

2012. godine, kada je podignut novi zid u Berlinu, privukao je pažnju celog sveta i podstakao mnoge da se zapitaju gde je granica između umetnosti i ostatka života. To je izazvalo proteste koji su na kraju doveli do prevremenog rušenja objekta, a sama umetnica Prlja je uzviknula: „Drago mi je“.



Nada Prlja, *Zid mira*, 2012, Javni umetnički projekat specifičan za lokaciju, panel 14h4h1,5m, betonski blokovi, aluminium i crni akril, Berlin

Kao učesnica berlinskog bijenala umetnosti, koji je te godine imao politiku u fokusu, Nada Prlja je dozvolila sebi da poremeti rutinu stanovnika

[276] Liljana Nedelkovska, *Should I Stay Or Should I Go.*

grada podizanjem dugačkog, debelog i visokog zida u centru čuvene berlinske ulice Fridrihštrase; ružna metalna konstrukcija blokirala je saobraćaj vozila, ali je omogućavala pešacima i biciklima da se slobodno kreću oko nje. Gradonačelnica Berlina se složila sa Prljinim planom, smatrajući da je imala dobre namere i delila je njeno mišljenje da autsajdere treba okupiti da bi bili saslušani. Ovo poslednje opisuje svrhu umetničkog dela; ne pruža nikakve estetske ili vizuelne vrednosti, već predstavlja političku umetnost čija je svrha da pokrene konkretne procese u delo.



Nada Prlja, *Zid mira*, 2012, Javni umetnički projekat specifičan za lokaciju, panel 14h4h1,5m, betonski blokovi, aluminium i crni akril, Berlin

Tamo gde je više Turaka nego Nemaca i više je „istok" nego „zapad", tu nastaje siromaštvo. Ovde već postoji zid, sličan onom na stubu, ali je skriven od pogleda. Početkom maja, pre nego što je novi zid završen, švedski radio upitao je umetnicu kako misli da će ljudi u južnom, siromašnijem delu ulice reagovati na

zid, a ona je rekla: „Nadam se da ga mrze“. Uglavnom su ga i mrzeli. Nekoliko trgovaca je izrazilo nezadovoljstvo padom poslovanja od uvođenja preusmeravanja. Neki lokalni stanovnici izrazili su zabrinutost da zid ima opresivni efekat, zbog čega se osećaju kao da su zarobljeni u getu. Osamdesetak pojedinaca koji predstavljaju dve zajednice okupilo se da zahteva hitno rušenje zida. Održani su sastanci sa direktorima berlinskog bijenala, lokalnim poslanicima i gradonačelnikom.
Posle višenedeljnih demonstracija, 15. juna – dve nedelje pre kraja Bijenala – zid je konačno srušen.[277]

214
Ono što je najvažnije jeste činjenica da je formirana društvena grupa, koja je bila aktivna, da su promenili stvari i da su njeni članovi osetili sopstvenu moć i trijumfovali. Iako je to značilo da je umetnica morala rano da zatvori svoj projekat, ona je na kraju bila zadovoljna ishodom zbog brojnih razgovora koje je prisustvo zida izazvalo, brojnih pisama, mejlova i telefonskih poziva koje je dobijala i formiranja građanske organizacije, koja bi jednog dana mogla postati velika politička snaga u Berlinu. „Tako pristupam svom poslu; menjanjem nekog aspekta grada, nadam se da ću ljudima dati svežu perspektivu, ali to radim kao umetnik, ne kao političar ili socijalni radnik. To je nešto što radim već duže vreme. Ponekad može biti efikasno, a u drugim slučajevima ne.“[278]

U kontekstu transmedijalnosti i trans platformi za predstavljanje stava koji je van specifičnih disciplinarnih granica umetnosti i politike, odnosno aktivizma, treba pomenuti još jedan video zapis Nade Prlje. Pod nazivom „Dajte im pakao“ iz 2008. godine, autorka dokumentuje (skrivenom kamerom) reakcije lokalnog stanovništva, lokalne omladine iz Londona koji agresivno reaguju na unapred postavljene protestne transparente sa sloganima posvećenim podršci emigrantima i njihovim jednakim pravima. Mladi meštani svojim akcijama uništavanja transparenta pokazuju revolt prema emigranatima i nepoverenje

[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.”

prema strancima koji žive u njihovom društvu. Ovaj čin vandalizma je naglašen upotrebom pozadinske muzike, Betovenove Devete simfonije kao reference na estetizaciju nasilja u Kjubrikovom “A Clockwork Orange”.





Nada Prlja, *Give ‘em Hell,* video, 4 min., detalji

Prlja u svojim projektima demonstrira moć umetnosti kao politike, tj. moć izražavanja stava, kritike, reakcije, u kojima nema čiste političke ili umetničke retorike i metodologije. Druga njena inicijativa, "Subverzija ka crvenom", projekat kojim Prlja predstavlja Makedoniju na 58. Venecijanskom bijenalu, aludira na prethodna umetnička dela koja su ostvarivala slične ciljeve. Tehnika sugeriše umetničku i apolitičnu imaginaciju, spojenu i pretočenu u „novo delo“ – provokativni vapaj za jedinstvom i udruživanjem u nove oblike političkog delovanja kroz poseban metod komunikacije i angažovanja sa javnošću. Umetnik

primenjuje istraživačku tehniku koja ima dokumentarni pristup u umetnički video analizirajući postojeći istorijski materijal koji se odnosi na društveno- političke situacije 20. veka i upoređujući ih sa glavnim kulturnim događajima u modernoj istoriji kroz faze rasta. Projekti obuhvataju fotografske serije
„Crvenilo: Robespjer“ i „Crvenilo: Geštalt“, javni performans i debatu „Red Discussion1“, koja je rezultirala video-snimkom, performansom „Red Discussion2“ i zbirkom radova pod nazivom „Ona radi šta želi“.[279]



Nada Prlja, *Crvena diskusija II*, 2019, performans, Paviljon Severne Makedonije na 58 Veneciskom Bijenalu

Igor Toševski je autor koji kroz nekoliko svojih radova, koristeći transdisciplinarnu i transmedijsku platformu, na specifičan način dovodi u pitanje ulogu umetnosti u društveno-političkom kontekstu, njihovu neraskidivu povezanost i mogućnosti delovanja na društvenu stvarnost kroz simbolički prostor svoje umetničke aktivnosti, koja uključuje različite medije i izuzetno suptilno angažovanje. Među delima koja ne samo da su obeležila stvaralaštvo Toševskog, već su postala i amblem njegovog doprinosa lokalnoj i regionalnoj umetničkoj sceni, nezamenljiva je postavka „Dosije ’96”. Nakon serije izložbi vezanih za „Dosije” usledila je serija intervencija pod nazivom „Slobodne teritorije”, koja se u različitim oblicima razvijala kroz procese simboličkog

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

razgraničenja i mapiranja. Ovi radovi su aktuelni i danas, kada smo suočeni sa najnovijim ažuriranjima nerešenih identitetskih i teritorijalnih sporova.[280]



Igor Toševski, *Dosie*, 1996, instalacija

„Dosije '96“ rezultat je tranzicije u koju je Makedonija ušla nakon raspada Jugoslavije i proglašenja njene nezavisnosti, što je bilo propraćeno zabranama, adaptacijama, socijalnom nesigurnošću, zatvaranjem fabrika i velikih biznismena, sumnjivim privatizacijama. Ovaj period ostavio je veliki trag u razmišljanjima Toševskog o ulozi umetnosti i širenju njegovih disciplinarnih interesovanja u oblasti politike i ekonomije. O kontekstu projekta, sam autor kaže

„...zanimljivo je da, iako su neke od tih fabrika još formalno radile, a ideja je bila da se rasprodaju u bescenje, u nekim slučajevima i do 70% proizvedene robe bio je ono što zovemo škart ili feler, roba sa greškom - proizvod sa greškom. I upravo u

[280] Jovanoviќ (ed.), *Vo dijalog, vizuelna i primeneta likovna programa na KSP Centar - Jadro (2020- 2021)*, 151-153.

tom feleru sam video suštinsku vrednost koju sam možda tražio, jer je odražavao i društvene i ekonomske prilike u našoj zemlji tog vremena. Međutim, on je na neki način bio ogledalo našeg ukupnog stanja u kulturi, pa i mog ličnog, kao umetnika, jer je sve bilo nekako nedovršeno, nesavršeno i možda je to za mene bilo idealno. Uzeo sam ga kao primer redimejda i odlučio da sprovedem akciju koja je trajala godinu dana. Obišao sam 11 fabrika, sklopio ugovor sa 6, jedna je kasije ispala...
Ali ideja je bila sledeća: ove ogromne količine feleričnih predmeta su deponovane na tim deponijama u magacinima fabrika, uzeo sam određene količine tih predmeta sa njihovih lokacija i premestio sam ih u mesne domove kulture i umetničke salone, koji su inače takođe bili u lošem stanju i zapušteni. Postavio sam instalacije koje su bile svojevrsni omaž autorima koji su koristili i koriste takve objekte u svojim instalacijama, ali sa potpuno suprotnim efektom, u smislu da ovi (ovi drugi) dolaze iz sasvim drugog društva, mislim, veoma razvijen kapitalizam itd... Oni su za mene imali drugačije i veoma važno značenje. Zanimljivo je da je veliki deo publike u ovim malim gradovima koji su ranije bili povezani sa ovim fabrikama bili otpušteni radnici; mislim, oni su se zapravo suočili sa tim radovima, predmetima koje su ručno pravili. To je trajalo u nekoliko gradova: Velesu, Prilepu, Kumanovu itd., a završna izložba je sledeće godine bila u Skoplju, u Muzeju grada Skoplja, gde je, osim ostataka sa svih prethodnih instalacija, ponovo bila izložena kompletna dokumentacija, uključujući sve fotografije, putne naloge, razne beleške i skice koje sam pravio, i projektovani tekstovi – reči iz makedonskog rečnika koje su definicije bankrota, stečaja, kapitala, felera itd.“[281]

Toševski ovaj projekat ne posmatra kao umetnički projekat, već kao transdisciplinarno istraživanje koje postavlja jednu dilemu, postavlja problem za razmišljanje, diskurs, vezan za društveno-političke i kapitalističke malformacije, ali i dileme vezane za ulogu umetnosti i njen legitimitet u činu odvajanja od estetizacije i koliko legitimnosti umetnik može dati projektu kao

[281] Jovanovińk (ed.), *Vo dijalog, vizuelna i primeneta likovna programa na KSP Centar - Jadro (2020- 2021)*, 153-154.

umetničkom delu. Ova istraživanja će ga dovesti do ideja za sledeći projekat, koji nastavlja ove dileme, ali se one proširuju istraživanjem javnog prostora. Ponovo se dovodi u pitanje legitimitet umetnika van „umetničkih prostorija" muzeja ili galerije. U kojoj meri javni prostor može da bude mesto za umetničke akcije, odnosno eksploatacije i zloupotrebe bez obzira na stručno mišljenje centralnog urbanog tkiva sa strane politike na vlasti i sprovođenjem skaradnog projekta „Skoplje 2014"? Otuda Toševski odlučuje da „ograniči" deo javnog prostora i da sve što se dešava na toj „teritoriji" proglasi umetničkim činom. Tako počinje serija akcija pod nazivom „Teritorija", koja broji proglašenje dvadeset javnih prostora za umetničku teritoriju širom Makedonije, ali i van naših granica (uključujući Nemačku, gde će u Berlinu izazvati niz reakcija i debata kao rezultat traume Berlinskog zida i ograničenja). Procedura za izvođenje ovih 'teritorija' najpre je javno bila objavljena nizom saopštenja putem postera, novinskih saopštenja, flajera itd. Potom su se tražile zvanične dozvole od nadležnih, kako bi granice te teritorije bile iscrtane žutom ili belom bojom (ili košenjem travnatih površina, ako je teritorija određena na zelenoj površini). Poslednja faza je faza dokumentacije sa fotografijama koje potvrđuju radnju i radnje izvršene na toj „novoidentifikovanoj" teritoriji. .[282] Ove akcije nisu uvek prolazile bez problema i cenzure, tačnije proglašenje „Teritorije" na centralnom delu trga u Skoplju, prošlo je uz momentalnu cenzuru samog dela, uprkos svim prethodno uredno izdatim dozvolama. Na mestu gde je trebalo da bude podignuta crkva ucrtana je „teritorija" Toševskog, a oblik granica izveden je u vidu žutog krsta. Reakcije su prvo krenule iz udruženja građana, a potom i crkve i gradskih vlasti, nakon čega je, po hitnom postupku, žuti krst prekriven crnim asfaltom, a žuti pretvoren u crni krst. Iako je definitivno reč o cenzuri u umetnosti, Toševski ovaj čin ipak smatra delom umetničke delatnosti na umetničkoj teritoriji. Na ovaj način se ovakvim akcijama pomeraju granice umetnosti i njene funkcije. Kada je reč o pitanju šta je umetnički čin, a šta politička akcija, teško je postaviti oštre granice. Upravo ova transdisciplinarna akcija pomaže u delotvornosti ovakvih

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

načina razmišljanja i društvenog delovanja, jer je njihov panoptikon uticaja mnogo širi i multispektralan.



Igor Toševski, *Slobodna teritorija*, 2004-2010 akcija, Bitolj, Struga, Skoplje, Potsdam

Toševski obavlja i transdisciplinarni čin na pijaci u Bitolju, gde celog dana nije prodavao, već je razmenjivao robu sa potrošačima, stvarajući mikrodemonetizovanu privredu. Svoje ručne radove (kolaže, crteže itd.) je razmenjivao za raznu robu i poljoprivredne proizvode koje su prodavci ili kupci želeli da razmene sa njim. Nakon 'transakcije', Toševski im je izdao sertifikat za učešće u ovom participativnom projektu, kojim zaokružuje projekat "Teritorija",

ali ne i pitanja granica, teritorijalnosti i identiteta koja ostaju u centralnom fokusu njegovog istraživanja.

Otuda, ćemo se u kontekstu aktivističke, participativne i društvene akcije Toševskog, osvrnuti na citat Kler Bišop: „Za mnoge umetnike i kustose s levice, Deborova kritika (društva spektakla) pogađa suštinu zašto je participacija važna kao projekat: ona rehumanizuje društvo koje je lišeno empatije i koje je fragmentirano represivnim instrumentalizmom kapitalističke proizvodnje. S obzirom na ukupno kretanje repertoara slika, umetnička praksa više ne može da se vrti oko konstrukcije objekata koji će pasivni posmatrač (bystander) konzumirati. Umesto toga, mora postojati umetnost na delu, koja se suočava sa stvarnošću i preduzima korake - ma koliko male - da popravi društvene veze".[283]

Grupa KOOPERACIJA, osnovana u aprilu 2012. i formalno raspuštena u leto 2015. godine, usvojila je tehnike institucionalne kritike, političke analize i specifičnosti lokacije u razvoju kolektivističkog odgovora na preovlađujuće kulturne uslove. Na mnogo načina, KOOPERACIJA je delovala što je više moguće van granica savremene vizuelne kulture; kratka intervencija u neumetnički prostor (peronice, prazni stanovi, poslovni prostori između zakupa) prema posebno dogovorenoj temi ili tački za diskusiju, a zatim prelazak na sledeći projekat. Sa osnivačkim članstvom u sastavu Đorđe Jovanović, Filip Jovanovski, Igor Toševski, OPA, Nikola Uzunovski, KOOPERACIJA je tokom svog trogodišnjeg delovanja funkcionisala kao kritičko, opoziciono jezgro hegemonističkih kulturnih i političkih pozicija u Makedoniji. Pristup KOOPERACIJE je bio fokusiran na demokratski deficit, institucionalnu kritiku, ulogu i status umetničke prakse u neoliberalizmu i vlasništvu nad prostorom kao ključnog pitanja u razvoju
njihovog kolektivno autorskog programa. Komentarišući prilike za umetnika u Makedoniji početkom 2014. godine, grupa KOOPERACIJA je istakla da:

---

[283] Bishop, *Artificial Hells*, 11.

„Poznato je da političari koriste umetnost kao propagandno oružje, ali umetnik je taj koji može da prepozna manipulacije skrivene iza ovih strategija i može da razotkrije funkcionisanje takvih mehanizama. Stoga nastaje odgovornost da se ova i slična pitanja osporavaju svim mogućim sredstvima. U ovom kontekstu, umetnost je zaista moćno sredstvo: može napraviti veliki uticaj slanjem snažne poruke uz korišćenje jednostavnih sredstava."[284]

Kooperanti su i umetnici i kritičari i finansijeri i selektori. Oni su takođe bliski građanima i uspevaju da postanu prilično vidljivi u generalno zagušenom kulturnom miljeu koji ima za cilj negovanje nacionalnog patriotizma, antikvizacije i okupacije javnog prostora. Njihova pojava u društvu predstavlja tračak svetlosti, pa stoga dobijaju veliku podršku javnosti, kako stručne tako i laičke, koja budno prati sve aktivnosti ove grupe. Za njih je to način čestih susreta, druženja, diskusija, deljenja problema, ideja, koncepata, misli, zajedničkih rešenja, koordinacije, nezavisnosti, reakcije na društvenu i kulturno-institucionalnu devastaciju. Ideje kolektivnog dobra sve manje utiču na oblikovanje dominantnih društvenih paradigmi u eri sebičnog individualizma, [285] kada je društvo globalizacije „zapalo u globalizaciju duhovnosti"[286] usmerenu isključivo na zadovoljenje ličnih interesa, pet minuta lažne slave i virtuelne popularnosti.
Autoritarizam, verski fanatizam i ksenofobija (ponekad prekriveni pristupačnim narativom nacionalnog identiteta), teorije zavere i široko rasprostranjeni skepticizam čak i prema osnovnim društvenim idealima upravljaju našim političkim i društvenim svakodnevnim životom. „Zemlja koja više ničemu ne veruje neće moći da donosi odluke. Ne samo da ne može ništa da preduzme; ona ne može ni da razmišlja niti da donosi bilo kakve odluke. Imate

---

[284] Pogledajte: "Art and Politics? Kooperacija," *Reader: Balkan's Now*, Issue 5, January 13, 2014, https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2018/05/2013_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] Iz govora pape Franje u Lampetuzi 2013. Godine „U ovom svetu globalizacije, pali smo u globalizaciju ravnodušnosti. Navikli smo na patnju drugih, nije nas briga, to nas se ne tiče..." 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.

potpunu slobodu da radite šta god želite sa ovakvim pojedincima“[287]. Kako Fuko tvrdi (u svojoj knjizi „Rođenje biopolitike“), neoliberalni koncept ljudskog kapitala ima utopijsku dimenziju; to je utopijski horizont savremenog kapitalizma, a pojedinac prestaje da se posmatra samo kao član radne snage koji se prodaje na tržištu[288]. Ovo je posebno tačno s obzirom na činjenicu da naša civilizacija počiva na nejednakostima. Jedan od retkih preostalih vidova otpora ideji da sve, uključujući i ljude, treba tretirati kao imovinu je aktivni otpor.[289]

Ovo su premise koje leže u osnovi potrebe Kooperanata za udruživanjem i delovanjem. U svom trogodišnjem funkcionisanju izveli su nekoliko projekata i to:
„800 obrtaja u minuti“, „EPP“, „Lične politike“, „Kapital“, „Gde su svi“, „Strategije pamćenja“, „Strano telo “, itd.



Kooperacija, *Kapital*, 2012, akcija-interakcija i instalacija

Pošto je prava javna sfera od suštinskog značaja za funkcionisanje demokratije, umetnici se moraju suočiti sa izazovom da je zaštite. Aktuelna teleološka ideja umetnosti dovela nas je do situacije u kojoj pojedine umetničke discipline nisu u potpunosti samodovoljne u odnosu na određeni umetnički medij ili njegovu unutrašnju logiku. Umesto toga, ona predstavlja nešto mnogo fundamentalnije i sveprisutnije: neotuđivo demokratsko pravo da se aktivno

[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*.

učestvuje u društvu, da se preuzme vlasništvo nad svojim postupcima, da se nudi konstruktivna kritika i sugestija. Čak i u potpuno fragmentiranoj stvarnosti, pravo na slobodno mišljenje i razumnu borbu za lično mišljenje je neophodan uslov za život u zajednici, ili barem za glatko i ravnopravno učešće u istoj fizičkoj oblasti.

Umetnicima u Kooperaciji, pojedinačno i kolektivno, je važno da razmišljaju o nesigurnom položaju umetnika kao uzoru neposlušnosti i otpora, kao i o nepoželjnosti svake kritičke misli u društvu sa vidljivim tendencijama ka postepenom odlaganju ili čak eliminisanju političkog. Oni su zajedno pokušali da materijalizuju „galopirajuće" kvazi vrednosti koje su rasle u makedonskoj kulturnoj infrastrukturi uprkos širokom protivljenju njenih stanovnika i da se toj ikonosferi suprotstave samostalnim akcijama u kojima su jasno izneli svoj stav.

Autor i vizuelni umetnik **Đorđe Jovanović** deo je novog talasa stvaralaštva koji je nastao na prelazu milenijuma. Jovanović je jedan od najvidljivijih umetnika na ovim prostorima, sa karijerom koja se širi u nekoliko pravaca i stvaralaštvom koje postaje sve raznovrsnije i reprezentativnije.
Njegovi radovi, nastali u širokom spektru medija i posvećeni širokom spektru tema, predstavljeni su na brojnim samostalnim i grupnim izložbama širom zemlje i inostranstva u poslednje skoro dve decenije. Jovanović svojim brojnim slikama, crtežima, instalacijama, objektima, interaktivnim, participativnim i saradničkim projektima, kao i ulogom pokretača i organizatora, značajno utiče na razvoj savremene umetničke scene. Radovi, koji su po određenoj dozi komičnosti lako prepoznatljivi, dotiču se ozbiljnih tema vezanih za društveni kontekst, javni prostor i slobodu govora, otvarajući pitanja koja su od vitalnog značaja za aktuelno vreme u kojem živimo.

„U svojim radovima zaokupljen sam pitanjem integracije i dezintegracije savremenog čoveka. Interpersonalnu komunikaciju dovodim u pitanje u kontekstu opšte situacije redefinisanja univerzalnih vrednosti, odnosa čovek-društvo,

konzumerizma kao ključnog faktora savremenog načina života, politike kao faktora raspadanja gradova, država i porodica...

Tu je i element samoreferenciranja – samoispitivanje u unutrašnjim ili ekstenzivnim kontekstima rastakanja starih i stvaranja novih vrednosti.
Neograničen u medijima i primenjujući transmedijalnost, radio sam na instalacijama, performansima, akcijama, redimejdovima, video zapisima, kolažima i slikama kako bih ostvario transformaciju umetničkih dimenzija svog individualnog izraza prateći fluidnost savremenog konteksta."[290]

Ovom prilikom, a u kontekstu disciplinarnosti i brisanja granica između disciplina, navešću nekoliko projekata, da bih na kraju stavila akcenat na nekoliko njegovih samostalnih i grupnih aktivističkih poduhvata, kojima Jovanović postaje jedan od makedonskih autora koji se buni protiv društvenih pojava, posebno u oblasti politike i zloupotrebe javnog prostora sa radikalnim antagonizmom.

Učešće publike i gubljenje granica elitističkog odnosa između stvaraoca/umetnika i recipijenta jedna je od glavnih ideja koja će se provlačiti kroz njegov rad. To je slučaj sa projektom „Radio Slobodno Skoplje" iz 2015/16.
Internet radio emisiju „Radio Slobodno Skoplje" vode slušaoci i emituju je direktno na Radiju MOF. Namera je bila da se emituje novi materijal koji je kreativan i građanski kao reakcija na najtežu političku krizu u modernoj istoriji Makedonije. Osnivanje Radija bio je odgovor na raširenо potiskivanje individualnog izražavanja i mišljenja, kao i režimsku manipulaciju umetničkim i kulturnim sadržajima u nastojanjima da ponovo kreira politiku identiteta. Za potrebe ovog projekta Mobilna galerija SCCA pretvorena je u objekat (skulpturu) - radio prijemnik, galerijski servis adaptiran u atelje. Skulptura je bila

[290] Jovanoviќ (ed.), *Vo dijalog, vizuelna i primeneta likovna programa na KSP Centar – Jadro (2020- 2021),* 153-150.

umetnički odgovor na kontroverzni megaprojekat Skoplje 2014, koji je ne samo prepravio grad, već je pokušao da uništi sećanje ljudi na nekadašnju gustinu zgrada i prostrane urbane pejzaže. Radio je bio demokratski medij koji je ujedinjavao slikare, muzičare, mislioce, sociologe, studente, radnike, aktiviste i građane. Cilj je bio da se uspostavi otvoreni forum gde bi ljudi iz svih sfera života mogli da se okupe kako bi podelili svoja razmišljanja i razgovarali o poteškoćama sa kojima su se suočili kao rezultatom aktuelne političke i ekonomske krize. Ovaj projekat, između ostalog, nastoji da preispita format radio i muzičkog emitovanja kao drugačijeg pristupa radio mediju i prostoru slobode govora i mišljenja, koji se ostvaruje kroz kombinaciju intervjuisanja, analize i izvođenja radio drama.[291]





Đorđe Jovanović, *Radio Slobodno Skoplje*, 2015-16

Rad u grupi za Jovanovića je veoma atraktivan vid iznošenja stavova i mišljenja, pa zajedno sa svojim istomišljenicima formira grupu Zviždaljke (Sviračinja). Neki od njih su umetnici, kolege i prijatelji, sa kojima Jovanović zajedno umetnički raste i sazreva. Prvo počinju da istražuju eksperimentalnom radio formom radio kanala 103, praveći audio kolaže, eksperimentalne muzičke performanse, intervjue sa marginalcima ili drugim kolegama i umetnicima. Pored ove radijske emisije, iz koje će kasnije nastati „Radio Slobodno Skoplje“, prave i

[291] Jovanoviќ (ed.), *Vo dijalog, vizuelna i primeneta likovna programa na KSP Centar – Jadro (2020- 2021),* 53.

individualne nastupe sa kojima učestvuju u javnom i kulturno-umetničkom životu. Većina njih je muzički neobrazovana i izvođenje u okviru njihovog sastava Zviždaljke zasnovano je na primeru neodadaističkog i nadrealističkog rezonovanja u procesu stvaranja proizvoda ili izražavanja stava. To su antimuzički eksperimenti i improvizacije koje mogu, ali i ne moraju imati ritam i taktilnost, a tekstualno su zamršene i konceptualno ironične i satirične.

Otuda ova a-disciplinarnost u interesu angažovanja, kao i transmedijski pristup dobijaju efekat.



Đorđe Jovanović i Sviračinja, *Late Night Show*, 2013, performans, Klub Modžo, Skoplje

Druga vrsta aktivnosti u koju je Jovanović uključen su aktivističke gerilske manifestacije u javnom prostoru, u kojima radi zajedno sa ostalim građanima – pripadnicima drugih disciplina i profesija, kojima žele da direktno izazovu običnog prolaznika prebanalnim i prebukvalnim dosetke u vidu skulptura, redimejda, tekstualnih postova. Ovakve gerilske manifestacije ukazuju na potrebu podizanja svesti običnog građanina o svim malformacijama koje se

dešavaju u društvu na političkom, društvenom, kulturnom i ekološkom nivou, kao što su „Ajkule u Vardaru“, „Aspirin“, „Vekna hleba“ itd..



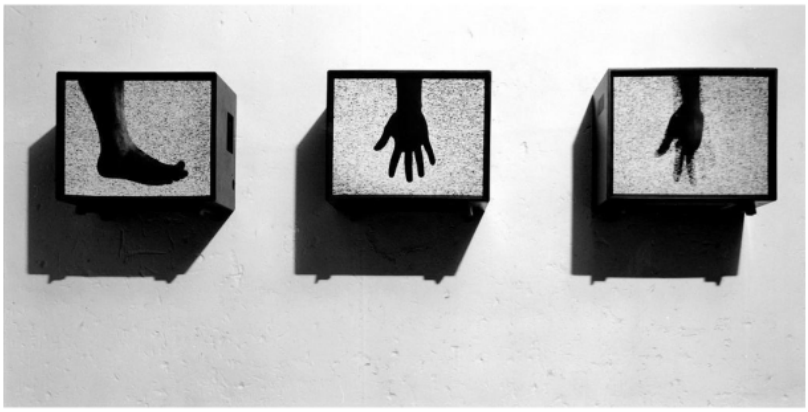




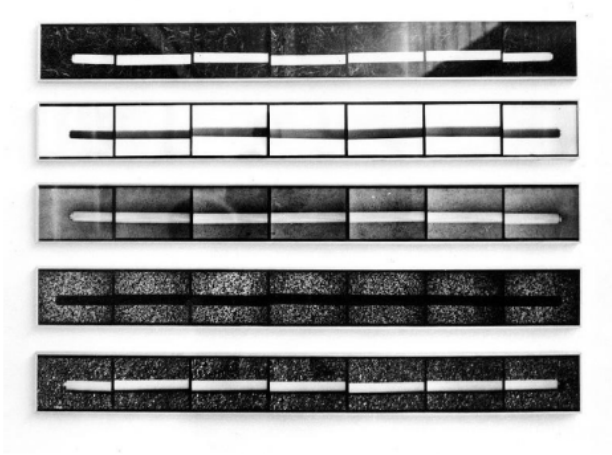
Gerila akcije u Skoplju u koje učestvuje i Đorđe Jovanović

Robert Jankuloski je jedan od najznačajnijih predstavnika makedonske savremene fotografije, koji koristi fotografiju u potpuno novom kontekstu. Ono što Jankulovski ubraja u ovom izboru korišćenja transtaktike, pored svojih veoma važnih projekata u kojima se umetnost prepliće sa politikom, sociologijom, antropologijom, ekologijom itd. je njegova direktna veza sa formiranjem Makedonskog centra za fotografiju, ali i veština u reciklaži i ponovnoj upotrebi ovih starih arhivskih fotografija, sa kojima se njegova umetnička

transdisciplinarna platforma može definisati i kao „fotografija kao istorija fotografije“, kako bi rekao Nebojša Vilić.[292]

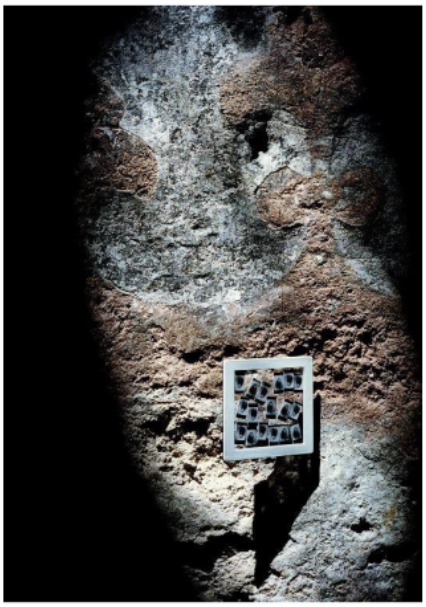


Robert Jankuloski, *Telo- Informacija*, 1994-5, foto- instalacija,



Robert Jankuloski, *Vibracii*, 1993, foto- instalacija,

[292] Nebojša Vilić, *Isčekori, makedonskata fotografija 1990-2005* (Skopje: ZP s.iz., 2015), 57.



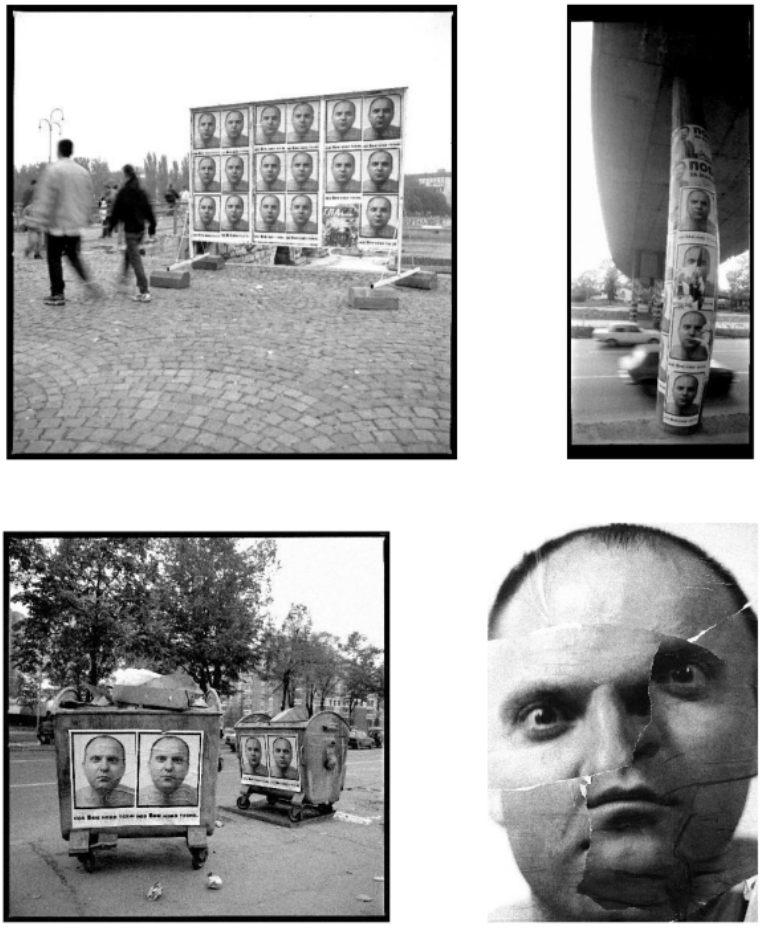
Robert Jankuloski, *Nečije oko te gleda*, 1996, foto'instalacija, varijabilne dimenzije

U prvom periodu koristi dekonstrukciju fotografskog rama, ili kako Abadžieva piše: „dekonstrukcija metodologije iskaza: fragment kao osnovna građevinska jedinica u rekonstrukciji predstave“. [294] Upotreba fragmentacije i spacijalizacije fotografije je centralna za rad „Vibracije" iz 1993. godine, rad „Telo/Informacija" iz 1994/5. i rad „Iluzije" iz 1995/6. U ovim kolekcijama Jankuloski pokušava da plošnost fotografije (u njegovom slučaju uvek crno-bele) prenese na trodimenzionalnost skulpture. Tu su i njegov rad iz 1996. godine, „Nečije oko te gleda ili...“, i iz 1997. godine, „Nenaslovljeno delo“, koji su posebno značajni.[295]

Jedno od najznačajnijih Jankuloskijevih radova, kako u pogledu korišćenja transdisciplinarnosti, tako i u smislu brisanja granica same umetnosti i medija fotografije i ulaska u domen javnog, političkog, jeste četvorogodišnji projekat SijuSimi (1998-2001). Ovaj projekat se sastoji od lepljenja niza crno-belih fotografija na portret autora sa specifičnim, zapanjenim pogledom koji indoktrinira i nameće se prolazniku. Ovi ofset plakati lepljeni su po celom javnom prostoru, gde su obično naglašeno estetizovane reklamne kampanje političkih kandidata ili reklame za koncerte (uglavnom predstavnika nove, turbo-folk kulture). Ne bira se podloga na koju se lepe posteri, zidovi, kontejneri, građevinski paneli, stubovi itd. Umnoženo zatečeno lice autora, hteli to ili ne, postaje deo te urbane sfere, kao deo „novog tehno – nove ere", što je propratni slogan portretne fotografije Jankuloskog. Iz perspektive ove evaluacije, značaj ovog poduhvata je dvostruk. Prvi je autorsko „Si ju si mi" iscrtano grafitima preko negativa fotografije. Istovremeno se izdvaja ispravka: tekst se prvo ispisuje

[294] Sonja Abadžieva, „In & Out. Proširuvanje na mediumot“, *Golemo staklo,* 19/20 (2005/6), 73.
[295] Vilić, *Isčekori, makedonskata fotografija 1990-2005*, 58.

manjim slovima, a zatim precrtava i prepisuje većim kada se shvati da ne čini lepu kompoziciju. Upravo ta „greška" privlači pažnju, tj. autorova preferencija taktilnog nad bezdušnim u novim „hladnim" medijima. Drugo, fotografija veličine postera se štampa pomoću ofset štampe. Ta akcija vraća fotografiju njenim korenima, njenom industrijskom poreklu, odnosno industrijskoj logici koja je neraskidivo povezuje sa štampanim medijima i svim posledicama koje to ima.[296]



Robert Jankuloski, *Si ju si mi*, 1998-2001, foto-instalacija, akcija

[296] Nebojša Vilić, vo *Si ju si mi*, *Robert Jankuloski* (katalog) (Skopje: Makedonski centar za fotografija, 2001), 24.

Jankuloski će godinama sakupljati, arhivirati i dokumentovati, a sve će to značajno uticati na razvoj Makedonskog centra za fotografiju. U projektu Ciao Diane iz 1997. godine prvi put počinje da se povezuje sa drugim fotografima i njihovim pričama. Obraćajući se "Dajani Arbus" i preštampavanjem jedne od njenih slika, on postavlja teren za mnogo dublju interakciju sa istorijskim makedonskim fotografima sa kojima će na kraju uspostaviti takve odnose. „Sačuvajmo uspomene – Zafir Ošavkov", postavka u galeriji Stepen Kulturnog lokaliteta „Mesto" 2000. godine i „12 srebrnih vojnika", nastala sledeće godine, dva su značajna dela ovog plana. Jankuloski uvećava i uokviruje sekundarne elemente sa fotografije koju je napravio Ošavkov, praveći direktne kopije originala na staklenoj ploči. On stvara sopstvenu priču o svom susretu i vlasništvu nad ovim kulturnim artefaktom birajući relevantne sekundarne činjenice. Nasuprot ovom intenzivnom i refleksivnom pristupu, drugi projekat je povezan sa savremenim detaljima vojne situacije u Makedoniji. Jankulski bira slike vojnika iz svih vojski (turske, srpske, bugarske, italijanske, nemačke, balističke) koje su prošle kroz Makedoniju, ali i oslobodilačkih pokreta (odbora, partizana), koristeći sačuvane ploče Miltona Manakija, Miroslava Beljana, Eustahija Joleskija, Zafira Ošavkova i Jončea Pop Stefanija, i dodaje im najnoviji ikonografski model pripadnika Narodnooslobodilačke vojske Albanije (fotografisao njegov kolega sa fakulteta Besfort Imami). Jankuloski ovim projektom zaranja glavom u politiku, uprkos činjenici da je njegova uloga u regrutovanju vojnika apolitična.[297]



Robert Jankuloski, *12 srebrnih vojnika*, 2001, foto-instalacija

[297] Vilić, *Isčekori, makedonskata fotografija 1990-2005,* 59.

U ovom transtaktičkom pregledu razvoja savremene umetnosti u Makedoniji, kod sledeća dva autora, transmedijalnost je, za razliku od transdisciplinarnosti, u prednosti, mada ni ona ne izostaje, a reč je o **Moniki Moteski** i **Slavici Janešlievoj**. One se oslanjaju na mnoge druge discipline (politiku, sociologiju, arhivistiku, istoriju, identifikacije, migracije, izbegličke krize, ekologiju, itd.) i njihovi projekti su interdisciplinarni, ali za njih umetnički i estetski formalizam nikada nije izgubio prioritet. Stoga su veoma uspešne u bavljenju transmedijskim taktikama, uspevajući da prevedu narativne šablone, vodeći primaoca kroz trans-forme medijskih komunikatora i „putujućih koncepata".

„Transmedijska intertekstualnost"[298] za ove dve autorke znači način da se zadrži pažnja konzumenta na umetničkom delu, što treba da stvori veću dinamiku, interakciju, kontekstualizaciju. Da li je reč o medijalnosti kao proizvodu stvarnosti koju stvara sam medij ili o medijalnosti kao materijalizaciji medija, pa u tom kontekstu i trans definiciji, mislim da ponekad ima po malo i jedne i druge opcije, kao deo mehanizama za određivanje transmedijalnosti.

Monika Moteska svoju likovno-konceptualnu veštinu pokazuje pre svega u klasičnim oblicima vizuelnog izražavanja, a potom i u izazovima koje nude tzv. nove medijske discipline, u kojima dolazi do veštine konceptualnog mišljenja, manipulisanja prostorom, reinterpretacije redimejd objekata i stavljanja u novu funkciju, zvuka, pokreta, kadriranja, senzacije, igre svetlosti i senke itd.

Moteska, koristeći transmedijske taktike, kreira mikro-narative analizirajući smrt (a kroz nju i značaj života), kao posledicu nasilja, agresije, političkih igara, terorizma, ratova i smrtnih kazni, ali i pitanja o vrednosti života ljudi prema drugim vrstama života, životinja, na primer, ili života i opstanka samog ekosistema.

31

[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.

„Raspeće" je video instalacija koja se sastoji od slika i videa. Dve slike prikazuju cveće - perunike, izvedene u mikroplanu, sa svim detaljima i osobenostima. To cveće (na latinskom iris) simbolizuje kraljevsko dostojanstvo i nosi poruku vere i nade. Njihova lepota i veličanstvenost kod nas je potcenjena, jer se zbog rasprostranjenosti i niske tržišne vrednosti često koriste kao cveće za odavanje počasti pokojnicima, pa su poznati i kao „grobno cveće". Moteska svojom umetničkom virtuoznošću u minucioznom prenošenju detalja i najmikroskopskijih pojedinosti vraća sjaj i ponos ovim plavo-ljubičastim „kraljicama", pretvarajući ih u protočne prizore optimizma i dostojanstva. Oni cvetaju i raširе svoje latice tako snažno da počinju da liče na krst – razapinje ih, kao poslednji čin „prkosa" pre nego što počne proces uvenuća... Između ove dve bočne slike irisa, instalacija se završava i poprima novi ton, postavljanjem novog medija za prenošenje ideje - videa, u kome je primarna slika industrijska kuka koja se ljulja, stvarajući monoton, ali moćan audio zvuk. Ova asocijacija naglašava apsurdnost ontologije i nudi genealogiju krhkosti života, kako u normalnim tako i u vanrednim uslovima, problematizujući i diskurs nadmoći nad Drugim i pravo na odlučivanje o životu ili smrti. Dve medijske platforme, sa potpuno različitim pristupom i značenjem, dopunjuju i nadograđuju jedna drugu, „svaka stvarajući distinktivan i vredan doprinos celini" [299], stvarajući transčulno delo koje dobija svoju perpetuaciju i dinamiku, zahvaljujući funkcionisanju u prilog diskursu.



Monika Moteska, *Raspeće*, 2020, video

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

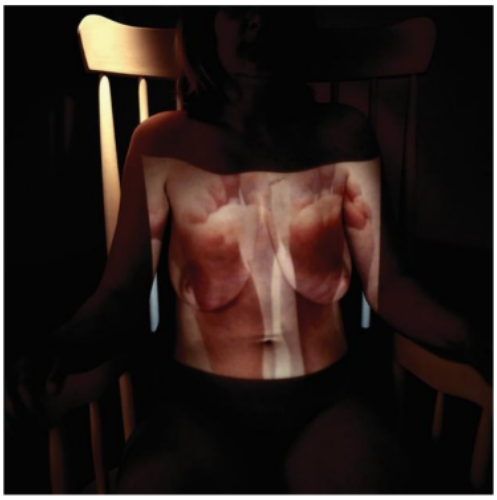
Rad "Jednoumlje", instalacija koja se sastoji od slika i redimejd elemenata na veoma sličan način stvara mikro-narative koristeći različite medije, doprinoseći kompaktnosti i strukturi celine. Slike predstavljaju dvoglavo tele, jednu od životinjskih abnormalnosti pronađenih i dokumentovanih u našoj zemlji, koje je preparirano i čuva se u Prirodnjačkom muzeju Nezlobinski u Strugi. Reč je o prikazu jednog od iskustava koja ostavljaju neizbrisiv trag u sećanju umetnice iz njenih mlađih dana, a vezana su za aspekte bizarnosti 'jednoumlja', ali i dualnosti, dvoličnosti i licemerja sa kojima se susrećemo u kvaziliberalizmu. Među njima je još jedna slika razbijene, potom zalepljene keramičke zdele sa cvetnim dizajnom, jednog od bitnih elemenata porodične kuće iz Prilepa. Njeno izdvajanje i detaljan prikaz u umetničkoj formi je sam po sebi konceptualni čin, kao da je reč o svetom objektu koji ima pročišćavajuću svrhu. Taj crtež počiva na pravim mermernim postoljima, uzetim na licu mesta iz porodične kuće, kao taktilni podsetnici prošlosti. Ova postavka u metaforičkom smislu govori o aspektima jednostranog ili jednodimenzionalnog mišljenja
(političkom terminologijom jednoumlje), ironično dovodeći u pitanje stare materijalne vrednosti sistema društvenog funkcionisanja, ali i nemogućnost „jednoumlja“ da bude u funkciji bez podrške „plebsa“. Moteskina umetnost je društveno odgovorna, ona nenametljivo debatuje o tezama o političkim sistemima, njihovoj moći, ironiji i apsurdu koji
se kriju iza namere da se izbriše sve što je pripadalo drugom, prethodnom



Monika Moteska, *Jednoumlje*, 2020, slika i mermerni stubovi, Nacionalna galerija, Skoplje

političkom poretku.[300]

Mnoga druga dela Moteske koriste istu transmedijsku metodologiju za komunikaciju sa publikom. Tako je i u delima „Ahilova peta", „Dodiri", „Izazivač". U Deridinom smislu, Moteskini projekti liče na „istraživanje sedimentiranih struktura koje oblikuju diskurzivni sklop".



Monika Moteska, *Ahilova peta*, 1998, video i performans (izvodilac performansa Agota Juhas), CIX Skoplje



Monika Moteska, *Izazivač*, 1999, instalacija (video projekcija, glina, noževi, zvuk)

Vizuelno pripovedanje je jedna od najistaknutijih karakteristika kreativnog rezultata **Slavice Janešlieve**, koje izražava kroz multimedijalni, intermedijalni i transmedijski pristup koji uključuje grafiku, objekte, umetničke instalacije, crtež, fotografiju, video, umetničke knjige itd. Njena umetnost pokreće aktuelne teme o funkciji kreativnosti u savremenom svetu kroz upotrebu fragmenata naracije i lične reminiscencije. Savremena pitanja i izazovi umetnosti i njenog mesta u društvenoj stvarnosti relevantni su za refleksiju u nekim od najupečatljivijih dela Janešlijeve, koja su prepoznatljiva i indikativna

[300] Ana Frangovska, *Vezenje vo kamen, Monika Moteska* (katalog) (Skopje: Nacionalna galerija, 2020).

za umetnost posle 2000. godine, svojim prepoznatljivim rukopisom i ekspresivnom multimodalnošću.

O upotrebi transmedijalnosti i transmodaliteta čitanja i tumačenja dela, sama autorka će reći kako tumači fotografiju i zašto je koristi: „Fotografija je stalno prisutna, jer od malena imam poseban odnos prema fotografiji. Kažu mi moji, a ja sama imam takve fotografije, snimljene sa fotografijom u ruci. Kada su me pitali: Šta radiš sa ovim fotografijama, zašto si uvek sa fotografijom u ruci?, odgovarala sam: Čitam. Dakle, fotografija nije samo zanimljiva da se vidi predstavljeni lik, i da budi sećanja na osobu već i na događaj, na mesto. Važna je i pozadina koja vam takođe daje određenu priču i inspiraciju, ali i osobu koja je napravila fotografiju. Fotografija nudi mnogo mogućnosti za tumačenje. Baš kao i rukopis, odnosno tekst, bilo da ga koristim kao sadržaj ili kao teksturu.“[301]

Arhiva njene porodice: fotografije, pisma, predmeti imaju sakralno značenje u konceptualizaciji njenih dela, kao mehanizam preispitivanja ličnog sećanja, ali i izgradnje kolektivnog. Ona često problematizuje pitanje identiteta, jer smo kao država stalno izazvani, a tome su svedoci mnoge generacije u njenoj porodici. S druge strane, ona govori o kosmopolitizmu, o trans-nacijama, o jezicima, jednakom poštovanju svih religija, jer je to memorabilija koja ujedinjuje i najudaljenije ljude koji su bili deo njene porodične loze, koji su došli iz različitih krajeva sveta i živeli širom sveta.



Slavica Janešlieva, *Krik*, 2002, kombinovana tehnika, instalacija, Muzej savremene umetnosti

[301] Jovanovik (ed.), *Vo dijalog, vizuelna i primenета likovna programa na KSP Centar – Jadro (2020- 2021)*, 32.

Značajno delo za Janešlievu u pogledu transtaktičkog rezonovanja umetnosti i u pogledu politike i ekologije je delo – instalacija „Krik" iz 2002. godine. Ovaj rad se odnosi na vojnu krizu u Makedoniji iz 2001. godine, ali i na ekološku katastrofu Dojranskog jezera. Tokom 2001. i delom 2002. godine bilo je izuzetno poražavajuće videti kako Dojransko jezero umire i mrtve školjke koje zamenjuju obalu. Autorka sakuplja ove školjke u vrećama, a zatim ih ponovo koristi u svom radu. Školjke je stavila u postelju napravljenu za bolnički krevet. Ovaj krevet je nazvala „Krevet za plač", jer su školjke veoma oštre i seku, a takođe je i rad rukama sa njima veoma neprijatan. Druga postelja, koja je činila radnju, ima ušivenu makedonsku zastavu, tj. prekrivač je makedonska zastava, a na jastuku je izvezen tekst, odlomak iz knjige Brejlsforda, putopisa objavljenog 1906. godine u Londonu koji govori o nacionalnoj svesti. Problem - makedonska nacionalna svest, nastaje zato što su u Makedoniji svojevremeno, početkom 20. veka, neki ljudi odlazili na studije u inostranstvo i tamo gde su studirali spavali su na krevetima. Kada završe studije, vraćaju se očevoj kući, gde opet moraju da spavaju na zemlji i na prostirkama, i, zapravo, ovo je veoma cinično objašnjenje razloga za pojavu makedonske nacionalne svesti i 'veliko buđenje'.[302] „Pokušala sam da rešim taj tradicionalni gorući problem", kaže Janešlijeva, „pokušala sa da ga rešim na svoj način, na način da ću primeniti iglu i konac, opet misleći na ženu, na ženstvenost, jer je to ono što je za mene pouzdan identitet . Pokazivanje bola identiteta i rešenja koje je u nama. Ne znam koliko mi je trebalo da izvezem tekst, mislim da mi je trebalo 2-3 meseca. To je i aspekt koji mi je veoma bitan, taktilnost, energija tela, prenošenje misli, jer sam u tom procesu vezenja, lepljenja školjki ili, opet, lepljenja bombona, vezenja iglama... sama sa materijalom."[303]

„Kalemljenje" je delo koje se bavi pitanjem izbeglica, sa fokusom na naš makedonski egzodus, egejsku dilemu; ali radi se o svim izbegličkim krizama, prošlim, sadašnjim i budućim. Izazov pričanja priča, koji je prilično složen u

---

[302] Lazo Plavevski, „Krik", *Golemoto staklo*, 16/18 (Skopje, Muzej na sovremenata umetnost, 2003), 150.
[303] Jovanoviќ (ed.), *Vo dijalog, vizuelna i primeneta likovna programa na KSP Centar – Jadro (2020- 2021)*, 35-36.

pristupu Janešlijeve, rešen je podelom elemenata projekta u tri sale. U prvoj sali bila je video projekcija pokretne kolone; kada uđete u prostoriju, pridružite se koloni i krećete se u neprekidnoj petlji. Druga galerija je bila više introspektivna i u njoj su predstavljena tri intervjua sa mladim izbeglicama. Iza svakog je paravan, a iza svakog paravana ekran, na kojima su prikazane rasličite priče. I pošto su priče tužne, umesto da otkriva identitet ili ličnost tih mladih ljudi, ona se fokusira samo na ruke. O egzodusu u Egej, autor otkriva da je preko 30.000 dece odvedeno iz svojih domova u razne evropske i balkanske zemlje sa prostora danas poznatog kao Makedonija u Grčkoj. Pošto nisu znali njihov uzrast lekari iz skloništa su ih pregledali i na osnovu kostiju prstiju pretpostavljali njihovu starost. Upravo zbog toga Janešlijeva odlučuje da snimi njihovu naraciju dok oni gestikuliraju rukama. U trećoj prostoriji primenila je vajarski pristup, gde je zasadila pet kalemljenih stabala u velikim žardinjerima sa tonom zemlje.

Zavoji, kalemovi, zapravo su analogija za naturalizovanog, nakalemljenog izbeglicu i paradigma „da li će pustititi koren?“ Treća soba je bila metafora za kraj puta i početak novog života, kao i potencijalni uspeh ili neuspeh tog novog života.[304]



Slavica Janešlieva, *Kalemljenje (Prostor 3)*, 2007, 3 drvene sanduke, zemlja, 5 kalemljena drveta, samolepljiva traka, video i monitor, NGM, Skoplje

[304] Zlatko Teodosievski, *Kalemenje* (katalog) (Skopje: Nacionalna galerija, 2007).

Još jedan projekat posvećen izbeglici, tj. krizi identiteta, ali i potrage za boljim životom je delo „Emigrant, imigrant ili možda ja". Za kreiranje ovog dela utrošeno je oko 2700 rasferšlusa i 15 kilograma bombona proizvođača „Evropa", jer na kraju krajeva svi gledamo u Evropu kada tražimo bolji život. Reč je o vreći za spavanje, na čijoj su spoljašnjosti prišivene bombone (šećerne ili lažne spoljašnosti), a unutrašnja bodljikava tekstura je ušivena rajsferšlusima, što zapravo odražava stanje duše i stvarnost sa kojom se emigrant suočava. „Istina" je triptih ogromnih ogledala na kojima je direktno štampan tekst. Konkretno, sadržina teksta je definicija pojma „istina" iz makedonskog interpretativnog rečnika. Pošto autorka ne može da pronađe deformišuće naočare u Makedoniji, da bi promenila oftalmološku perspektivu odraza u ogledalu, ona se poigrava pozicijom tj. uglom postavljanja ogledala. Pretpostavka je bila da nikada ne postoji samo jedna istina, već dve ili tri, i da je na svakom pojedincu da donese odluku na osnovu dokaza koji su pri ruci. „Spomenik kraja 20. i početka 21. veka" je postavka koja aludira na migracijski šator kao znak našeg vremena, koji je evoluirao u univerzalno priznat simbol protesta i neslaganja. Pored svakodnevnog suočavanja sa simbolima protesta – tj. šatorima ispred Vlade, ispred crkava, osim toga, 2016. godina označila je početak sirijske krize i izbegličke krize sa migrantima. Pored



Slavica Janešlieva, *Imigrant, emigrant ili možda ja*, 2016, 160 h 70 vreća za spavanje, 2700 patenata i 11kg bombone Evropa



Slavica Janešlieva, *Spomenik kraja 20. i početka 21. veka (sa dve nenamerne čovekove greške)*, 2016, šator i konac u 2 boje

postavljenog šatora na sredini galerije, Janešlijeva ne beži od manuelnog feminističkog pristupa, a to je prišivanje reči na šator. Samo neke reči su prošivene zlatnim koncem (poput srme sa figurativnim značenjem), a te reči povezane ističu kovanice „bez kuće“, „ljudska prava“ itd.

Zato su svi ovi primeri upotrebe divergentnih transdisciplinarnih i transmedijskih platformi koje autorka primenjuje u svojim radovima, od suštinskog značaja za formiranje i preoblikovanje celine, dajući joj rezonantniju i održiviju istoriju ideje.

Umetnost-Ekologija

Transdisciplinarnim metodologijama, kroz medij fotografije i teksta, već pomenuti **Oliver Musović** dokumentuje, iznosi poglede o ekologiji, geopolitici, džentrifikaciji, prisvajanju itd. On to radi od svojih ranih početaka, koristeći jednostavnu, "jeftinu" fotografiju kojima stvara arhive i dokumente za veoma bitne aspekte društvenog života od naizgled nevažnih snimaka. Tako, u domenu trans-odnosa umetnost-ekologija, izvodi nekoliko „dokumentarnih” projekata u kojima pitanje održivosti i delanja postavlja na pijedestal, s jedne strane, ili stvara „dnevnik” urbane zoomorfologije u naš glavni grad.

Prvi projekat o kome govorim nosi naziv „Mesto solidarnosti (Bašta zajednice)“ iz 2018. godine. Reč je o seriji fotografija koje je Musović napravio u blizini nekadašnjeg aerodroma u Berlinu – Tempelhof, koji je danas velika javna površina, park, za rekreaciju i druge aktivnosti. Ovde ga je oduševila akcija lokalnog stanovništva, koje stvara razne komunikacione aktivnosti kako bi sačuvali prostor od navale kapitalista i investitora koji kao gladni vukovi nasrću na svaki slobodan prostor, želeći da ga „razviju“, grade stambene i poslovnie objekate na tom području. Na jednom delu ovog terena organizovali su zajedničku baštu (commuity garden) u kojoj kolektiv zauzima prostor i uči drevne

tehnike gajenja biljaka. Ovakve inicijative za zajedničko, slobodno i podeljeno korišćenje prostora su direktan pokušaj da se spreči „razvoj" novih zgrada i da se sačuva javni interes u interesu neke vrste socijalizacije i samoodrživih rešenja. Pored bašte zajednice u blizini terena nalazio se i kontejner za doniranje polovne odeće. Ovakav pristup je bio inicijativa da se napravi arhiva mogućih načina za spas zelenih površina od investitora i vlastodržaca koji žele da prodaju i urbanizuju svaki njen pedalj.[305]



Oliver Musović, *Mesto solidarnosti (Bašta zajednice)*, 2018, serijal 15 inkdžet printova, svaki 40h60

Teme antropocena i klimatskih promena su direktnije obrađene u jednom od njegovih najnovijih projekata, „Urbane šume" (2020). U ovoj studiji Musović proučava urbanu sredinu Skoplja, od pojedinačnih stabala i malih klastera drveća do većih parkova i šuma. Drveće je jedno od najotpornije tvorevine prirode i apsolutno je neophodno za održivost urbanih područja. Termin „urbana
šuma" odnosi se na zbir biljnog sveta u gradu, uključujući javne parkove, privatne bašte i ulično drveće. Ali kako gradovi postaju sve gušći, drveće se zamenjuje zgradama, promena koja nije uvek odmah primetna, ali ima trajne posledice. Gradsko i prigradsko šumarstvo u Skoplju predmet je Musovićeve foto studije koja

[305] Pogledati više: *Olivermusovik*, accessed on October 12, 2022, www.olivermusovik.tk.

istražuje ekološku i prostornu politiku grada. To je fotografska serija urbanih pejzaža koja locira i katalogira pojedinačna stabla u kontekstu urbanih sredina, uključujući zgrade, druga drveća, parkove i druge vrste urbane vegetacije. Ovo nije objektivna naučna ili ekološka studija, uprkos upotrebi konvergentnih transdisciplinarnih metodologija, već umetnička refleksija urbanog stanovnika sve manje prirodne sredine. Musović se fotografijom koristi dokumentarno, kreirajući topografske karte, kojima ukazuje na specifične krize sa kojima se naše društvo suočava, od političke i društvene, džentrifikacije i uzurpacije, korupcije i zagađenja, ekološke i ekonomske.



Oliver Musović, *Urbane šume*, 2020, serija digitalnih fotografija, onlajn 3D isložba na platformi Kunstmatriks

U domenu transtaktike u umetnosti vezanoj za ekologiju, vratićemo se ponovo na dva prethodno pomenuta umetnika **Roberta Jankuloskog i Moniku Motesku**. Reč je o projektu *Pejzažno iskustvo* kojim je ovaj projekat predstavio Paviljon Severne Makedonije na 59. izdanju međunarodne umetničke izložbe La Biennale di Venezia 2022. U tom smislu će Mekluan primetiti: „da razumemo medij

fotografije nemoguće je bez uzimanja u obzir njenih odnosa sa drugim medijima, kako starim tako i novim“, a fotografija u ovom projektu Jankuloskog i Moteske je možda osnova projekta. [306] U ovom projektu autori se bave i ekologijom i politikom, beskrupulozno otvarajući pitanja koja su i lokalna i univerzalna.

Projekat „Landscape Experience“ se može podeliti u tri konceptualne celine. Jedna se sastoji od fotografija „toksičnih pejzaža“, druga je video instalacija koja se sastoji od video rada i podne instalacije redimejd objekata a treća je samostalni rad sa pokretnim slikama.

Fotografije, koje su dokumentarne, tretiraju lep i napušten geopolitički region na granici sa Republikom Srbijom, gde su nekada bili rudnici arsena, antimona i hroma koji odavno ne rade. Sada su ti krajevi napušteni i zapušteni, na pojedinim mestima i dalje postoje nasipi sa ostacima arsenovog sulfita i antimona koje su prirodno-klimatski uslovi razneli. Sama boja ove rude, narandžasto-crvena, stvara magične i nadrealne pejzažne kreacije, koje su s jedne strane dopadljive i vanzemaljske, ali su s druge strane nemi svedoci „priča koje se ne smeju ispričati“. Njihova diskurzivnost leži u toksičnosti i razornoj moći te lepote po zdravlje ljudi, životinja i životne sredine. Nedostatak zvaničnih podataka i parametara, kao i nepreduzimanje mera od strane nadležnih organa, ukazuju na poražavajući nivo svesti i odgovornosti društvenih mehanizama i koruptivnu važnost humanističkog aspekta ispred kapitalističkog.[307] Ovi otrovni i „ranjeni pejzaži“ postaju ruševine ljudske pohlepe i uzrokuju egzistencijalne krhotine. Materijalnost pejzaža postaje materijalizacija smrti, pa je formalna estetika – lepota suprotstavljena bolnoj i devijantnoj konceptualnoj ružnoći.

---

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

[307] Jankuloski-Moteska se bave i pitanjem prisvajanja, ne samo ovog već i mnogih drugih rudnika od strane države ili privrede i njihove beskompromisne zloupotrebe i eksploatacije, ne uzimajući u obzir nijedan drugi aspekt (priroda, životna sredina, geografija, ljudi, toksičnost, eko sistem), a zatim zanemarivanje reminiscencija i negativnih aspekata njihovog zatvaranja ili napuštanja bez preduzimanja odgovarajućih standarda zaštite. Sve je to još jedan asimilacioni i hegemonistički pristup politike na vlasti, ali priroda pronalazi načine da se odbrani i obnovi, za razliku od ljudi koji su krhki i ne uspevaju uvek da se spasu od onih koji su dominantniji.



Robert Jankuloski i Monika Moteska, *Landscape Experience I*, 2021/22, fotografije

U drugom delu, pored plastičnosti „preobraženih pejzažnih panoptikona", autori uvode i telo – čoveka (ili njegovu aluziju) kao simbol moći, ali i krhke i lako savladive snage. Ova konceptualna veza inauguriše jedinstven oblik intimnosti, bliskosti i vezanosti za nešto istorijski štetno i materijalno toksično.[308] Kroz fizičku igru, ritam, takt, zvuk, ponavljanje, video rad prenosi diskurs pelivanta, borilačke veštine karakteristične za region Balkana, koja je simbol istrajnosti, herojstva, tradicije, prenošena se sa generacije na generaciju, noseći ideologiju da treba biti jak i pobediti, ali da pritom ne treba i povrediti. Golo telo pelivana postaje sinonim za lepotu, za drevno muško telo. Nasuprot ovoj visoko vertikalnoj kompoziciji videa, koja obiluje egzistencijalnom punoćom, na podu, pre ovog videa uzdiže se zamišljeni pejzaž– podna instalacija koja se sastoji od 220 transformisanih vojničkih šlemova. To je prostorna aglomeracija redimejd šlemova (sa nanesenom kosom, postajući „novi humanizovani predmeti") koji su svojevremeno imali svoju utilitarnost i primenu za zaštitu glave (u ratovima

[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.

širom regiona iz bliže i dalje prošlosti) na kojim je izvršena umetnička intervencija . Oni postaju aluzija na sve izgubljene živote.



Robert Jankuloski i Monika Moteska, *Landscape Experience II*, 2021/22, video i 220 šlemova

U trećem delu - video objektu, Jankuloski-Moteska izvode vizuelnu naraciju vezanu za povređene pejzaže, i odsustvo/prisustvo čoveka u njima. Da bi sastavili ovu umetničku kompilaciju pokretnih slika, snimaju na tri lokacije. Jedna lokacija su rudnici antimona i arsena na periferiji naše države. Već razrađeni
„svemirski“ narandžasto-crveni pejzaži, koji su bili predmet interesovanja pretežno u fotografskom ciklusu, ovde su produbljeni kroz pogled video kamere, a konceptualna osnova za toksičnost nadograđuje se i dramatizuje uključivanjem ljudskih figura u taj pejzaž, čime narušavaju harmoniju toksičnog područja. Druga pejzažna inspiracija su Markove kule, prelep prirodni granitni kompleks koji svojom monumentalnošću i raznolikošću denudacionih oblika izaziva estetsku

senzaciju i oduševljenje, kao da je reč o metafizičkom pejzažu. Autori obraćaju pažnju na materijalnost prostora i pretvaraju ovaj pejzaž u mesto „preostale ranjivosti“[309], fizičkog i ekološkog izlaganja asocijativnih ostataka rata koje omogućava umetničku artikulaciju štetnih, ali i konstitutivnih oblika intimnosti i delovanja. Materijalnost pejzaža upotpunjuje performativni čin kotrljanja šlemova niz brdo, simbolika na odsečene glave u brojnim apsurdnim ratovima. Snimci iz rudnika mermera, koji su treća lokacija, mesta gde se vadi najlepši beli prilepski mermer, svojevrsna su mesta traume, direktne devastacije i oštećenja prirode. Tektonski poremećaji, stratigrafske promene, zvučna „silovanja” od „iskorenjivanje pejzaža” predstavljaju mesta sećanja, aluzivne istorijske slojevitosti i afektivnog taloženja nasilja sadašnjosti, ali i prošlosti. Ovi okviri su generalno ukazivali na traumatično iskustvo koje se moglo raspršiti u vremenu i prostoru, rasprostranjeno u zamršenim odnosima između mesta i ljudi.[310]



Robert Jankuloski i Monika Moteska, *Landscape Experience III*, 2022, video

Umetnici *Landscape Experience*-a se obraćaju savremenom društvu i postavljaju pitanje kolektivnog odnosa ne samo prema istorijskom pamćenju, kako ga

[309] Pod „preostalom ranjivošću“ podrazumeva se iskustvo telesnog i ekološkog ranjavanja koje svedoči o temporalnosti istorijske povrede.
[310] Ana Frangovska, *Landscape Experience, Jankuloski/Moteska* (katalog) (Skopje: National Gallery, 2022).

predstavljaju savremeni mediji i narativi, već i prema društvenim odnosima moći koji dovode do traume i trovanja, kako prirodnog okruženja, tako i čoveka. Reč je o kritičkom korišćenju pejzaža u savremenoj umetničkoj praksi, kojim autori čine vidljivim mesta devastacije prirode od strane čoveka, bilo da je reč o ratu ili eksploataciji mineralnih sirovina, i dovode u pitanje kolektivnu sliku prošlosti, sadašnjosti i Budućnost. Oni kritički gledaju na istoriju kroz ljudsku potrebu da potčini i ukroti prirodu, dovodeći je u vezu sa tezom Hane Arent o banalnosti zla (iz 1963. godine u Ajhmanu u Jerusalimu), da najveće zlo ne čine oni koji su po prirodi zli, sociopate, fanatici, već oni kojima samo nedostaje samosvesnog razmišljanja i rasuđivanja, poslušni ljudi koji bezuslovno poštuju hijerarhijske strukture, zakone i institucije države, koji bez lične odgovornosti prenose saučesništvo celog društva.[311]

Pejzažne instalacije „Nizbrdo" i „Spas po Bojsu", koje **Monika Moteska** stvara u svojoj individualnoj karijeri, takođe spadaju u paletu transmedijskih dela, koja se pored slika (crteža) sastoje i od redimejd elemenata (kamen u instalaciji „Nizbrdo" i konopac za penjanje u instalaciji „ Spas po Bojsu"), zvuk (kamenja koje se kotrljaja niz brdo), skulpturalni objekat (metalne sanke uvećane od dimenzija sanke u prirodnoj veličini, na koje je montiran metalni ram u koji je , uokvirena slika -crtež „Spas po Bojsu"), još jednom dotiču diskurse egzistencije, ali ovoga puta otvoreno problematizujući strah od ekoloških katastrofa i postavljajući pitanja u kom pravcu se Makedonija i svet kreću u očuvanju malo preostale ekoravnoteže. Pejzaž je sam po sebi motiv u brojnim umetničkim obradama, ali ono što je specifično u slučaju Moteske je to što ga ona prenosi sa takvom crtačkom virtuoznošću da u svojim detaljima podseća na fotografiju prelepog stenovitog pejzaža. Ovim dvaju delima ona nudi dve krajnosti diskursa – proces hodanja nizbrdo, kao proces u kome se odvija destrukcija i kretanje ka ponoru, ali i aspekt nade, stvarajući sanke unapred zacrtanih dimenzija na koje su aluzivno postavljeni

[311] Sanja Kojic Mladenov, *Landscape Experience, Jankuloski/Moteska* (katalog) (Skopje: National Gallery, 2022).

za nju najvažniji egzistencijalni parametri - prilepski pejzaž i konopac za penjanje, citirajući Jozefa Bojsa, da bi 'spasio svet'.



Monika Moteska, *Spasenje po Bojsu*, 2020, instalacija (crtež, metalna sanka, alpinističko uže)

Moteskino interesovanje za korišćenje bioloških materijala prilikom „nadogradnje", kreiranja materijalnih i metafizičkih (konceptualnih) slojeva i dorade crteža i objekata, ključno je i u ciklusima radova pod naslovima „Taksidermija insekata", „Mutanti", „Taksidermija miševa" „ , "Taksidermija materice". U njima su čiste kompozicione asocijacije miševa, zmajeva, kineskih lutaka, beba, 'glave ovna' (nalik na matericu), muva u pokretu, sve izvedeno olovkom, i "prefarbano" lepljenjem dlačica na olovku koje daju materijalnost, plastičnost i taktilnost. Kroz ove radove Moteska problematizuje pitanja genetski modifikovane hrane, nuklearnih testova, osećaja 'postajanja mutanta', gubitka ljudske i ekološke svesti. Ideju za ove radove Moteska je dobila prilikom posete logoru Jasenovac, gde je videla gomile kose koje su ošišane sa zarobljenika.

Dvostruko značenje koje kosa kao novi medij ima u njenim crtežima i njenom preobražavanju i dodavanju efemernosti dela je i u negativnoj konotaciji, ali i u njenoj identitetskoj suštini, sadržaju DNK koda koji u sebi nosi determinaciju, i

svojom ponovnom upotrebom daje 'novi život' i trodimenzionalnost dvodimenzionalnim aluzivnim crtežima.[312]



Monika Moteska, *Taksidermija insekata*, 2018, olovka i hartija

„Disanje ispod“ je instalacija od sivo obojenih kada i fotografija sa rupicama. Na prvoj izložbi, na vrhu kade postavljena je fotografija ribe koja se ogleda u ogledalu. U stvari, riba vidi svoju smrt u ogledalu. Kade u ovom delu imaju dvostruku konotaciju. S jedne strane, oni su prebivalište, a s druge strane su i večni dom, koji podseća na grob. Na drugoj izložbi, kada je ispunjena zemljom u obliku planine, a na zidu je projektovan video snimak Markovih kula u Prilepu.

Upotreba transmedijalnosti, koja prirodno dovodi do određivanja autorske ideje i vodi recipijenta kroz male narative do stvaranja velikog narativa, stvara virtuelnu 3D animaciju, sličnu modernoj matrici u kojoj pomeranjem slika na dodir ekrana, formirate slagalicu koja će stvoriti celinu.

[312] Jovanovik (ed.), *Vo dijalog, vizuelna i primeneta likovna programa na KSP centar Jadro (2020- 2021)*, 75.



Monika Moteska, *Disati ispod*, 2018, delovi instalacije, Muzej savremene umetnosti Novi Sad

U kontekstu ekološke perspektive transdisciplinarnosti u umetnosti svakako treba pomenuti autora **Velimira Žernovskog.** On kaže: „Ako tvrdoglavo nastavimo da dozvoljavamo da nas vodi samo logika kapitala, neizbežno je totalno otuđenje od prirode, a time i svesno narušavanje složenog i životvornog biodiverziteta. Mislim da smo već nepovratno otuđeni i možda je kasno da učinimo bilo šta što je u našoj moći da ove planetarne procese učinimo bar malo podnošljivijim. Bojim se da ćemo se sve češće suočavati sa „osvetom" prirode za sve ono što smo uspeli da uradimo zdravoj i relativno mladoj planeti za samo nekoliko kosmičkih sekundi. Po mom mišljenju, mi smo podbacili kao civilizacija i moraćemo da snosimo posledice."[313]

Žernovski je mladi multi- i transmedijski umetnik koji prvenstveno istražuje koncepte popularne kulture kroz svoju umetnost. On kritikuje monstruoznu logiku koju kapital nameće u svom projektu „Van crnila", alarmirajući dvosmislenost naše budućnosti, perspektivu nepovratnog uništenja

[313] Katerina Bogoeva, „Potfrlivme kako civilizacija. Destruktivniot čovečki dopir na izložba vo Mala stanica". *Umno.* 15 septemvri 2021, https://umno.mk/potfrlivme-kako-civilizacija-destruktivniot- chovechki-dopir-na-izlozhba-vo-mala-stanica/.

našeg prirodnog i simboličkog sveta sve dok ne budemo svedeni na ništa drugo do šuplju školjku, telo bez bilo kakvo značajanog materijala. Žernovski u ovom delu govori o novoj geološkoj eri, Antropocenu, o neregulisanoj eksploataciji i nemarnoj praksi prema prirodnim resursima koji narušavaju ravnotežu prirodnog poretka Zemlje. Ljudi su, naravno, najodgovornija vrsta za svoj geološki uticaj na osnovne prirodne parametre života na Zemlji, što dovodi do katastrofalnih promena. Ali Žernovski, po ugledu na mnoge svetske istraživače, naučnike i ekologe, postavlja pitanje da li samo vrste, tj. da li su ljudi krivi za klimatske promene i ekološke katastrofe ili je problem sistemski?



Velimir Žernovski, *Iza crnila*, 2018, 3D print i akril

Brzi razvoj kapitalističke proizvodne logike, kao i globalni kapitalistički model koji predlaže beskrupulozno iskorišćavanje prirodnih i ljudskih resursa, nesumnjivo je dozvolio sadašnji geološki period. Sledeći ovu ideju, verovatno je da bi trebalo predložiti i pripisati novi termin

Kapitalocen[314] ovom novom vremenu, koje je kompatibilnije sa aktuelnom situacijom ekološke i društvene sistemske krize. Zatim pokušavamo da pronađemo odgovor na pitanje koje je postavila kustoskinja Lilijana Nedelkovska
„ako je kapital vredniji od života, šta je onda naš izbor?“ u projektu Žernovskog.“[315]



Velimir Žernovski, *Iza crnila*, 2018, 3D print i akril

Projekat Žernovskog je palimpsest na koji se autor svakim delom iznova upisuje patiniranim ostatcima i ostacima svoje vizije hipotetičkog prelaska u budući svet bez ljudi, dodajući ideji utopijsku dimenziju. Potpuna prezentacija ove ideje implicitno nagoveštava „usamljenost“ sadašnjeg gledaoca, koji prema narativu i saznanjima koja okružuju prvobitnu ideju „crnih rupa“ i uticaj pojedinca kao značajnog aktera u degradaciji prirode, [„zemljine struje i njena

[314] To je način razumevanja kapitalizma kao povezujućeg geografskog i obrazovnog istorijskog sistema. Kapitalocen je geopoetika osmišljavanja kapitalizma kao svetske ekologije moći i re/produkcije u mreži života.
[315] Liljana Nedelkovska, *Velimir Žernovski: Nadvor od crnilata* (katalog) (Skopje: Muzej na sovremeni umetnosti, 2019).

ravnoteža“ (Žernovski)], može zauvek ostati u mraku, koji pokušava da uravnoteži snažan slikovit metafizički svet autora.



Velimir Žernovski, *Iza crnila*, 2018, 3D print i akril

Gledalac najpre ulazi u gustinu atmosfere, postignutu intervencijom tamne boje na pojedinim delovima, prostor konstruisan u optičkom univerzumu, u kome su tama, specifično svetlo i raspored figura – astronauta u različitim položajima i stanjima – govori o savremenoj vizuelnoj estetici, prefinjenoj umetničkoj veštini i autorovoj sposobnosti da uspostavi čistu materijalizaciju, organizujući različite komponente u jedno. Ovakav kompozicioni raspored i scenografska artikulacija heterogenih komponenti, koje predstavljaju čitave svetove, samostalnu celinu, u jednu sveobuhvatnu kompaktnu celinu, pokazuje sposobnost autora da se postavi iznad i van sopstvenog sveta. Kako gledalac ulazi dublje u autorov svet, on ili ona zamišlja, pita i generiše duboke misli o univerzumu, ljudskom faktoru, nekontrolisanom istraživanju prirodnih resursa i novim istraživanjima NASA i ESA, koja se proširuju u beskonačnu sferu znanja.

Heksagonalna ogledala (teleskop Džejmsa Veba) i njihovo postavljanje iznad vidnog

polja, pozicioniranje figura na postamentima u smanjenoj ljudskoj proporciji - prema optičkom univerzumu (precizno štampani 3D kosmonauti), crne i male mikro zvezde i planete (minimalistička estetika izgrađena kroz modelsku reprodukciju), put neonske glazure, sve to stvara transmedijsku monumentalnu vrednost, istovremeno upućujući ka, ali i van muzeja.[316] 3D štampane skulpture kosmonauta (prazna školjka, telo bez suštinskog sadržaja) i film, zajedno kao kompleksna instalacija, predlažu diskurs. Vizija takvog tela inkorporirana je i sa drugim medijumom komunikacije u videu, svedenom samo na njegovu primarnu funkciju: disanje. Međutim, u isto vreme, Žernovski se „angažuje" hipotezom Stivena Hokinga da „crne rupe nisu tako crne kao što se verovalo", i da čak mogu delovati kao kapija u drugi univerzum, s obzirom na snažno gravitaciono polje koje prizvode, od kog ništa ne može pobeći, pa ni svetlost. Da li je kapital naša crna rupa, koja, s jedne strane, upija i ubija čak i najubedljivije pozive da se spase život na Zemlji, dok sa druge, svojim ogromnim ulaganjima u svemirski program, omogućava ljudima da se nadaju i sanjaju o drugom svetovima? Kao izložba video instalacija i višestruke skulpture astronauta postavljenih na raznim mestima, „Izvan crnila" pokušava veoma lucidno da postavi ovo pitanje. Čini se da figure astronauta najavljuju najnoviju ontologiju budućnosti. I, po rečima Stivena Hokinga, „Ne odustajte ako se osećate kao da ste u crnoj rupi. Postoji izlaz i odatle."[317] Međutim, ove kreativne metode dele zajedničku osnovu naučno-kulturne transdisciplinarnosti i konceptualne kritičnosti, koje u kombinaciji sa savremenom umetnošću pokazuju eko/estetsko promišljanje politike, kao i politizaciju odnosa umetnosti sa biosferom i neraskidivu vezu prirode sa ljudskim carstvom ekonomije, tehnologije i kulture. Kao što je utvrđeno u njegovim tekstovima „Tri ekologije" i „Haosmoza", čiji se uticaj podjednako oseća u savremenoj političko/ekološkoj teoriji i eko/estetici, ovo pitanje prepoznaje

---

[316] Natali Rajčinoska Pavlevska, „Otade crniloto", *Nova Makedonija,* 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_Cu7Sleq8JVPPgKwYpwoO9yvIIQJRFl_0xqAQ.

[317] Liljana Nedelkovska, *Velimir Žernovski: Nadvor od crnilata.*

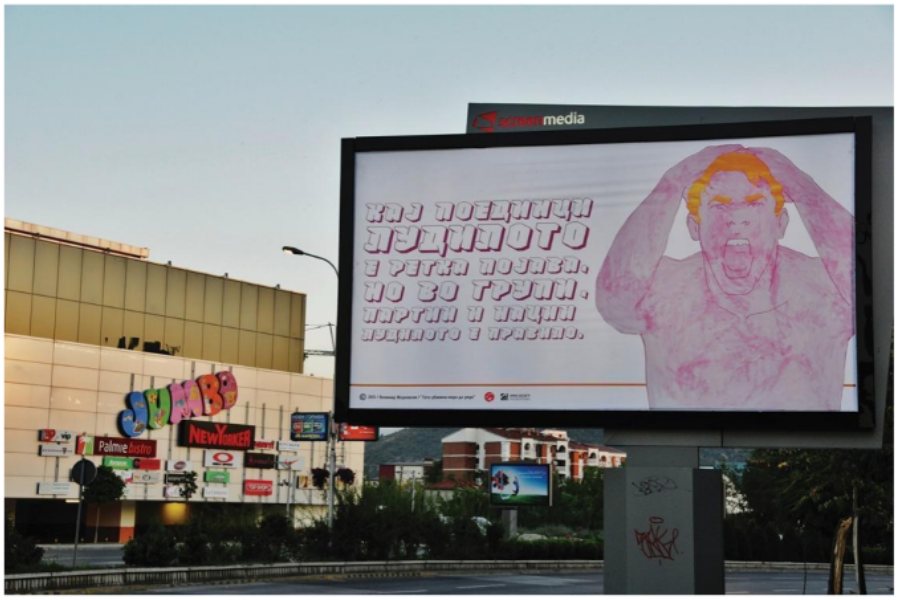
signalno nasleđe političke ekologije[318] Feliksa Gatarija. Kao što je Gatari objasnio: „Umesto da zauvek ostanemo podložni zavodljivoj efikasnosti ekonomske konkurencije, moramo ponovo prisvojiti univerzume vrednosti, tako da procesi singularizacije mogu ponovo da otkriju svoju doslednost. Potrebne su nam nove društvene i estetske prakse, nove prakse sopstva u odnosu na drugog, prema stranom, prema čudnom – čitav program koji se čini daleko od trenutnih briga. Pa ipak, na kraju ćemo izbeći velike krize našeg doba samo artikulisanjem: subjektivnosti u nastajanju; socius koji stalno mutira; i okruženje u procesu ponovnog izmišljanja'.[319] Ostaje pitanje koje postavljaju ovakvi projekti koji se bave ekološkom i političkom transdisciplinarnošću u umetnosti, kako se takva kolektivna posvećenost ekološkoj pravdi može pretvoriti u transformaciju velikih razmera kako bi spasila našu budućnost od vrlo mogućeg scenarija „planetarne disforije“ koji se oslanja na svim oruđima ekoestetike i političke ekologije.



[318] Politička ekologija poseduje raznoliku i složenu genealogiju, artikulisanu na preseku kulturne geografije, ljudske ekologije, antropologije, studija životne sredine i političke ekonomije tokom dvadesetog veka. Uopšteno govoreći, ispituje nejednaku raspodelu troškova i koristi od promena životne sredine prema društvenim, kulturnim i ekonomskim razlikama i u smislu njihovih političkih implikacija. POgledaj više u: Raymond L Bryant and Sinéad Bailey, *Third World Political Ecology* (London: Routledge, 1997).; i 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; i *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, trans. Paul Bains and Julian Pefanis (Bloomingdale, Indiana: Indiana University, 1995).

Pored pokušaja da se dotakne transdisciplinarnih praksi, Žernovski se ističe u primeni transmedijskih metodologija, iznova istražujući u oblasti politike, ali i u domenu sociologije, posebно sa aspekta drugog i kvir praksi. Kao potvrdu ovih hipoteza, analiziraćemo projekat „Sva lepota mora da umre“.“ (2013).



Velimir Žernovski, *Iz serije Sva lepota mora umreti!*, 2014, bilbord

Projekat „Sva lepota mora da umre“ bavi se i problemom Drugog i stigmama savremenog društva. Suštinski medij izražavanja Žernovskog je crtež, komunikaciona platforma u kojoj je samouveren i svoj. Transmediji su bilbord i tekst pored crteža, koji preko višedimenzionalnih platformi i snagom spajanja direktno i beskrupulozno prenose ideju. U izgradnji ovog projekta, Žernovski polazi od sportskog fanatizma kakav mi u osnovi poznajemo. U političkom, kulturnom i društvenom kontekstu gde su pokreti igrača i dinamični odnosi na sportskim terenima zamrznuti u nacionalne ikone, gde se kolektivno i nestabilno prenošenje potencijala za promene pozdravlja i fetišizira kao pobednički trofej nacije. Oni postaju mesta specifično-materijalne interakcije i

rekonfiguracije između tela na sportskim terenima kao paravan za fantazmatsku projekciju i apstrakciju stvarnosti siromašnih i letargičnih građana.[320]

Projekat Žernovskog ponovo prisvaja glavnu ikonografiju i simbolički arsenal nacionalističkog političkog projekta kako bi se iznutra prema spolja ponovo promislili nedemokratski i strukturalno totalitarni politički programi. Dakle, nacionalizam je istovremeno i kritika „traganja za korenima“ u dalekoj antici, muške logike upisane u političku imaginaciju i muškosti kao dominantne matrice regulacije i izgradnje ljudske seksualnosti i telesnog života, fatalne zatvorene fiksacije identiteta, metafizičke logika nasilja i nepovezanosti .

Bilbordi Žernovskog postavljeni su na Dan nezavisnosti Makedonije (8. septembar) s razlogom. Taj dan označava institucionalni momenat političkog tela, glorifikovano ponavljanje osnivanja, trenutak izgradnje nacije u kojem volja naroda postaje jedinstvena i dobija svoju autonomiju. Prezentacija crteža Žernovskog kritikuje pretpostavke 'projekta' izgradnje nacije i nezavisnosti.
Crteži Žernovskog dekonstruišu punoću nacionalnog prisustva (koje na osnovu njegove slike uzurpira prošlost i budućnost) i razbija i deli fantazmagoričnu pretpostavku o njenoj punoći.



Velimir Žernovski, *Iz serije Sva lepota mora umreti!*, 2014, 160h90, akril i marker na papiru

[320] Slavcho Dimitrov, “All beauty must die, Velimir Zernovski”, *Coalition Margins,* September 6, 2013, http://coalition.org.mk/archives/3725?lang=en.

Dekonstrukcija maskuliniteta i binarnog rodnog sistema otkriva provincijsko razmišljanje i nacionalnu politiku u simboličkoj instituciji zajednice na koju Velimir Žernovski reaguje. Inicijativa Žernovskog ima za cilj da razotkrije, problematizuje, ironizuje i redefiniše prastari odnos između politike i maskuliniteta uključivanjem muškosti kao jedne od osnovnih struktura na kojima se koncipira, proizvodi i reguliše život zajednice – politički.

Politička tradicija kakvu poznajemo isključuje, poriče, odbacuje i obezvređuje telesnost, život, životne želje, potrebe, emocije, stvorenu ženstvenost, prirodu i nekontrolisano, ili sve kontroliše. Besmrtnost, beskonačnost, transcendentnost života i najnužnije, transcendentnost smrti, prirodni ritmovi i odnosi pobuđuju političke emocije. Politika muškosti je mesto gde tražimo besmrtnost kroz ideje, države, politike i nacije. [321] Projekat Velimira Žernovskog prkosi hegemonističkim društvenim institucijama i bojama razbija rodni monohromatizam.



Velimir Žernovski, *Iz serije Sva lepota mora umreti!*, 2014, bilbord

Gola muška tela Žernovskog otkrivaju telo kao rodni aparat moći. U duhu Helene Siksu, crteži Žernovskog pitaju: „Jeste li sigurni da ste se jutros obukli

[321] Slavcho Dimitrov, "All beauty must die, Velimir Zernovski".

odgovarajući pol?“, kompromitujući na taj način telesni život i stav kao poslednjeg bastiona rodnog sistema.[322]

Ako postoji istorijska veza između homofobije i mizoginije, onda farbanje čeličnih muških tela u ružičasto ujedinjuje isključenu ženstvenost na isti način na koji ujedinjuje isključenost kvirnosti. Slično tome, ružičasta boja takođe ujedinjuje isključenost kvir identitet. Na ovaj način, ružičasta živopisna vizualizacija postaje tehnika otkrivanja lokacije koja označava strah, poniženje, nesigurnost, opasnost, pretnju i odbačenu identifikaciju muškog tela.

Ovako moćna, prenosiva i putujuća poruka koja se transponuje kroz transmedijalnost koju koristi Žernovski direktno prodire do najužih pora društveno-političkih dogmi i propisa i proniče u malformacije društvene uključenosti i prihvatanja Drugog i njegovog zagarantovanog prava na biti Drugo.

Tehnologija

I kao što sam već u uvodnom delu naglasila o razvoju makedonske savremene umetnosti, i njenom transtaktičkom rezonovanju u domenu korelacije umetnosti sa politikom, ekologijom i tehnologijom, primetili smo da je tehnologija najslabija grana na koju se možemo osloniti. Nije potpuno odsutna, ali za razliku od preovlađujućeg odnosa umetnost-politika ili aktuelne interpolacije umetnost- ekologija, ova veza umetnost-tehnologija nema ni korene ni plodne osnove za bolji noviji procvat u kratkom vremenu, najverovatnije zbog ekonomskog stanja države, institucija, pojedinaca, a i slabog obrazovanja i obuke u transtaktičkom rezonovanju umetnosti.

[322] Slavčo Dimitrov, „Seta ubavina mora da umre!“, *Okno*, 7.9.2013, https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2017/06/2013_09_07-Seta_ubavina_mora_da_umre.pdf.

Primer takvog umetnika je mladi savremeni autor **Nikola Radulović**, koji pokazuje prve ozbiljnije korake u ovoj oblasti. Pre 5 godina bio je pobednik tradicionalnog Bijenala mladih umetnika, koje se redovno održava u Muzeju savremene umetnosti u Skoplju, nakon čega je na poklon dobio samostalnu prezentaciju u muzeju sledeće godine. U svom stvaralačkom rodoslovu oslanja se na ideju da sliku i galeriju zamenjuje računarom i internetom. Pravi digitalne gifove, čija je osnova crtež. Jedno od njegovih najznačajnijih dela, sa kojim će pobediti na Bijenalu, je „The book of Sclavin ". U ovoj digitalnoj „knjizi", Radulović stvara animirani narativ smešten u 1981. godinu o izmišljenoj socijalnoj državi u kojoj se moćna elita i subverzivni društveni pokret susreću sa intrigantnom, ali nepoznatom stvari koja ih dovodi do transformacije. [323] Nepoznati objekat je misteriozna kapsula, koja je pretvorena u skulpturalni 3D objekat sredstvo za navigaciju kroz priču. U „Book of Sclavin", Radulović uspešno inkorporira vizuelni i narativni izraz kroz likovne, tekstualne elemente i animaciju, stvarajući pritom delo koje kroz distopijski aspekt priče korespondira sa aktuelnom političkom i društvenom realnošću.

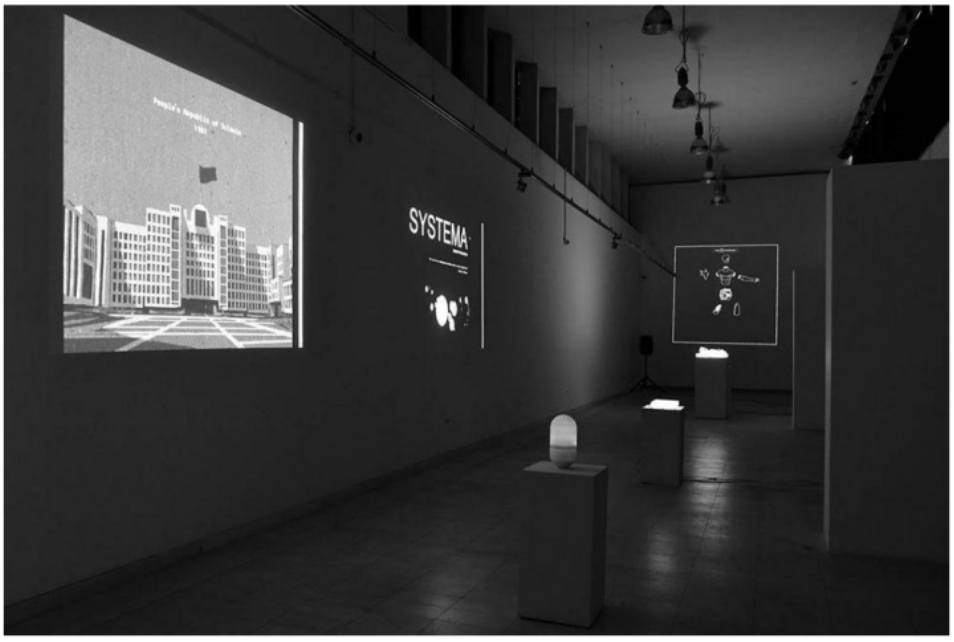


Nikola Radulović, *Book of Sclavin*, 2018, digitalna knjiga i instalacija

[323] Viktor Dano, „Zapoznajte go Nikola Radulovik i negovite fascinantni gifovi", *IT.MK*, 27 juli 2016, https://it.mk/zapoznajte-go-nikola-radulovik-negovite-umetnichki-gifovi/.

„Knjigu vidim kao naučnu fantastiku, „palp“, jeftin roman koji se može deliti na internetu. Napravljena je 2016. godine i ubrzo sam je postavio na internetu, ali niko nije odlučio da je objavi. Sada je na 12. Bijenalu mladih bila njena prva zvanična prezentacija. Inače, dostupna je na linku i svako ko želi može besplatno da je preuzme, vidi... Ali koga ćeš danas da nateraš da čita“, ističe Radulović.[324]

„SISTEM“ je još jedno multi-segmentno izdanje naučno-fantastične knjige „Knjige Sklavina“, koje sada uključuje i „SISTEM – Knjiga Skalvina 2.0 i „GENEZU“, interaktivnu igru. „KNjIGA SKLAVINA“ je bio prvi deo emisije „SISTEM“ koji je prikazan, a umetniku Nikoli Raduloviću je doneo nagradu za najboljeg mladog autora na 11. Bijenalu mladih u MSU-Skoplje.



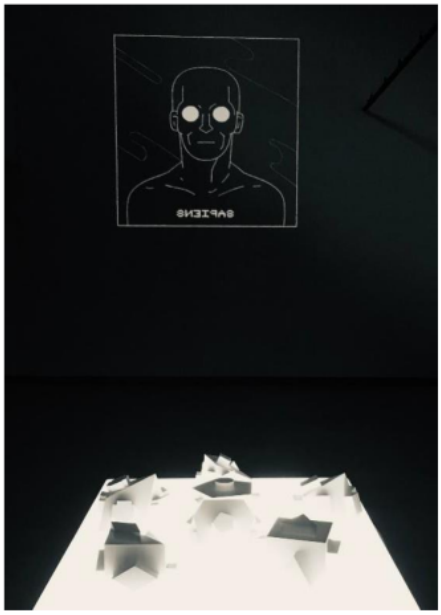
Nikola Radulović, SISTEM (*SYSTEMA)*, 2019, digitalne instalacije

[324] Ljupčo Jolevski, „ Nikola Radulovиќ – najdobar avtor na 12 Bienale na mladi umetnici“, *Slobodna Evropa*, mart 21, 2018, https://www.slobodnaevropa.mk/a/29113390.html.

Ovaj roman je utopijska naučna fantastika vezana za „kapsulu“, ideja da čovečanstvo i njegovi potomci poseduju mesto, ali ne znaju značenje konačnog oblika razvojnog prostora, igra ključnu ulogu u stvaranju novih svetova i ljudski rast u budućnosti.

Ovo delo ima književnu formu koja nudi novi vizuelno-virtuelni svet koji se otključava uz pomoć QR kodova koje čitaju pametni telefoni i tako oživljavaju animirane gifove zasnovane na ilustracijama autora.

Delo „GENEZA“ podstiče učešće publike putem interaktivnog uređaja kao što je slagalica. To je interaktivno iskustvo u kome primalac (publika) može da nauči o sedam različitih faza ljudske evolucije koje će se odigrati u dalekoj budućnosti. Kreiranje animacija je praćeno jedinstvenim zvučnim efektom, čije su komponente povezane sa određenim zvukom.[325]



Nikola Radulović, *GENEZA*, digitalna instalacija i slagalica

[325] Bojana Janeva, “Nikola Radulović: Sistema. 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/.

Odnosu umetnosti i tehnologije, isprepletenom politikom i ekologijom, pridružiće se istraživanja studija slučaja, uglavnom kroz radove Kristine Pulejkove, Verice Kovačevske, Nikole Uzunovskog i Elpide Hadži-Vasileve, koja slede u nastavku.

8. STUDIJE SLUČAJA POSMATRANE KROZ ODREĐENE TEORIJSKE PRIZME

8.1. Transplatforme (transdisciplinarnost i transmedijalnost) umetnost-ekologija, umetnost-politika i umetnost-tehnologija u delu „Svadbeni put" KRISTINE PULEJKOVE kao spekulativni pragmatizam prema teoriji Brajana Masumija[326]

U Makedoniji postoji nekoliko primera primene najsavremenije tehnologije koja se koristi u novim medijskim radovima koji imaju inter i transdisciplinarni pristup. Jedan od najboljih primera ovih naprednih vizuelnih izraza je rad mlade umetnice Kristine Pulejkove, koja trenutno boravi i živi u Londonu, gde radi, istražuje i stalno usavršava svoje znanje. Diplomirala je slikarstvo i animaciju na Akademiji lepih umetnosti u Beču i magistrirala umetnost i tehnologiju na Univerzitetu Sent Martin u Londonu. Pristup Pulejkove se definiše njenim obrazovanjem koje ju je naučilo da ništa u likovnoj umetnosti ne može biti predstavljeno samo kroz formu umetnosti, bez istraživanja i oslanjanja na druge specifične naučne discipline koje bi stvorile neosporan vizuelno-konceptualni amalgam koji je višeslojan, zasnovan na transmedijalnosti i transdisciplinarnosti, a analizira i aktuelna pitanja iz domena politike, ekologije i tehnologije. Otuda se mogu povući paralele između vizuelnog istraživanja Pulejkove i izjave Alfreda Vajtheda (Alfred North Whitehead) da
„Filozofija ne može ništa da isključi.."[327]

Projekat pod nazivom „Svadbeni put" jedan je od najprikladnijih primera njenog transtaktičkog pristupa umetnosti. Reč je o kompleksnoj multimedijalnoj instalaciji koja obuhvata video radove projektovane na vodenim ekranima, hologramsku projekciju i video u 360◦ - virtuelnoj stvarnosti.

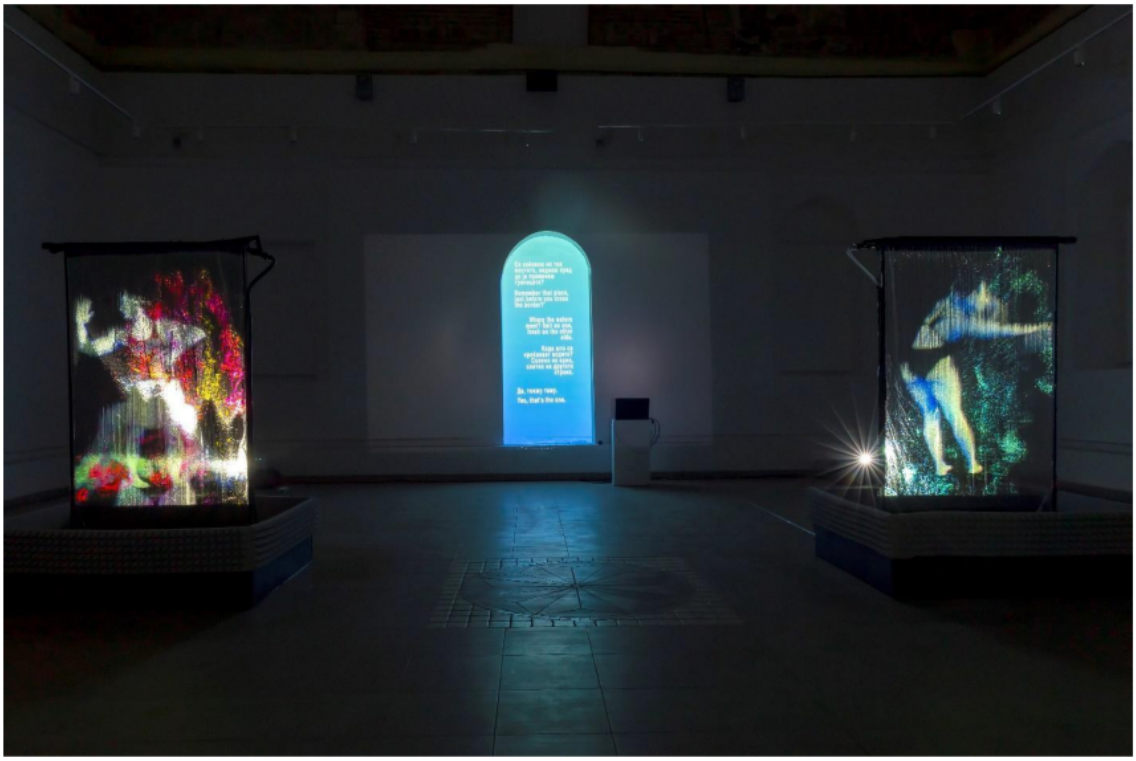
---

[326] Ovaj rad o Pulejkovoj u celini je objavljen u Art and Media Journal kao deo inicijalnog istraživanja za tezu ove disertacije pod: 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.

Priča o evropskoj jegulji je koncept oko kojeg se definiše i oblikuje narativ projekta, a paralelno sa evropskom jeguljom, Pulejkova lokalno uključuje i ohridsku jegulju, koja se prirodno ubraja u evropske jegulje, ali s obzirom da je njena migraciona ruta zvanično opstruisana, sada se veštački reprodukuje. Jegulja je vrlo specifična vrsta koja raste od male providne do odrasle žute i konačno polno zrele jedinke obučene u srebrnu boju . Ona migrira u Sargasko more, vođena instinktom, da izvrši svoju reprodukciju, gde se dešava čin ljubavi, koji je ujedno i poslednji lanac puta koji se zove postojanje, odnosno njena smrt, a mališani nose šifru, poreklo i „inteligenciju i znanje" predaka, vraćajući se istim putem kojim su išli njihovi roditelji. Čudesno putovanje koje pruža priroda, koje na specifičan način govori o migracijama uopšte, gledano ljudskim očima, bavi se osećanjima, dilemama, pitanjima, poreklom, nostalgijom i samoidentifikovanjem migranta. Ohridska jegulja je trebalo da bude na istom putu, da pronađe svoj način razmnožavanja i opstanka, ali je 1962. godine podignuta brana na putu jegulja od Makedonije do Republike Albanije, do danas je na istoj ruti postavljeno još 5 brana. Kao rezultat toga, prirodni reproduktivni sistem jegulja je nasilno zaustavljen i Ohridsko jezero se od tada veštački mresti jeguljama. Ovaj diskurs se bavi ozbiljnim pitanjem ljudskog uticaja na ekološke katastrofe s jedne strane, i političkom participacijom, perspektivama i platformama s druge strane. Otvara diskurse o blokiranju i otvaranju granica za različite vrste nacionalizama, za česte migracije ljudi duž rute Albanija-Makedonija u različitim prošlim uslovima, za prošlo bekstvo albanskog stanovništva koje pokušavalo da pobegne od režima Envera Hodže ili, s druge strane, o novijim, tragičnim evakuacijama sirijskih izbeglica koje traže bolju budućnost za sebe i svoju decu (slično kao i same jegulje).

Pulejkova vizuelno organizuje ovaj narativ ili koncept u pokretnim slikama, tako što u studiju snima plesačice koje izvode takozvanu „Svadbenu

stazu“ [328] jegulja. Dva video snimka prikazuju tri plesačice (svaka predstavlja jegulju različitog uzrasta: dete, devojčicu i odraslu devojku) kako izvode magični ples, jedan za jegulje iz reke Temze u Londonu, Velika Britanija, a drugi za ohridskou jegulju. Snimak je animiran i kompjuterski potpomognut u postprodukciji, sa efektima vode i zadivljujućim vodenim pejzažima. Snimke prati tekst koji se čita i na engleskom i na makedonskom jeziku, kao svojevrsni dijalog između dve jegulje – one sa Temze i one sa Ohrida, razmenjujući iskustva sa putovanja.



Kristina Pulejkova, *Dali misliš o kući? (deo Svadbenog puta)*, 2019, video projekcije na vodenim ekranima

Vizuelna prezentacija video zapisa na vodenim ekranima – „površinama“ stvorenim čvrsto postavljenim stisnutim mlazovima vode koji

[328] Naziv za reproduktivni proces jegulja, koji su dali hidrobiolozi sa instituta u Ohridu.

stvaraju posebnu svetlucavu, staklastu površinu – ima efekat projektovanja transparentne, holografske slike ili projekcije koja se može posmatrati sa obe strane (s prednje strane i sa zadnje).

Video prikazan kroz set za 360◦ - virtuelnu realnost, sa druge strane, omogućava primaocu da postane aktivan učesnik, uđe u magične morske dubine i postane važan saučesnik u spekulativnom procesu razmišljanja o ovoj bajkovitoj priči o jegulji uopšte, a posebno o tragičnoj priči o ohridskoj jegulji. Pokreće debatu o katastrofalnom stanju opšte ugrožene evropske jegulje i lokalno kritikuje ljudsku „političku superiornost" nad sudbinom ohridske jegulje. Ovaj projekat savetuje da se uspostavi platforma za sprečavanje ekoloških katastrofa, o uticaju na klimatske promene, da se iniciraju bilateralni razgovori o ovom hitnom pitanju, a time će se porušeiti brane i sprečaviti brojni apsurdni uslovi u ekosistemu.

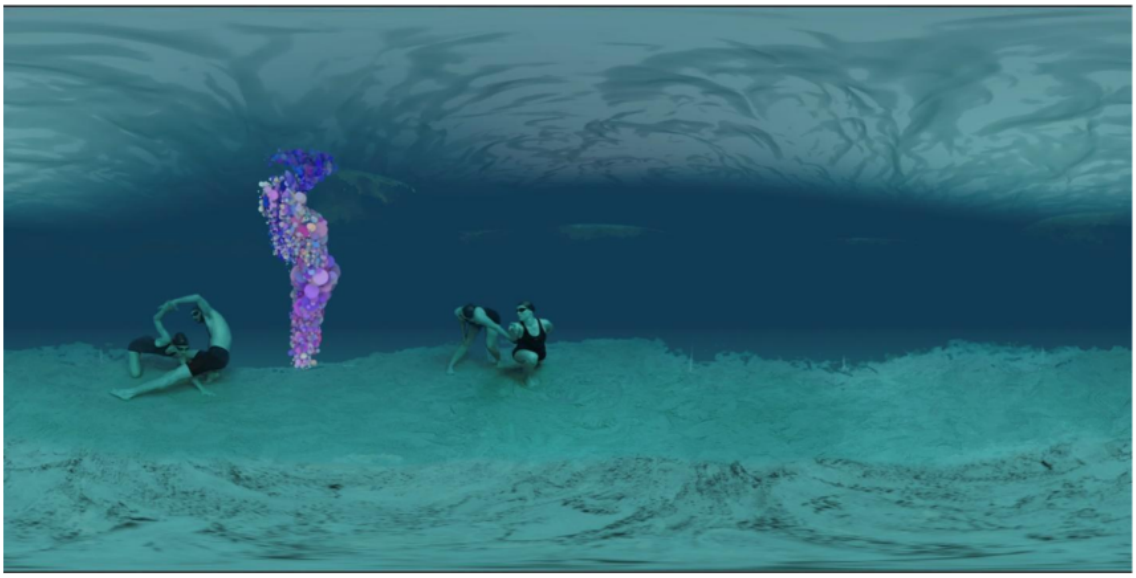


Kristina Pulejkova, *Poziv! Duboko, (deo Svadbenog puta),* 2019, 360◦ video

Jedina vizuelna projekcija prave jegulje (po izgledu i obliku) je holografska projekcija jegulje, koja je zasnovana na emotivnom tekstualnom govoru

jedne od vrsta jegulja. Ovaj ekstrakt tretira onaj emocionalni element poslednjeg daha u kojem jegulja vidi svoju nerođenu decu kako se vraćaju svojim putem niz put, simbolično i bukvalno zatvarajući životni ciklus.

Tema "Svadbenog puta" je pronalaženje zajedničkog jezika, ljudska želja da se postigne utopijsko stanje jedinstva i razumevanja, društva bez podela i predrasuda, sveta u kome se problemi rešavaju umesto da se pogoršavaju. Pulejkova jezikom vizuelnih slika projektuje makedonsku perspektivu i težnju ka evropskoj budućnosti – slično našoj jegulji – kako bi pojedinac uspeo u sferi obrazovanja, rada ili traganja za boljim životom, a da nikada ne izgubi svoje poreklo, korene ili pripadnost. Kao migrantkinja, Pulejkova je osetila i prednosti i nedostatke života u inostranstvu. Da bi direktno stimulisala dublje diskusije o društveno- političkim situacijama, ekološkim problemima i drugim kritičnim pitanjima sa kojima se suočavaju savremene zajednice, Pulejkova prikuplja naučna iskustva[329] i usavršava ih koristeći najsavremenije tehnologije.



Kristina Pulejkova, *Poziv! Duboko, (deo Svadbenog puta)*, 2019, 360◦ video

[329] Pulejkova sve informacije dobija iz istraživačkih centara, tj. iz Zoološkog društva iz Londona, kao i sa Hidrobiološkog instituta iz Ohrida.

Sagledavajući „Svadbeni put" kao specifičan slučaj aktivističke filozofije, koji filozof Brajan Masumi (Brian Massumi) tretira kao neku vrstu spekulativnog pragmatizma, u odnosu umetnosti i politike, odnosno estetike i politike, važna je i nepobitna činjenica.

S druge strane, kao ključni aspekt treba istaći vezu teorije kulture sa ekologijom, koja se smatra važnim elementom u takozvanom talasu neobelih glava u filozofiji (čiji je Masumi neosporan deo). „Na kraju krajeva, razmišljanje o spekulativnom pragmatizmu koji je aktivistička filozofija pripada prirodi.
Njegova estetetska-politika stvara prirodnu filozofiju. Nasumične umetnosti u kojima se izlože su politika prirode" [330], napisao je Masumi. A ovaj nepobitni aspekt politike, odnosno ekologija, je centralna tačka Pulejkovinog projekta, parabola koja pokreće platformu za diskusiju koja uvek mora biti onlajn, aktuelna i aktivna.

Drugi aspekt našeg vizuelnog primera analogije Kristine Pulejkove „Svadbeni put" u kontekstu razmišljanja Brajana Masumija, istaknutog u njegovoj knjizi „Privid i događaj" ("Semblance and Event"), jeste „iskustva neljudskih oblika života i same nežive materije.."[331]

Masumi prvo postavlja ovo pitanje u svojoj „Autonomiji afekta" ("Autonomy of the Affect"), u kojoj se oslanja na Simondona (Gilbert Simondon) i Deleza kako bi napravio razliku između ljudskog i neljudskog nevezanog „prisutnošću ili odsustvom" svesti ili mišljenja, već „ neposrednošću". U knjizi " Privid i događaj", on se više oslanja na Vajtheda kako bi rešio problem nehumane percepcije a, opet, implicitno, na Emersonov (Ralph Waldo Emerson) koncept „iskustva", posebno na koncept nehumanh oblika života. Masumi prati Vajthedovu diskusiju o elektronu kao „pojave iskustva" da bi se pozabavio pitanjem nehumane percepcije.

---

[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.

Masumi odbacuje sve čvrste i brze razlike između ljudi, bioloških nehumanih i fizičkih stvari, kao što to čini na drugim mestima u svom radu. On ne namerava da izjednači ove različite „pojave iskustva“, već da usaglasi njihov kontinuitet sa osobenošću „ljudskog oblika života“. Iskustva i uticaji ljudi se prepliću u kontekstu Pulejkovine priče, kao i prirodni životni proces reprodukcije nižih životinjskih oblika – jegulja – i moguće prisustvo fizičkih sila – magnetizma koji uslovljavaju instinktivno razmnožavanje jegulja upravo u srcu Sargaskog mora.



Kristina Pulejkova, *Dali misliš o kući? (deo Svadbenog puta)*, 2019, video projekcije na vodenim ekranima

Projekat Pulejkove ne tretira samo kritičko mišljenje, nauku i politiku, već i stvaranje mogućih iskustvenih perspektiva, tj. stvari na koje su se pozivali Vajthed i Džejms (William James) i Delez i Masumi i mnogi drugi, iz drugačije perspektive. Analizirala sam njihove najvažnije ideje kako bih grubo razumela njihovo filozofsko razmišljanje i skovala „spekulativni pragmatizam“ i vizuelizovala ga u kontekstu datog projekta. Ne postoji iracionalna, metafizička osnova za koncept „Svadbeni put“, već se zasniva na empirijskom posmatranju i naučnom razumevanju puta i načina mrešćenja jegulja, što je i jedno i drugo

provereno i istraženo sa jednim malim izuzetkom, ali ključnom misterijom: precizna lokacija čina reprodukcije i njegova spoljašnja manifestacija. Shodno tome, svi susreti koji se manifestuju na nivou pretpostavke o činu i samom procesu, odnosno nedokazanog dodatnog objašnjenja onoga što je već utvrđeno, su generički nizovi spekulacija, koji su uvek presudni u građenju celovite slike suštine i istine nečega. Koliko god fantastično zvučalo, ne samo da je moguće, već se i dešava, a novi potomci jegulja vraćaju se u krajeve iz kojih su prvi otišli

njihovi roditelji.

Otuda treba razlikovati privlačnost Vajthedovog stava da „filozofija ne može isključiti ništa“ od formalističke sakralizacije koja spekulaciju identifikuje kao isključivo formalno i apstraktno odlučivanje i koja trenutno dominira značajnim delom filozofije. Predlog nije ni deskriptivan ni normativan; pre je to ono što Vajthed naziva „emocionalno vođenim“ i sredstvo za otvaranje novih mogućnosti. Zato estetika Pulejkove pruža nijanse i sveže opcije.

Vratimo se Vajthedovom podsticanju nemogućnosti isključivanja. Ako on navodi ovu perspektivu kao uslov za identifikaciju zamislive putanje spekulativne misli, to je zato što mogu postojati nove opasnosti ili iskušenja koja utiču na filozofiju kojima on želi da se odupre. Ova opasnost se može sažeti kao neizvesno preferiranje veštačkih poteškoća, dramatičnih alternativa ili neke vrste labavog razmišljanja koje se javlja „prirodno“ u bilo kojoj datoj okolnosti: vera ili istina, iskustvo ili reprezentacija, činjenice ili vrednosti, subjektivnost ili objektivnost, itd... Za svaku od ovih mogućnosti i za svaki lažni problem moraju se postaviti pragmatična pitanja: Koja bi mogla biti njihova svrha? Kakve efekte imaju? Šta je to u vezi sa ovim događajem što želimo da diskvalifikujemo?[332] Da li više mogućnosti nude veću verovatnoću da se otkrije istina o lokaciji i načinu mrešćenja jegulje? Može li se problem degradacije životne sredine, promene i izumiranja čitavih ekosistema rešiti ako postoje

[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.

održivije alternative? Da li je moguće pronaći rešenje za pitanje veštačkog mresta u Ohridskom jezeru uspostavljanjem više opcija i otvoriti put „Putu venčanja“ na ovim geografskim celinama?

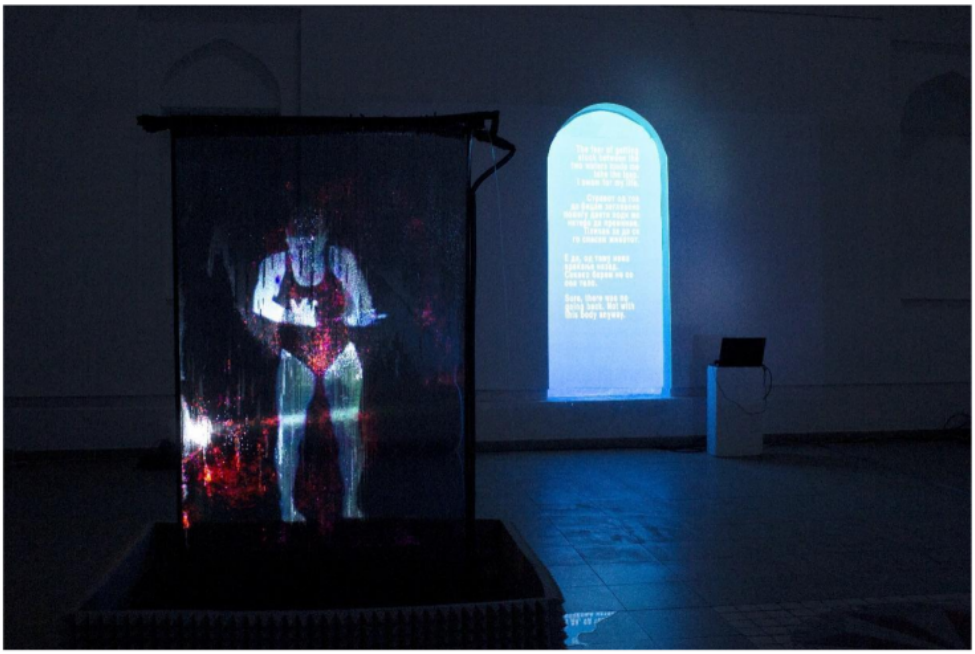
Kao odgovor, Vajthed navodi: „Filozofija ne može ignorisati raznolikost sveta; vile plešu i Hristos je razapet.“ [333] Otuda nas spekulativno mišljenje primorava da istražujemo načine postojanja u sopstvenom kontekstu, u sopstvenom uspešnom stilu i u okviru naših imanentnih želja. U kontekstu različitih načina postojanja (ili alternativa), interesantno je razmotriti sledeći citat Etjena Sorioua (Étienne Souriau): „Trenutno moramo identifikovati i proučavati različite aspekte, te različite oblike postojanja, bez kojih ne možemo postojati. biti ništa – kao što ne bi bilo čiste umetnosti bez statua, slika, simfonija i pesama. Zato je umetnost sve umetnosti. A postojanje je svaki od načina postojanja. Svaki način je umetnost postojanja za sebe“.[334]

Ali pitanje koje se ovde postavlja je koja je granica u okviru koje treba da razmatramo sve izbore bez ograničenja? Da li je spekulativno mišljenje osuđeno da bude neutralna zbirka modaliteta postojanja koji čine ljudsko iskustvo? Ovo je nesumnjivo jedno od iskušenja prisutnih u velikom delu savremene spekulativne misli. Potvrđeno je da iskustvo nužno mora nametnuti ograničenja. Ovaj pristup vidi Vajthedovo spekulativno razmišljanje kao produžetak onoga što je Vilijam Džejms nazvao „radikalnim empirizmom“: „Da bi bio radikalan, empirizam ne sme ni da uključi niti da isključi iz svojih konstrukcija bilo koji element koji se ne doživljava odmah.“[335] Kada govorimo o iskustvima viđenim kroz objektiv
„Svadbenog puta“ Kristine Pulejkove, možemo li razgovarati i o pričama o ljudskim migracijama? Ili, drugačije rečeno, s obzirom da je Pulejkova i sama migrantkinja, da li ona ima „iskustveno“ ili „životno“ pravo da uspostavlja

---

[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. (223s: Presses Universitaires de 174ce, 2009, 110-111).
[335] William James, *Essays in Radical Empiricism* (Dover Publications, 2003) [1912].

diskurse i razvija brojne migracijske izbore za druge životinjske vrste? Mogu li bliski odnosi sa naučnim institucijama i direktan uvid u naučne hipoteze da im omoguće da prenesu različite alternative i vizuelne senzacije sa odgovarajućim pragmatizmom?



Kristina Pulejkova, *Dali misliš o kući? (deo Svadbenog puta)*, 2019, video projekcije na vodenim ekranima

Brajan Masumi piše u „Neobrađenom Delezu"("Undigesting Deleuze"): „Slika misli o kojoj se ovde govori je čudna ptica: spekulativni pragmatizam.
Spekulativni pragmatizam mora da afirmiše ili prati potencijal njegovog razmišljanja. Filozof ne može suditi sa spoljašnje pozicije ili odozgo. On mora prvo zaroniti glavom. Mora da uključi sopstvenu misao i/ili akciju u rad koji je pri ruci. Ovo je sjajna prilika za kvalifikator koji nedostaje: Delezov spekulativno-pragmatični talas... Za spekulativni pragmatizam, razumljivo, sve

prolazi. Ali je upravo zbog toga, svaki detalj presudan - više nego što bismo očekivali.“[336]

Masumi opisuje svoj pristup kao „aktivističku filozofiju“ (filozofiju za koju je krajnji koncept aktivnost, a ne supstancija); „spekulativni pragmatizam“ (filozofija za koju sadašnja praksa ima isto toliko potencijala u budućnosti koliko i postojeće funkcije i dobro poznate javne komunalne usluge); „ontogenetika“ naspram „ontologije“ (filozofija za koju je postajanje primarno u odnosu sa bićem); i „nepromišljeni materijalizam“ (filozofija koja realnosti tela i materije pripisuje apstraktne dimenzije).

Uzimajući u obzir najuže uvide, diskurse, opozicije i suprotnosti koji su se pojavili na tragu filozofskog rasuđivanja i tumačenja ideja najuže vezanih za pragmatičku i spekulativnu filozofiju, može se zaključiti da je projekat Kristine Pulejkove „Svadbeni put“, koji traži alternativne iskustvene istine ili smisao, spekulativni pragmatizam kao takav, jer u njenom projektu „sve je bitno“ i sve se uzima u obzir. Transmedijalnost i transdisciplinarnost dovode do većeg isticanja vizuelno-konceptualnog uticaja koji ovaj projekat predviđa i prenosi javnosti.

Umesto zaključka, „Svadbeni put” Pulejkove apostrofira karakteristiku divergencije i suprotstavljanja ljudske spoznaje i svesti, protiv nagona životinjskog sveta, što ilustruje priča o jegulji. Ova dihotomija daje ekskluzivnost narativu drugog – jegulji, jer je težnja da se modifikuje urođena spoznaja i prirodni proces namerno nastojanje prvog – čoveka da bude saučesnik u prirodnim katastrofama i izumiranju vrsta. U figurativnom smislu, ovo se može uporediti sa odnosom između većih i razvijenijih nacija i naroda, za razliku od manjih i zavisnijih država i njihovih građana, koji su urođeno pripremljeni za slobodu mišljenja i veruju u utopijske – bezgranične oblasti.

---

[336] Brian Massumi, “Undigesting Deluze”, *Los Angeles Review of Books,* November 8, 2015, https://lareviewofbooks.org/article/undigesting-deleuze/.

8.2. Projekti ELPIDE HADŽI VASILEVE sa organskim materijalima i naučno-medicinskom transdisciplinarnošću – kao razdelnikom ili sponom između Kantove i Kašelove teorije estetike i etike, tj. 'naknadni potres' (aftershock)

Umetnost-ekologija, umetnost-politika, umetnost-nauka

Savremena umetnost ili umetnost nastala u sadašnjosti, ovde i sada, prilagođava se društvenim, tehničko-tehnološkim, društvenim, posthumanističkim i drugim promenama sa kojima se suočavaju razvijene i kapitalistički orijentisane zemlje. Granice disciplina i medija se brišu i idemo ka implementaciji praksi učenja i kreacija kroz forme transtaktike u kojima se primenjuju znanja, iskustva i lekcije iz različitih oblasti, što dovodi do univerzalnijeg i primenljivijeg znanja. Umetnost postaje podjednako odgovorna politička i društvena delatnost i njeno direktno uključenje u ove procese doprinosi dubljoj kreativnosti i posredovanju kod potrošača. Mnogo je plodonosnih primera ovakvih projekata, gde je umetnost stala na svoje mesto, nije se potčinila nauci i uspela da postigne odličan balans između novih praksi i pouka i onih koji umetnosti daju posebno mesto u duhovnoj kulturi i društvenom razvoju. Jedan od važnih diskursa postavljenih na impresivnim spojevima nauke i umetnosti, tehnologije i umetnosti, biologije i umetnosti, medicine i umetnosti jesu pitanja etičkih normi i standarda i estetskih teorija i kategorizacija. Ko i kako određuje dozvoljene granice i da li ovi nejasno definisani parametri mogu biti podvrgnuti oštroj kritici?

U radu ću se ovim pitanjima baviti iz više aspekata, polazeći od nekoliko teorijskih premisa kao osnove, odnosno sučeljavanja moralnih aspekata transgresivne umetnosti koji izazivaju šok, protiv autonomije i slobode umetnosti i estetskih vrednosti ove vrste umetnosti koja napada estetiku shvaćenu u kantovskom smislu. Ovi aspekti biće razmotreni kroz nekoliko primera umetničkih praksi i umetničkih projekata – izložbi koje su se u našoj zemlji

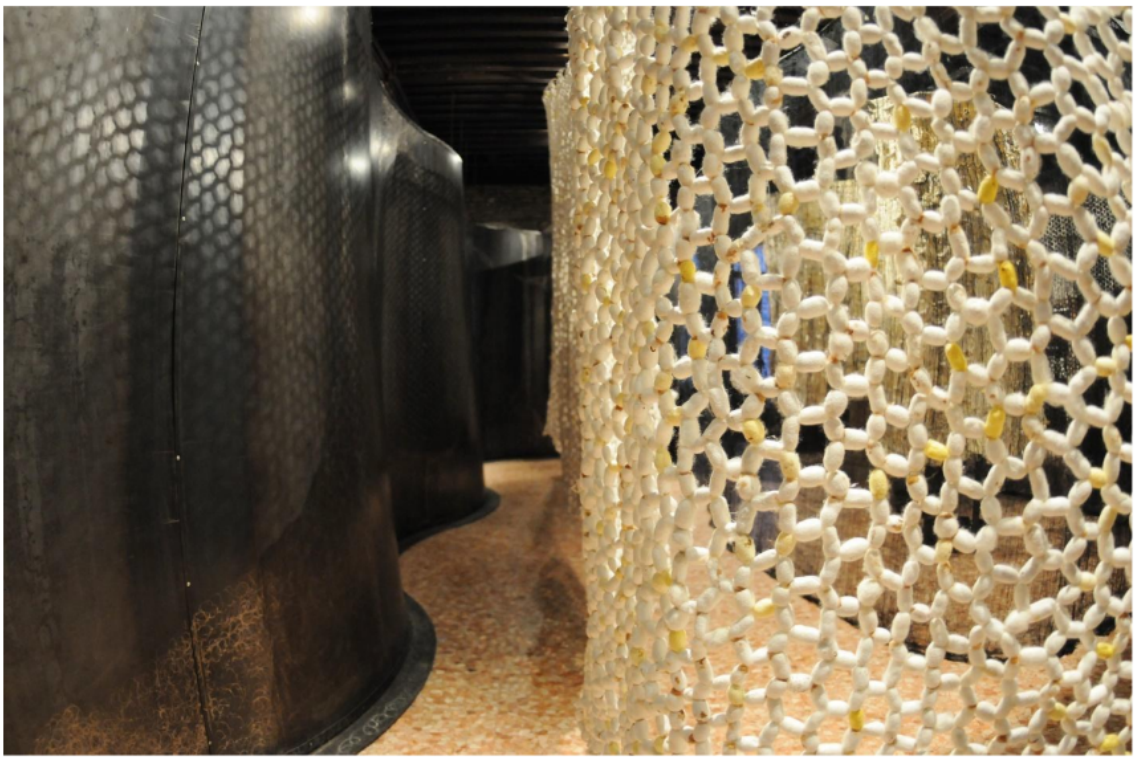
održavale u poslednje dve decenije, koje bacaju veo neizvesnosti na moralne norme i njihovu estetiku, izazivajući ozbiljne javne rasprave o etičkim granicama. umetnosti.

Promene u estetskom pristupu umetnosti i nezainteresovanost za razmatranje lepote kao osnovne pretpostavke umetnosti u kantovskom smislu [337] postavljaju temelje za transtaktička dela u kojima nauka, biologija, tehnologija isplivavaju na površinu. Ova transformacija interesovanja umetnika dovela je do faze uključivanja etike i morala kao paralelnog ili supstitutivnog obeležja estetike u umetničkim delima, koja su se vrlo često završavala efektima naknadnih potresa, kritikama, cenzurom i drugim negativnim reakcijama i optužbama za takve projektima. Ti diskursi dotiču se, konačno, oblasti slobode stvaralaštva, slobode govora i autonomije umetnosti, da bi se pozabavili nekim veoma važnim društveno-političkim ili humanističkim pitanjima. Veoma je važno tražiti uzroke, posledice, opravdanja, okruženje kome se delo obraća i naravno efekat poruke koju delo želi da prenese.

Elpida Hadži-Vasileva je makedonska umetnica sa dokazanim umetničkim kvalitetom koja živi u Velikoj Britaniji. Ona je autorka čiji umetnički pristup savršeno vizuelizuje obe strane medalje, kako estetski pristup, tako i efekat naknadnog potresa, često pokrećući etičke i moralne dileme. Ovom prilikom ću elaborirati o dva njena projekta i to Silentio Pathologia i Haruspex, kojima će se predstaviti metodologija njenog transdisciplinarnog i transmedijskog pristupa.

---

[337] Razmatrano u njegovoj *Kritici moći rasuđivanja (Immanuel Kant,* Kritik der Urteilskraft*), prvobitno objavljenoj 1790*. Estetski sud je, po Kantu, sud zasnovan na osećanju, a posebno na osećanju zadovoljstva ili nezadovoljstva. Prema Kantovom zvaničnom gledištu, postoje tri vrste estetskog suda: sudovi o prijatnom, sudovi lepote (ili, ekvivalentno, sudovi ukusa) i sudovi uzvišenog. Međutim, Kant često koristi termin „estetsko rasuđivanje" u užem smislu koji isključuje sudove o prijatnom, a upravo se estetskim sudovima u ovom užem smislu prvenstveno bavi „Kritika estetskog suda".



Elpida Hadži'Vasileva, *Silentio Pathologia*, 2012/2013, instalacija (metal, prirodna svila, čaure od svilene bube, kože od belih pacova, kafezi, živi pacovi), Paviljon R. Makedonije na 55. Veneciskom Bijenalu

Projekat Silentio Pathologia izabran je za predstavnika Makedonije na 55. Venecijanskom bijenalu. Projekat govori o kretanju, migraciji i efektima srednjovekovnih pošasti širom Evrope (i gradovima poput Venecije) i razmatra postojeće zabrinutosti oko stranih migratornih bolesti kao što je koronavirus. Tkana svila, čaure od svilene bube, kože pacova i zavese od čeličnog lima izgrađene u venecijanskoj palati deo su ovog ambicioznog dela. Širenje i širenje jedne od najozloglašenijih bolesti tog perioda, kuge, može se pratiti direktno duž linija ekonomskog rasta trgovine svilom. Kognitivna primena ovog geografskog i istorijskog fenomena u projektu Elpide Hadži-Vasileve uzima u obzir povezanost društvenih i prirodnih nauka.[338] Iza toga je vivisekcija paradigme

[338] Ana Fragovska, "Multidisciplinary synesthetic mapping", *Elpida Hadzi Vasileva: Silenthio Pathologia, Pavilion of the Republic of Macedonia 55th International Art Exhibition La Biennale di Venezia* (katalog) (Skopje: National Gallery, 2013).

prenosa kao ontologije, prenosa znanja (morfologija medija i njihova obmanjujuća moć), prenosa dobara, prenosa ideja, pojedinaca, stoke, osim narativnog dna ovog smisla, dolazi i do širenja neželjenih efekata zaraznih bolesti uopšte (za primer se uzima kuga, ali se metaforički odnosi na sve savremene genetski i sintetički proizvedene bolesti, kao što su ptičiji, svinjski grip i virusi korona u novijoj istoriji). Brzina prenosa, u zavisnosti od vremena, istorije, karakteristika razvoja itd., takođe je efemerna faza. U kontaktu sa drugim, prenos je neophodan; na taj način nastaje imanentno pozicioniranje diskursa o drugom, o identitetu, pripadnosti, filozofiji, autonomnom rastu i razgovoru sa drugim, granicama, razlikama, vezama i umrežavanju, pripadnosti jednoj celini ili problematičnoj emanaciji i oblikovanju u tuđim/spoljnim normama. Mnogi od navedenih kriterijuma i aksioma odnose se na sudbinu Republike Makedonije i postojeći društveni mizanscen u umetnikovoj rodnoj zemlji. Pacov je jedan od glavnih prenosilaca kuge i najčešća je životinja (osim goluba) koja živi u Veneciji, a u Veneciji je svojevrsna zaštićena životinja, za razliku od drugih mesta gde ih tretiraju kao gamad i posmatraju se sa gnušanjem i strahom. Ovo je genealogija u Silentio Pathologia primenjena na glodara. Pacov je u vizuelnoj semiotici Silentio Pathologia prisutan na dva načina, živ i mrtav, tj. samo njegova koža (preuzeta posebnom ručnom i mukotrpnom metodom odiranja kože već mrtvih životinja).[339] Elpida Hadži-Vasileva bira da koristi veštački uzgojene laboratorijske pacove, prvenstveno za upotrebu u medicinskim i kozmetičkim laboratorijama, ne obične pacove, već bele (za površine napravljene od kože pacova) i crne (za žive pacove). Njihova inteligencija je izuzetna, dok je sličnost sa ljudskom morfologijom najveća, kako biološka tako i organska. Koža, kao neobičan medij umetničkog izražavanja, ali sasvim tipičan za Elpidu Hadži- Vasilevu (u svojim prethodnim radovima koristila je pileće i riblje kože, svinjske i jagnjeće opne, kožu testisa itd.), sinonim je za oklop/zaštitu od spoljašnjih, prirodnih, fizičkih, bioloških uticaji. To je kontejner koji čuva svetost tkiva; ne bi bilo prirode života bez oklopa. Stoga je u umetničkom

[339] Ana Frangovska, "Political Ecologies", *Science And Society Contribution of Humanities And Social Sciences* (Skopje: Faculty of Filosophy, 2021), 321-322.

identitetu Hadži-Vasileve njegovo značenje ključno u vizuelnom panoptikumu umetnika, to je snažan racionalni/iracionalni (mentalni) instrument u rukama umetnika, prepoznavanje, pečat, strukturalni/intertekstualni vizuelni kod, estetski /senzitivni (senzualni) parametar (uključujući ne samo vid, već i čulo mirisa kao senzor za prijem dela).



Elpida Hadži'Vasileva, *Silentio Pathologia*, 2012/2013, instalacija (metal, prirodna svila, čaure od svilene bube, kože od belih pacova, kafezi, živi pacovi), Paviljon R. Makedonije na 55. Veneciskom Bijenalu

Hadži-Vasileva inteligentno korača tankom linijom između tih metafizičkih dimenzija ružnog i estetski lepog. Ona postavlja element redefinisanja lepog centralno i ponovo stvara lepo, estetski prijatno, koristeći otpad, ružno, defragmentisano, iscrpljeno, odvratni otpad. Da bi se dekodirao projekat Silentio Pathologia, suprotnosti su takođe važne kao konceptualni idiom, tako da su kontrastne i suprotstavljene simulacije date kroz nekoliko aksiomatskih parova, kao što je crno/belo (ahromatska sila koja ilustruje ideju simulakruma; crno: metal , svila, živi glodari; bela: svilena mreža od čaure i beli paneli od kože pacova sašiveni zajedno), živi/mrtvi, organski/neorganski,

kompletni/rastavljeni, lepi-ružni, industrijski-ručno izrađeni, celi-šuplji, monumentalni-detaljni itd. Sa elementima razigranosti, didaktičnosti, radoznalosti, šoka i neočekivanosti, instalacija je specifična za lokaciju i ima višeslojnu i višedimenzionalnu rezoluciju.[340]



Elpida Hadži'Vasileva, *Silentio Pathologia*, 2012/2013, instalacija (metal, prirodna svila, čaure od svilene bube, kože od belih pacova, kafezi, živi pacovi), Paviljon R. Makedonije na 55. Veneciskom Bijenalu

U elaboraciji instalacije, posetilac je usmeren u zadati pravac kretanja u vidu lavirinta. Prvo, suočeni smo sa metalnim zidom visine od tri metra, mapirajući prostoriju određenim organskom formom (gledano iz ptičje perspektive) i otvorom samo u jednoj tački, omogućavajući da se uđe samo u
„naraciju" i doživljaj. Ovaj zid je sinonim za okvir, balon koji štiti filozofiju, srce, istoriju, život. Kao supstanca, metal je jedini neorganski hladni medijum koji može da parira koži po svojim karakteristikama, jer vremenom korodira, erodira i razgrađuje se. Njegova konstruktivna semiotika pruža privlačan

[340] Ana Frangovska, "Political Ecologies", 321-322.

senzibilitet skulpturi i mami u unutrašnjost materijala. Počinjemo da hodamo markiranom/predefiniranom stazom čim stignemo u unutrašnjost, odmah nas obuzima čuđenje ('Alisa u zemlji čuda'). Unutra nas dočekuje još jedan zid/zavesa, napravljena od suvih čaura svilene bube, koje paralelno sa metalnim zidom zajedno čine put ka 'materici' instalacije. Kao ćelijska konfiguracija, struktura pletenja praznih čaura (teorija pletenja upućuje na makedonske tradicije i stare medije kreativnih industrija) je u obliku šestougla[341]. Sledeća zavesa, visoka tri i duga 50 metara, izrađena je od crne prirodne svile, tj. svilenog konca, ispletenog u vidu defragmentirane paukove mreže, po uzoru na alegoriju propadanja i degradacije. [342] Pešačenje se nastavlja vijugavom stazom do površine napravljene od prošivenih belih koža laboratorijskih pacova. Svaka koža sadrži i glavu (punu) i otvoreno telo, čineći oblik kože jasnim do sledeće kože u šavu. Između se nalaze praznine u teksturi napravljene od rupa, što stvara određenu 'transparentnost' koja omogućava prodiranje svetlosti i stvaranje fascinantnih vizuelnih efekata svetlosti i senke unutar staze i na zidovima okolnih površina. [343] Prateći ovaj mistifikujući tok, gde se istorija, geografija, nauka, alegorija, biologija, osećaj radoznalosti, čuđenja, ali i jezivosti prepliću, naglašeni intenzivnim dugotrajnim mirisom (površina čahura svilene bube i površine kože pacova, kao direktne organske reklame emituju poseban smrad truleži), na kraju puta

posetioca čeka trenutak iznenađenja, dva metalna kaveza sa po dva živa crna pacova. Njihovo učešće u projektu nudi drugačiju filozofiju i pristup zadatoj tezi, pitanja o početku i kraju, optimizam kao ideologiju (posle mračnih perioda u istoriji dolaze svetli, plodni i bogati periodi), ali i kao alegorija i alarmirati ili upozoriti da rizik/rizik i dalje postoji, da će se nakon H1N1 pojaviti druge izmenjene patologije; veštački generisani i kontrolisani virusi i bolesti trećih strana, koji su među glavnim rizicima savremenog vremena. Pored prostora

---

[341] Čime autorka aludira na hemijske formule i laboratorijska eksperimentisanja u medicinske i kozmetičke svrhe na svilenim bubama. Čovek neograničeno iskorišćava prirodu u svoju korist.

[342] Svileni konac, tj. svila se proizvodi blagovremenim nasilnim ubijanjem svilenih buba, pre nego što izađu i probuše čauru, kako bi svilena nit imala odgovarajući kvalitet, potapanjem čaure u ključalu vodu. Opet aludira na supremaciju čoveka nad prirodom, postavljajući moralne i etičke diskurse, koji dalje prožimaju ekološke parametre zaštite životne sredine.

[343] Ana Frangovska, "Multidisciplinary synesthetic mapping".

i efemera oblika kao očiglednih vizuelnih elemenata Silentio Pathologia, tekstura je značajna i u vizuelnoj semantici, koja se kreće od glatke ka gruboj, od providne do vlaknaste, od sjajne do mat; zatim boja koja je ahromatska i svedena na crno-bele aspekte i, na kraju, linija i grafička tačnost Elpide. U projektu Hadži-Vasileve preovlađuju različitost, heterogenost i harmonični nesklad. Silentio Pathologia
(višeslojno i metaforično određenje naslova, bukvalno prevedeno: tiha patologija, sa medicinskim značenjem, ali i metaforičkim značenjem, skovana od engleske reči path i latinske logia, relevantne u obe varijante), privlači pažnju gledaoca u celini. Publiku je privukla njegova sofisticiranost, sveobuhvatnost, višeznačnost, transdisciplinarnost, intertekstualnost, transistoricizam, transkulturalnost, egzistencijalizam, posvećen rad, upornost koja ga nije ostavila ravnodušnim. Nekima se sviđa, nekima ne. Kako piše Umberto Eko, parafrazirano, da je „đubre za jedne bogatstvo za druge". Shodno tome, možemo govoriti o estetici ružnog, te da istorijski periodi i promene životnog stila menjaju načine tumačenja takvih objekata (lepih i ružnih), a granica/linija/razlika između ružnog i lepog je toliko zamagljena i nejasna da se ne može precizno definisati, sa filozofsko-umetničko-estetske tačke gledišta.[344]



[344] Ana Frangovska, "Political Ecologies, 321-322.

Otuda, u kantovskom (Immanuel Kant) smislu, dela Elpide Hadži-Vasileve izazivaju estetska osećanja, koja, ukoliko se izuzmu iz konteksta i paralelnih ili trans-naracija semantike dela, ostaju u domenu „neinteresantnosti“ estetike, izazvane lepotom dela, kao i izgrađenim ukusom koji se, iako subjektivan, ipak nameće kao opšteprihvaćena paradigma..[345] Sud o njenoj lepoti i estetskim vrednostima je evidentan i moćno je oruđe u afirmaciji druge platforme kojom Hadži-Vasileva živi kao deo svog savremenog hibridnog delovanja, a to je aspekt iznuđivanja moralnih i etičkih dilema i šoka, uz čiju je pomoć, s druge strane, koncept i priroda dela, koji treba da ostavi snažnu poruku kod primaoca, odlično sredstvo za radikalizaciju i 'transgresivnost'. U kontekstu transgresivne umetnosti, Kašel (Kieran Cashell) će izjaviti „Međutim, i dalje je tačno da su transgresivne akcije proširile mogućnosti umetničkog izražavanja.
Transgresivna umetnost, koja je povezana sa postmodernim kulturnim projektom uključuje i podžanrovske trendove kao što je siromašna umetnost, ostala je značajna estetska snaga u avangardnoj kulturi posle Drugog svetskog rata. Stoga su se profesionalni kritičari našli pred dilemom: ili bezuslovno odobravati prestup ili odbaciti tendenciju i rizikovati da zastari zbog zabrinutosti za kritički konzervativizam.“[346]

Entoni Julius (Anthony Julius) definiše estetiku transgresije kao umetnost posvećenu razbijanju društveno-konsenzualnih, ali suštinski nelegalnih, tabua u najosnovnijem horizontu transgresivne umetnosti: Pod okriljem „konstruktivnog nihilizma” Fridriha Ničea (Friedrich Nietzsche) i u duhu „Eroticizma” Žorža Bataja (Georges Bataille) i njegovog „trošenje bez rezervi”.

Ostali projekti Hadži-Vasileve pripadaju domenu tranzicione umetnosti, i dalje zadržavaju svoju formalnu, afektivnu lepotu, kojom stoje na granici dveju

---

87 Cécile Angelini, “How to judge a work of art today? Contemporary echoes of Kantian aesthetics”, *Pro 106 lings 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.

odrednica o kojima je ovom prilikom reč, ružno – lepo, ali Haruspex je još jedan projekat koji posebno privlači pažnju. A u njemu transdisciplinarni pristup dominira i inkarnira konačni složeni amalgam umetnosti, nauke, zanata, estetike i književnosti. Reč je o još jednom učešću Hadži-Vasileve na Venecijanskom bijenalu, ali ovoga puta kao predstavnice Vatikana. U Haruspex, Elpida Hadži- Vasileva zaista radi sa puno sirovina: čipkane svinjske maramice stvaraju nadstrešnice i zidove njenog „šatora za sastanke". Nekada membrana svinjskih creva, sada postaje membrana prostora nalik utočištu koji ga može odbiti ili zaštitnički obaviti. Ovo se zatim ukršta konopcima ispletenim od ovčijeg creva[347], i čini se da se vezuju na dva moguća načina: povezivanjem (kao ligamenti prostora) ili ograničavanjem i hvatanjem (kao mreža). Konačno, poduprto ovim užadima, ili uhvaćeno u njima, je viseće srce dela, koje je bukvalno napravljeno od želuca: fascinantno slojevitog "masuma" (ili trećeg stomaka, od četiri) krave. [348]



[347] Upotreba recikliranih organskih materijala raznih životinja imala je svoju asocijaciju i značenje. Muslimani i Jevreji su svinjetinu smatrali nečistom, dok su je hrišćani često koristili za obeležavanje svojih teritorija. S druge strane, jagnje je simbol Hristove žrtve, koja sa sobom treba da ponese sve grehe zemlje itd..
[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).



Elpida Hadži'Vasileva, *Haruspex*, 2015, 1156h1166h560, salo, jagnjeća creva, kravlji stomak, plastika, metal i žica, Paviljon Svete Stolice – Vatikan, Venecisko Bijenale 2015

Bio bi samo umetnički trik ako bismo pustili da sam izbor materijala obavi sav semiotički rad ovog dela. Nasuprot tome, Haruspex je veoma promišljen, ručno izrađen uz mnogo truda i vremena, i oblikovan u celinu koja je i estetski privlačna i opterećena višestrukim mogućim značenjima.

Umetnici koji su stvarali dela za paviljon Svete stolice (Vatikan) bili su zamoljeni da razmisle o čuvenom prologu Jevanđelja po Jovanu, koji objavljuje da je Isus Hrist „Reč postade čovek i nastani se među nama“ (Jovan 1:14). Uzimanje ljudskog oblika (inkarnacija) je centralno za hrišćansku teologiju pomirenja. To podrazumeva Božju nepokolebljivu posvećenost materijalnosti stvorenja, posebno materijalnosti njihovih stvorenih tela. Kao što su gatari ili proroci činili kroz ljudsku istoriju, Elpida Hadži-Vasileva nam daje priliku da tražimo znake slave u utrobi sa kojom radi. Ona na površinu iznosi stvari koje su dugo bile zakopane u senci. Pažljivo uklanja nesvarene čestice hrane iz creva, pretvarajući ih u prelepa prozirna umetnička dela.

Postoje dva centra oko kojih se projekat rotira i dobija svoj oblik: Logos (vertikalno-transcendentna dimenzija) i telo ili mesto (horizontalno- imanentna dimenzija). Logos uspostavlja vezu, harmoniju, posredovanje; meso nameće imanentnost, put, proces otelovljenja. Njihovo neraskidivo jedinstvo proizvodi dijalektičku dinamiku, nepravilnu, eliptičnu, naglo ubrzavajuću, naglo usporavajuću, kako bi se od javnosti tražilo da razmisli o kombinaciji koja leži u korenu samog čovečanstva.[349]

Hadži-Vasileva čini više nego da nas samo približava gustini ovog dela (mesnosti, ili telesnosti, koju je Reč Božija primila u inkarnaciji). Daje glas tkivu tela. U njenom umetničkom stvaralaštvu, meso na ovaj način zauzima mesto reči, što je odličan dodatak transmedijalnosti dela i njegovim transmehanizmima komunikativnosti sa recipijentom. Njeno istraživanje baca svetlo na teološki značaj veza između različitih novozavetnih koncepata. Instalacije Hadži-Vasileva stoga podseća na „šator sastanka“ u kome je bio smešten Kovčeg zaveta pre nego što su se sinovi Izrailjevi nastanili u Obećanoj zemlji i izgradili čvrst hram u Jerusalimu. Stoga se telesno telo Isusa upoređuje sa tabernakulom (ranom putujućom

[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.

Svetinjom nad svetinjama) u kojoj se nekada srelo božansko prisustvo. Šator koji je postao Hram ponovo je postao šator: ovog puta šator od mesa.



Elpida Hadži'Vasileva, *Haruspex*, 2015, 1156h1166h560, salo, jagnjeća creva, kravlji stomak, plastika, metal i žica, Paviljon Svete Stolice – Vatikan, Venecisko Bijenale 2015

Kao rezultat toga, rad postavlja neke akutne etičke izazove. Mogućnosti koje istražuje za iskupljenje tela (od greha) ne zaustavljaju se na dvosmislenom ulepšavanju delova životinjskog tela. Čini se da osporavaju ljudska isključenja i pitaju koji su novi odnosi mogući u odnosu na verske i političke podele. Deo onoga što bi možda trebalo da se iskupi prilikom iskupljenja tela jeste način na koji je meso korišćeno kao oružje i obeležje, kao što su ga hrišćani koristili u legendi o prenosu Svetog Marka u Veneciju.[350]

[350] Postoji legenda da su mošti jevanđeliste Marka (pokrovitelja Venecije) bile ilegalno donete iz Aleksandrije (koja je tada bila pretežno muslimanska zemlja) umotane u svinjsku kožu, koja je s jedne strane trebalo da štiti telo, a sa druge da odbije muslimane, u njihovom detaljnom pregledu tereta.

Izgleda da je i sam Isus delio stav prema svinjama svojih sunarodnika Jevreja. Ali on je takođe bio kontroverzno povezan sa nečistim. Njegovo poistovećivanje sa grešnim mesom kulminiralo je „prokletom“ smrću (izvan grada,
„na drvetu“). Ona označava večno preispitivanje sopstvenog osećaja šta je dozvoljeno, a šta nedozvoljeno; gde su pravi centri a gde njihove margine.

Tokom istraživanja i stvaranja dela, Hadži-Vasileva je otkrila da se „omasum” kojim je bila opčinjena i koji je odlučila da iz tame iznese na svetlo, na engleskom naziva „Biblija” (ponekad i „Psalterijum”), zbog debelih nabora kože koji podsećaju na stranice. Kao meso, mesare i klanice (možda vekovima) su ga već zamišljale kao „reč”. Stoga, nam ga ona predstavlja na čitanje, kao „debljinu” ukotvljenu u fino izvajanom i svetlom „tankom” prostoru, u kome nas konopci želje mogu povući gore ili dole. Štaviše, u svom istraživanju kako se Reč može susresti u telu, ona takođe pokazuje kako telo može mnogo toga da nam prenese.



Elpida Hadži'Vasileva, *Haruspex*, 2015, 1156h1166h560, salo, jagnjeća creva, kravlji stomak, plastika, metal i žica, Paviljon Svete Stolice – Vatikan, Venecisko Bijenale 2015

Dakle, svinjska materija je istovremeno funkcionisala i kao štit i kao oružje. Bio je to spasonosna čaura za nešto duboko cenjeno i agresivan granični marker protiv opaženog neprijatelja.
Religiozna moć životinjskog mesa dolazi do izražaja u ovoj priči, i to na način koji je relevantan za savremene, ali i prošle religiozne granice. Svinja je nečista za jevreje i muslimane, a hrišćani često koriste svinju veoma namerno da obeleže svoju teritoriju.

Haruspex -kao i mnogi moji noviji radovi – napravljen je od otpadnih proizvoda iz mesne industrije. Razvijen je istraživanjem u saradnji sa arhitektom Perom Bojkovim i dugim razgovorima sa Benom Kvašom (Ben Quash) [profesorom hrišćanstva i umetnosti na Kraljskom koledžu u Londonu]. Tako su naši razgovori koji razmatraju svet i njegov odnos prema Bogu mapirani uz pomoć životinjskih tela, u složenim i preklapajućim semiotičkim konfiguracijama koje neke stvari i ljude potiskuju napolje, a druge dovode u centar zbivanja, i koje obezbeđuju neke od najvažnijih sirovina za kultnu praksu", kaže sama autorka opisujući delo.[351]

O transdisciplinarnom pristupu Hadži-Vasileve i njenom interesovanju da duboko pronikne u tajne nauke i medicine, kako bi potom iskustva ovih uvida primenila u svoja stvaralačka dostignuća kao platformu za transdisciplinarni diskurs, može se preneti direktno iz intervjua o istraživačkom projektu koji sprovodi 2014-15: „Bilo mi je dozvoljeno učestvujem sa dr Ričardom Dejem (Richard Day) i dr Kerolajn Pelet-Mani (Caroline Pellet-Many) u laboratorijama Univerzitetskog koledža u Londonu (UCL). Takođe sam pratila kliničko gastroenterološko osoblje na odeljenjima i ambulantama Medicinskog fakulteta u Norviču, Univerziteta Istočne Engleske sa profesorom Alasterom Forbsom (Alastair Forbes), kako bih razumela kritičan uticaj ishrane na pacijente, razliku između zdravih i nezdravih creva, ulogu bakterija, ljude sa raznim oboljenjima debelog creva i intestinalnom insuficijencijom, nastalom bilo kao bolest ili samopovređivanjem. Blisko sam sarađivala sa dr Džajlsom Mejdžorom (Giles Major) i njegovim pacijentima u Centru za digestivne bolesti Univerziteta u Notingemu, posmatrajući njihova istraživanja o inflamatornoj bolesti creva i intervjuišući pacijente kako bih razumela njihovu istoriju simptoma i njihov uticaj. Tada sam takođe upoznala i dr Aleksa Menisa (Alex Menys) u Motilentu i njegovu inovativnu upotrebu MRI snimanja za razvoj poboljšane analize pokretljivosti.

---

[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.

Blisko sarađujući sa medicinskim istraživačima, dizajnirala sam modele inovativnih terapeutskih pomagala, kao što su mikroskopske sferne skele i tehnologija inkapsulacije/isporuke lekova, da bih informisala o svom radu. Ove prototipske sfere imaju za cilj da poboljšaju zarastanje, dok se prototipske skele, na primer, koriste za obnavljanje kontinencije mišića sfinktera.

Takođe me je veoma interesovalo da vidim kako na pacijente koji se bore sa digestivnim bolestima utiče njihovo stanje. Privlače me oblasti života koje su skoro postale tabu jer je ljudima previše neprijatno da o njima otvoreno govore. Smatrala sam da je važno pokazati kako je suočavanje sa bolešću u velikoj meri deo svakodnevnog životnog iskustva mnogih ljudi i dovesti u pitanje naše prirodne pretpostavke o tome šta definiše lepo, a šta se smatra ružnim. Na primer, ako niste znali šta gledate, mogli biste pronaći prelepe slike bolesti u telu."[352]

Ova saznanja i mnogi načini pretvaranja ružnog u lepo jedan su od suštinskih idioma u umetničkom pristupu Elpide Hadži-Vasileve, njenog transtaktičkog rada (transdisciplinarnog i transmedijalnog) koji kombinuje dve dijametralno suprotne ontologije, ontologiju estetski lepog i one transgresivne, afektivne umetnosti.

[352] Davies, "Elpida Hadzi-Vasileva".

8.3. FAKULTET ZA STVARI KOJE SE NE UČE (FILIP JOVANOVSKI, IVANA VASEVA, KRISTINA LELOVAC) sa transtaktikom u svom performativnom pristupu kao odgovoru na dešavanja u javnom prostoru prema teoriji Šantal Muf[353]

Umetnost-politika

Na javnim mestima izražavaju se ciljevi zajednice u celini i njenih pojedinačnih članova. Javna sfera je od vitalnog značaja za demokratije kao forum za politički diskurs i angažovanje građana. Da li je teorija 'agonističkog pluralizma'[354] Šantal Muf, koja podržava antagonizam između politike pozicija moći i 'radikalnog demokratskog građanstva', uvek u skladu sa napretkom u javnoj sferi? Ipak , u nekim slučajevima, kao na primer u neoliberalnim kvazidemokratskim režimima, hegemonističke taktike se i dalje koriste za nametanje politika i ideologija, izbegavajući oštre kritike javnog mnjenja i kritičke misli čak i u sferi javnog prostora. Muf ova mesta naziva „antagonističkim javnim prostorima“, u kojima je rešavanje temeljnih tenzija između suprotstavljenih gledišta nemoguće.[355] Uobičajena mudrost smatra da u javnom okruženju ljudi treba da pokušaju da postignu sporazum, a ne da zađu u ćorsokak. Međutim, na kraju, njihovi apsurdni projekti (kao što je primer projekta „Skoplje 2014“ [356]) postaju inicijativa za delovanje u oblasti kulturno-umetničkih intervencija, koje se u poslednje vreme sprovode u duhu trans-taktike (kao što su

---

[353] Integralni tekst posvećen FRU (Fakultetu za stvari koje se ne uče) objavljen u Art and Media Journal kao deo inicijalnog istraživanja za tezu ove disertacije pod: 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] „Skoplje 2014“ je projekat u okviru kojeg je u periodu od 2010. do 2015. godine, pod uticajem tadašnje autoritarne vlasti, menjan izgled javnog prostora centralnog gradskog tkiva i pravljeni su spomenici istorijskih ličnosti od mermera i bronze, fontane, skulpture, izgrađene su nove zgrade i institucije, a veliki deo fasada postojećih modernističkih zgrada je „preobučen“ u neoklasicistički i barokni stil. Projekat je bio paravan iza kojeg se materijalizovala ideja *potpune* privatizacije javnog prostora, uništavanja svakog pokušaja građanskog ili radničkog organizovanja i uspostavljanja dominantnog nacionalističkog narativa koji je paralisao društvene i ekonomske zahteve osiromašenih Makedonaca, Albanaca, Roma, i Turaka...

transmedijalnost, transdisciplinarnost, transistoricizam, transmemorija, transnacionalizam, itd.), izazivajući na taj način norme društvenih ograničenja i iskrivljenih vrednosti povezanih sa dominacijom kapitalizma nad istorijom, kolektivnog pamćenja, kvaliteta, identiteta kao put ka savremenosti[357]. Otuda ove akcije, koje su svojevrsna reakcija na politike moći, postaju politički akt, implicitan ili eksplicitan. Dakle, sve što se uradi kao odgovor na politiku moćnih je politički čin, bilo namerno ili ne. Politika snažno utiče na odlučne mere. Istini za volju, postoji estetska dimenzija političkih pitanja, baš kao što postoji politička dimenzija umetničkih dela.

Teorija hegemonije tvrdi da kreativne prakse moraju imati političku dimenziju jer doprinose stvaranju, održavanju i kritici datog simboličkog poretka. Međutim, estetska dimenzija politike može se videti u preokupaciji političkog simboličkim uređenjem društvenih veza.[358]

Umetnost kao podskup vizuelne kulture postala je delotvornije sredstvo za manipulaciju i sprovođenje projekta emancipacije, kroz različite oblike društvene borbe, širenjem polja, odbacivanjem samoizolacije elitnog prostora i smelim osvajanjem pop kulture uz pomoć novih tehnologija. Često se raspravlja o potencijalu umetnosti da utiče na društvene promene. Neki primeri takve transformacije uključuju repolitizaciju javnog prostora i povećanu transparentnost u donošenju i sprovođenju odluka, kao i dekolonizaciju pristupa građana vremenu i fizičkom prostoru.[359] „Kritičke umetničke aktivnosti su one koje doprinose različitim načinima narušavanja dominantne hegemonije i koje

---

[357] Smith, Enwezor and Condee, *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, 3.
[358] Mouffe, "Critical Artistic Practices: An Agonistic Approach," 118.
[359] Vladimir Jančevski, *Politički sliki posle smrtta na umetnosta: Fotomontažnite intervencii kako relevantna politička akcija i nivnata diseminacija vo mediosferata*, istražuvački proekt, Nagrada Vladislav Barišić" za 2019 godina na Združenieto na likovni kritičari AIKA Makedonija, Skopje, juli 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.

igraju ulogu u procesu disartikulacije/reartikulacije koji karakteriše kontrahegemonističku politiku“, kaže Mouf.[360]

Ključna pitanja u vezi sa efektivnošću savremene umetnosti kao oblika društvenog angažovanja i delovanja danas su u centru debate o njenoj funkciji, posebno u svetlu uspona šizofrenih populističkih pokreta sa ultrakonzervativnim programima širom sveta i napretka tehnologija koje povećavaju rizik od uništenja. Potrebno je više rada da bi se postiglo finije razdvajanje, ali linija je tipično definisana prema tome kako se manifesuje njen način rada: kao ideologija ili tehnologija, tj. u simboličkom carstvu kao slika ili u materijalnom svetu kao direktno delovanje.[361]

Fokusirajući se na prvu kategoriju, ovaj članak istražuje nedavne napore troje mladih ljudi — umetnika Filipa Jovanovskog, kustoskinje Ivane Vaseve i performerke Kristine Lelovac — koji su sarađivali na platformi pod nazivom *Fakultet za stvari koje se ne uče*. Događaji „Kad bi zgrade pričale“, „Univerzal u plamenu“ i „Draga republiko“, koji su se odigrali između 2015. i 2021. godine u različitim javnim zgradama, čine trilogiju (čija je prva polovina razvijena u nekoliko verzija) . Reč je o transtaktičkim performans esejima, novom tipu kulturno-umetničke akcije sa snažnim učešćem.[362] Kao u pozorištu ili predstavi, sami posetioci služe kao glavni izvor medija i sadržaja. Da bi se suprotstavili brisanju kolektivnog sećanja izazvanom hegemonističkom neoliberalnom politikom moći i njihovim rukovanjem „javnim dobrima“, autori ovih akcija vraćaju u fokus javne prostore glavnog grada Skoplja, poziciju modernističke prošlosti i brutalizam Skoplja. Ove interaktivne forme ističu i iskrivljene granice savremene umetnosti u savremenoj javnoj sferi, gde su gubitak granica medijalnosti, disciplinarnosti, nacionalizma i istorizma postali primarna

[360] Mouffe, “Critical Artistic Practices: An Agonistic Approach,” 117.
[361] Šuvaković, *Umetnost i Politika*, 12-14.
[362] Kler Bišop, u „Artificial Hells“ takve projekte identifikuje kao participativnu umetnost „jer to znači uključivanje mnogih ljudi (za razliku od odnosa jedan na jedan 'interaktivnosti') i izbegava nejasnoće 'društvenog angažovanja' u Claire Bishop, *Artificial Hells,* 1.

matrica za akciju protiv „katastrofe“ u korist progresa (Valter Bendžamin[363]) prenoseći centralnu političku liniju na svakom interpretativnom nivou.

Projekat „*Kad bi zgrade pričale*“ pruža interaktivni performativni događaj. Izvedbeni dizajn nije postavljena dekoracija; nego je to iskustveni, formativni, emocionalni i umetnički proces koji pretenduje da postane svetilište, zajednica koja bi brinula izvan umetničke akcije ili praga svog doma, iako je predstavljena kao arhitektonski prostor – bioskopsko pozorište. To je aktivna, moderna, transdisciplinarna strategija koja kombinuje aspekte vizuelnih i izvođačkih umetnosti, proširujući njihov domet i strukturu i radi na zaštiti značenja javnog života i javnog prostora. Ovo delo je protest protiv nastojanja da se zataška ili zanemari istorija saradnje, odgovornosti i sloge u komunalnoj psihi.



FRU, *Kad bi zgrade pričale*, Javni nastup, Skoplje, 2015

Umetnici su izabrali zgradu Železnice kao uporište u borbi protiv zaborava i radi očuvanja sećanja nekadašnjeg sjaja stanice. Zgrada železnice je

[363] Elizabeth Stewart, *Catastrophe and Survival Walter Benjamin and Psychoanalysis* (New York – London: Continuum, 2010), 4.

izgrađena otprilike u isto vreme kada je posleratna Makedonija počela da se oblikuje, što je čini pogodnom lokacijom za modernu vladu zemlje. Jedinstvena po svom arhitektonskom dizajnu, izgrađena je između 1934. i 1946. godine u duhu ranog modernizma u zemlji. Pored prepoznatljivog dizajna zgrade, postojale su i zajedničke prostorije za železničare, kao što su večeraj, bioskop, atrijum i sl. To je jedna od retkih zgrada u centru grada koja je preživela razorni zemljotres 1963. godine. Nažalost, njenu prvobitnu namenu: obezbeđivanje pristupačnog stanovanja u zajednici nisu potkopale prirodne katastrofe, već privatizacija i kapitalizam.

„Ali, osim fizičkog postojanja, zgrada železnice je upisana i u kolektivno pamćenje grada, a njena priča i priča njenih stanara odražavaju sve faze razvoja i tranzicije države i grada između političkih sistema i ekonomskih modela. Shodno tome, različite oblasti studija, od sociologije do politike, preko kulturoloških studija, antropologije, preko komunikacionih studija, preko arhitekture do pozorišta do vizuelnih umetnosti, postale su mešoviti polisemični konglomerat, negujući kolektivni duh i pokušavajući da pomiri, nežno gurne sećanje, vrati istinite vrednosti, solidarnost i suštinu stvari.



FRU, *Ove zgrade govori (za) ista/inu*, Kvadrienale, PRAG KVADRENALE PERFORMANSE, DIZAJNA I PROSTORA. Paviljon Republike Severne Makedonije, Javni nastup, 2019

Važno je imati na umu da primarni fokus priče nije na formi (diskusija, polemika, komunikacija, učešće, fotografija, naracija, arhitektonska konstrukcija, tekst, scena, film, instalacija), već na suštini i radu kao i da se

ovaj fokus menja kako se priča kreće od jednog medija do drugog, na različitim medijskim platformama. [364]

Ovde možemo istaći participativnu dimenziju ovog projekta, jer on transformiše „publiku“ (koja nije redovna publika) od gledaoca u gledaoca-glumca koristeći termin Augusta Boala (Augusto Boal), što se smatra praktičnim treningom za društveni antagonizam, ili što Boal slikovito opisuje kao „probu revolucije“.[365]

Možemo definisati 'performativno' kao 'sposobnost umetnosti da proizvede kretanje u mislima, rečima ili delima unutar individualnog ili društvenog senzibiliteta.“[366] Umetnici ističu važnost dijaloga i kompromisa stvarajući „veze“ u svojim delima, ali ti „odnosi“ nisu sastavni deo samih radova. Odnosi izgrađeni kroz njihove performanse i instalacije su obeleženi osećajem anksioznosti i nelagodnosti, a ne pripadnosti, jer delo prepoznaje nemogućnost
„mikrotopije“ i umesto toga održava tenziju između gledalaca, učesnika i okruženja. Samopercepcija savremene umetnosti kao oblasti koja obuhvata druge društvene i političke institucije uzrokovana je ulaskom partnera iz različitih ekonomskih sredina, što ovu dinamiku čini ključnom. [367]

Projekat nas vodi na putovanje kroz vreme kroz različite epohe u kojima je zgrada postojala (transistorijski), uzimajući u obzir sva pomeranja, devijacije, skokove i nazadovanja koja su se dešavala. Međutim, suština dela je u postizanju pobede nad istorizmom i isticanju univerzalnih kvaliteta ljudske prirode. Kroz ovo sočivo, „kauzalna“ istoricistička perspektiva je zamenjena materijalističkom kulturnom teorijom koja vidi „istorijski događaj“ kao kulturni narativ otvoren za javnu kulturnu i materijalističku analizu, u kojoj se svaki učesnik smatra

---

[364] nkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, 95-96.
[365] ugusto Boal, *Theatre of the Oppressed* (London: Pluto Press, 2000), 141.
[366] Barbara Bolt, “Artistic Research: A performative Paradigm?” vo *Issue 3: Repetitions and Reneges* (Summer, 2016), https://parsejournal.com/article/artistic-research-a-performative-paradigm/).
[367] Ivana Vaseva, *Ovaa zgrada zboruva (na)vistina*, Paviljon na Republika Makedonija na Praško kvadrienale za performans dizajn i prostor (Skopje: Muzej na grad Skopje, 2019).

podjednako odgovornim za širenje problema.[368] Pružajući paradigmu i formulu za revitalizaciju lokalne istorije i narativa, kreatori ovog dela oslobađaju ga od ograničenja politike i osiguravaju da ono živi za buduće generacije.

Reinterpretacijom ovog performansa, pod nazivom „Ova zgrada govori (za)ista/inu“, 2019. godine Republika Severna Makedonija se predstavlja na Praškom kvadrijenalu, gde dobija nagradu „Zlatna triga“. Zapravo, „Ova zgrada govori (za)ista/inu“ može biti performativna instalacija za istoriju svakog grada koji se suočava sa brisanjem tragova kolektiviteta, solidarnosti i odgovornosti kao rezultat neoliberalne politike.



FRU, *Ove zgrade govori (za)ista/inu*, Kvadrienale, PRAG KVADRENALE PERFORMANSE, DIZAJNA I PROSTORA. Paviljon Republike Severne Makedonije, Javni nastup, 2019

[368] Šuvaković, *Umetnost i Politika,* 29.

Univerzalna sala izgrađena je u Skoplju nakon zemljotresa, kada je grad postao poznat kao grad solidarnosti[369], što je u fokusu projekta „*Univerzalna sala u plamenu*" kao druge participativno-performativne intervencije istog kustosko- umetničkog tima. Godinama pre nego što je konačno stavljena pod katanac, mnogo se je pričalo o tome da li da se ova zatvorena građevina obnovi, redizajnira, sruši ili transformiše u park. Kao da trud da se održi znak solidarnosti više nije vredan toga, a zgrada bi mogla biti izbrisana ne samo iz grada i „antagonističkog" javnog prostora (bez šanse da se čuje glas naroda), već i iz kolektivnog sećanja.

Budući da je publika neposredni učesnik radnje, recipijent, svedok, recenzent i marioneta, autori su kreirali participativno-performativnu akciju sa umetničkim istraživačkim procesom, u kojoj je viđeno nekoliko dodatnih predstava koje imaju za cilj da donesu nešto veću, ali ipak intimnu publiku.



FRU, *Univerzalna sala u plamenu*, Javni nastup, Skoplje, 2020

Oslobađanje publike od otuđenja izazvanog dominantnim ideološkim poretkom, bilo da se radi o potrošačkom kapitalizmu, autoritarnom socijalizmu

[369] *Skoplje je titulu „Grad solidarnosti" dobilo samo 24 sata nakon katastrofalnog zemljotresa 1963. godine, kada je 77 zemalja pomoglo da se ležeći grad podigne i stavi na vrh mape svetske solidarnosti.*

ili vojnoj diktaturi, ključno je za nastojanje da se publika uzbudi. Iz ove osnove, participativna umetnost radi na revitalizaciji i aktuelizaciji javnog, zajedničkog mesta za komunikaciju ljudi jednih sa drugima.

Ključni element vizuelnog i audio pripovedanja autora je upotreba zaštitnih šlemova opremljenih LED diodama, kao obavezne opreme za primaoce i učesnike predstave. Kreću se (vođeni) od ulaza u Univerzalnu, kroz hodnike, sve platforme, glavne prostorije, do izlaza na zadnjem delu zgrade. Performativna intervencija je osmišljena u šest činova, govori o Žanu Koktou koji šeta ulicama Skoplja, o pesniku koji je u požaru spasavao vatru, umesto predmeta koji su goreli.
Ovo je predstava nove solidarnosti koju ovo vreme zahteva: vatre, tragedije i katarze iz koje treba da se rodi nova solidarnost kao feniks koji se rađa iz pepela.

FRU koristi transtaktičku umetničku formu da razmišlja o javnom prostoru grada, kako on „diše“, kako koegzistira sa zajednicom, sa društvenim i kulturnim tokovima, ali i sa nestabilnošću i krhkošću materijalnog sveta oko nas.



FRU, *Univerzalna sala u plamenu*, Javni nastup, Skoplje, 2020

Transistorijske prirode, ove intervencije "preplavljuju" učesnika informacijama, sačuvanim podacima, znanjem, činjenicama, kritikama i perspektivama iz širokog spektra vremenskih perioda i perspektiva. S druge strane, transmedijalnost je evidentna u tome što svaki primenjeni medij zadržava svoju ekspozitornu prirodu, ali se spajanje dešava na apstraktnom nivou, gde se manifestacije konceptualno redefinišu. S obzirom na to što se intervencije šire izvan granica nekoliko disciplina koje su u igri, transdisciplinarnost je olako uočljiva kao sredstvo za unapređenje fokusa konteksta.

Govori se o solidarnosti, ali kakva je solidarnost na koju se poziva, ako ne i na potrebu da se izađe van granica i postane istinski transnacionalan?

Ovi protesti su otvorena optužba za politiku vlade. Autori se vešto dotiču ključnih aspekata metastatskog unakazivanja grada kroz različite platforme i pozivajući se na period posleratnog Skoplja i njegovu rekonstrukciju, poput projekta Skoplje 2014 ili trenutne nemogućnosti da se preduzme strateška i važna konzervacija, umesto da izbriše sećanje grada.



FRU, *Univerzalna sala u plamenu*, Javni nastup, Skoplje, 2020

Vrednosti koje pripisuju neoliberalnom kapitalizmu shvataju se formalno (u smislu suprotnosti između individualizma i robnog objekta) bez uviđanja da se toliki drugi aspekti ove umetničke prakse još bolje uklapaju u novije oblike neoliberalizma, zbog čega je njihova participativna umetnost uvek u sukobu sa njom (mreže, mobilnost, projektni rad, afektivni rad).

Treći element trijade je predstava „*Draga Republiko*". „Draga Republiko" je performativno-participativni esej koji ispituje zgradu u brutalističkom stilu u kojoj se nalazi Telekomunikacioni centar u Skoplju, jedan od najpoznatijih primera moderne arhitekture u zemlji. Naše ponašanje je ništa manje nego nemarno, nezainteresovano i neodgovorno dok svet (izložbom u MOMA) potvrđuje i ceni ovaj period balkanskog modernizma u arhitekturi kao relevantan i suštinski period u istoriji svetske arhitekture. Koncept iza ovog performansa je bio da posluži kao upozorenje protiv duha autoritarnosti ili hegemonije koji se stalno razvija.



FRU, *Draga republiko*, Javni nastup, Skoplje, 2021

Umetnici o kojima je reč zauzeli su pristup sličan pristupu Šantal Muf, koja tvrdi da: „Predmet umetničkih praksi nije proizvodnja koncepata, već proizvodnja senzacija, te stoga kognitivna/konceptualna dimenzija ne treba da bude privilegovana. To ne znači da u umetničkim praksama ne postoji kognitivna dimenzija, već da kognitivni nivo treba dostići kroz afektivnu dimenziju. Ako želimo da vizualizujemo kako umetničke prakse mogu doprineti subverziji dominantne hegemonije, neophodno je priznati njihov diskurzivni/afektivni karakter, zamišljajući ih kao pružanje osećanja sposobnih da promene subjektivne strukture."[370]

Interaktivan pristup i aktivno uključivanje posetilaca ponovo je glavna komponenta kojom gledalac postaje aktivni učesnik, vođen kroz kontekstualni narativ. Iako je krajnji cilj participativne umetnosti da eliminiše sekundarnu publiku (svi su producenti; publika više ne postoji), moraju postojati načini da se te aktivnosti prenesu na one koji zamenjuju učesnika, ako dejstva treba da budu značajna i ulozi visoki.



FRU, *Draga republiko*, Javni nastup, Skoplje, 2021

Ovom stazom

[370] Mouffe, "Critical Artistic Practices: An Agonistic Approach," 118.

publika je vođena od parkinga zgrade do glavnog pulta Pošte, gde učestvuju u sečenju i oblačenju stepenica materijalom i na kraju prolaze stepenicama obloženim materijalom, što su sve snažne simbolične akcije. Projektovani tekstovi i filmovi ispunjavaju zidove strukture, živopisno oslikavajući sećanja. Skoro cela predstava prođe, a da niko od glumaca nije izgovorio nijednu reč. Oni nemaju dramatičan pristup, već se ponašaju kao davaoci informacija o istoriji zgrade, političkoj klimi u različitim vremenskim periodima, solidarnosti, interkulturalnosti i transnacionalnom pristupu njenoj izgradnji i Skoplju nakon zemljotresa, modernistima i arhitektama uključenim u projektovanje ove jedinstvene građevine prema stilu brutalizma itd.

Svaki aspekt čina participativnog performansa demonstrira trans- taktiku i transdisciplinarnost oslanjajući se na alate i tehnike društvenih nauka, ekonomije, političke teorije, istorijskih studija, itd., kao i njihovu nomenklaturu.[371]

Da bi to uradili, autori koriste najsavremeniju tehnologiju za pristup i istraživanje medija u različitim formatima, uključujući, ali ne ograničavajući se na vizuelni, audio, tekst, grafite i natpise. Dramatična horska intervencija na više delova u različitim ambijentima stvara nostalgične, ali i zastrašujuće senzacije kod posetioca promenom uloga i okruženja.

Efekat dima, psi koji šetaju među publikom i, konačno, smeštanje muškaraca i žena u odvojene prostorije, služe za podizanje emotivnog kompleksa u zgradi, što autori i glumci tako efektno postižu uranjanjem publike u dramu od samog početka. Na samom početku predstave svaki član publike se fotografiše bez njihovog znanja. Ove fotografije se zatim koriste za stvaranje dodatnog osećaja učešća. Nakon što su muškarci i žene razdvojeni kao u logoru, počinje sledeći
„čin" sa posetiocima podeljenim na žrtve i počinioce prošlosti, a njihovi

[371] Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, 217.

portreti, uz mnoge stvarne ličnosti iz istorije, projektuju se na zidove šaltera Posetilac iz prve ruke doživljava poraz naroda svoje Republike, naroda surove sredine oko sebe, pojedinca od pohlepnih sugrađana pored njega.



FRU, *Draga republiko*, Javni nastup, Skoplje, 2021

Obilazak se završava tako što posetilac služi kao svedok ili porota u „sudnici“ da čuje detalje uništenja zgrade i uzroka požara. Da preispita sopstvenu ulogu u stvaranju sadašnjeg stanja u kojem se nalazimo, sa metastazama političke korupcije i neodgovornosti, i prevrednovati sebe, sa svojom nezainteresovanošću za javnu sferu, grupu i vrednosti prošlosti koje treba da služe kao čvrsta osnova na kojoj se može izgraditi bolja budućnost.

„Samo umetnost ukazuje na perspektivu revolucije kao fundamentalne transformacije izvan horizonta naših sadašnjih potreba i očekivanja, a to je posebno tačno u našem moderom svetu.“[372]

Ova tri transtaktička projekta Jovanovskog, Vaseve i Lelovc dele zajedničku paradigmu performativne umetnosti koja uspostavlja, podseća, kritikuje i pokreće promišljanje o našoj aktuelnoj društvenoj i političkoj situaciji i modernosti, i na taj način treba da podstakne uslove pogodne za razvoj novih vrednosti. Metode istraživanja i izvođenja stvaralaca omogućavaju inkorporaciju sociooloških i kulturoloških pristupa, korišćenje arhivske i dokumentarne građe, istorijskih činjenica i podataka koji jačaju interpretativni čin na čvrstim osnovama.

Transmetodološke platforme, s druge strane, daju im neograničen pristup informacijama i omogućavaju im da ih koriste u performativnoj akciji, gde ona može poslužiti kao čulni aspekt u hvatanju kontekstualizma i pluralnosti paradigme priče. Performativnost može imati i apstraktne i konkretne posledice, ali i subjektivna osećanja. Kao istraživači, naš je posao da zacrtamo tok koji se dešava u i kroz materijalnu praksu, afekt i čulno iskustvo proučavanja u činu izvođenja.

Na izbor ove tri performativne aktivnosti kao umetničkih događaja u javnom prostoru, koji direktno osporavaju politiku moći i vladajuće društvene strukture u kojima postojimo, nesumnjivo je uticao izbor strategija, metoda i mehanizama autora Jovanovskog, Vaseve i Lelovac postizanje kontekstualizma i ponovnog izvođenja intervencija nesumnjivo su bili neizvestan čin, pre svega zbog činjenice da su se odvijali u eksperimentalnim prostorima i napuštenim javnim mestima, od izuzetnog značaja za zajednicu u širem i istorijskom kontekstu.

---

[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.

„Želim da predložim iskustveni zaokret kao termin koji bi mogao biti prikladniji i korisniji da opiše ove trenutne tendencije u savremenoj umetnosti“, objašnjava Dorotea fon Hantelman (Dorothea Von Hantelman), stvarajući termin „iskustveni zaokret“. Ona nastavlja: „Pozivajući se na sociološke teorije poput onih koje je izneo Gerhard Šulce (Gerhard Schulze) u “The Experience Society“, predlažem da umetnički pomak ka stvaranju iskustava treba posmatrati u kontekstu opšte revalorizacije iskustva.“[373]

Idejama koje su predstavili Ostin (John Langshaw Austin) i Batler (Judith Butler), možemo suziti fokus u našoj interpretaciji. [374] Možemo početi da mapiramo sile i uticaje određenih „događaja i fenomena” prateći složen i raznolik narativ predstavljen na transtaktičke načine u performativnom činu. Rezultati izvedbi se mogu bolje razumeti kroz ovaj objektiv.

Koristeći citat Miška Šuvakovića, možemo sumirati svrhu proučavanih intervencija na platformi Fakulteta za stvari koje se ne uče: „Aktivističke aktivnosti karakteriše namera umrežavanja i stvaranja mobilnih kritičkih, a često i reformskih međusobnih odnosa na globalnom i lokalnom nivou, između situacija ispoljavanja samog života (bios) i determinišućih faktora netransparentne ekonomske i političke moći. Aktivističke prakse traže, kao i uvek, stvaranje zajednice, predlažu i izvlače mogućnosti za novu zajednicu u fragmentiranoj, tj. atomizovano neoliberalno globalno društvo." [375] Primenom transtaktičkih metodologija, međutim, aktivističke prakse nastoje da obezbede sistem slobodnog izražavanja, života i delovanja koji kritički odgovara na pojave u neokonzervativnom društvu, koje je dodatno komplikovano lokalnim i globalnim zdravstvenim krizama, ekologijom i ekonomijom. Primenom interdisciplinarnog pristupa medijima, autori su u mogućnosti da izađu iz svojih uskih akademskih i

[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 Sbisà (Oxford: Clarendon Press, 1975) i J.Butler, Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex (New York, NY, and London: Routledge, 1993).
[375] Šuvaković, *Umetnost i Politika*, 294.

profesionalnih sfera i proizvode dela sa širim humanističkim, sociološkim i kulturološkim implikacijama.

8.4. Uloga subjekta, ideje održivosti i utopija/e Nikole Uzunovskog kroz teorijske premise Feliksa Gatarija

Umetnost-ekologija, umetnost-nauka, umetnost-politika

Gatarijeva ideja da napiše esej „Tri ekologije" je reakcija na sveprisutnu atmosferu „tuposti i pasivnosti" u smislu pronalaženja sistemskog pristupa ekologiji kao nauci o životnoj sredini, koja je povezana sa ekonomijom i politikom. On je, zajedno sa nekoliko drugih teoretičara kao što su Volfgang Širmaher (Wolfgang Schirmacher) i Arno Nes (Arne Næss), razvio ideju ekozofije – učenje o prirodi kao prirodi, a ne prirodi kao objektu koji treba iskorišćavati i štititi. Prema Gatariju, ekozofija je etičko-politička artikulacija između 'tri

ekologije', naime: životne sredine, društvenih odnosa i ljudske subjektivnosti. U stvari, Gatari će napisati: „Zemlja prolazi kroz period intenzivnih tehno-naučnih transformacija. Ako se ne pronađe lek, ekološka neravnoteža koja se stvara će na kraju ugroziti nastavak života na površini planete. Uporedo sa ovim preokretima, progresivno se pogoršava ljudski način života, kako individualnog tako i kolektivnog. Rodbinske mreže imaju tendenciju da se svedu na minimum, kućni život je zatrovan gangrenom potrošnje masovnih medija, porodični i bračni život se često „otupljuje" nekom standardizacijom ponašanja, a komšijski odnosi se uglavnom svode na najgori izraz... Upravo je odnos između subjektivnosti i njene spoljašnjosti – bilo društvenog, životinjskog, biljnog ili kosmičkog – kompromitovan na ovaj način, u svojevrsnom opštem kretanju implozije i regresivne infantilizacije. Drugost [l'altérité] teži da izgubi svoju lukavost".[376]

Nikola Uzunovski, savremeni makedonski umetnik, na sličan način razmišlja o doprinosu novog doba i novih tehnologija, uzimajući u obzir sve njegove negativne i pozitivne prednosti. Umetnik ističe da je internet, na primer,

---

[376] Félix Guattari, *The Three Ecologies* (London, New Yersey: The Athlone Press, 2000), 27.

nekada bio retko korišćen ili sa strahom, a sada ima nezamenljivu ulogu u svakodnevnom životu, od suštinskog do banalnog. Iskoristio je svemoć interneta i naterao njegove korisnike da razmišljaju kritičnije. „Menjam ulogu umetnika i gledaoca, postavljam pitanje da se drugi postave i kritički razmišljaju o svom okruženju“. Uzunovski želi da učesnici njegovih projekata, bez obzira da li su aktivni članovi u njegovom stvaranju ili pasivni gosti, razmisle o svom odnosu prema prirodnoj sredini, njenoj eksploataciji tokom godina i kakva su naša realna očekivanja za budućnost. Da li je moguće razmišljati o budućnosti koja poštuje naše prirodne resurse?

Nikola Uzunovski, od svojih najranijih početaka, okleva između umetnosti i nauke, a u svom već zrelom umetničkom razvoju pokušava da integriše ove dve discipline i da kroz transdisciplinarnu metodologiju stvori delo, eksperiment, da pruži subjektivan doprinos velikoj ideji ekologije pod nazivom "Moje sunce".
Dijalog umetnosti i nauke doprinosi i stvaranju održivih metoda, u koje se sve više ulaže, a to je verovatno korak ka ostvarenju utopijske budućnosti.



Nikola Uzunovski, *Moje sunce*, Venecija 02063, 2009, Nacionalni paviljon Makedonije

Uzunovski je počeo da razvija ideju projekta „Moje sunce“ [377] dok je živeo u Finskoj, kada je dobio informaciju da neki delovi severnog dela Skandinavije imaju samo tridesetak minuta sunca dnevno. Njegova prvobitna ideja bila je da snimi video o ovoj pojavi, ali je u tom procesu 'lova' na sunce počeo da razmišlja o klimatskim promenama, kao i psihičkom stanju stanovnika ovih mesta. U najsevernijim selima Skandinavije on je takođe video da sunce ne izlazi, a čak i kada je bilo prisutno u veoma malim sekvencama, njegova svetlost je bila veoma visoka. Tako je došao na ideju da napravi projekt-model kako bi pomogao ovim ljudima sa severa i stvorio veštačko sunce ili, ako je bi prototip bio uspešan, više veštačkih sunaca. “My Sunshine“ ima oblik diska sa integrisanim ogledalima, učvršćenim u providnom balonu. Umetnik je pozvao klimatologe, meteorologe, astrofizičare, aeronautičke inženjere, arhitekte i dizajnere da osmisle i usaglase teorijsku osnovu koja bi omogućila da ovi mobilni reflektori donesu sunce Laponiji usred zime. Tako je počela priča o ovom održivom obliku predstavljanja kritičkog stava prema klimatskim promenama kod Uzunovskog.



Nikola Uzunovski, *Moje sunce*, Venecija, 0522, 2009, Nacionalni paviljon Makedonije

[377] Moje sunce će biti nacionalni predstavnik Paviljona R. Makedonije na Bijenalu u Veneciji 2009. godine.

„Jedini pravi odgovor na ekološku krizu je na globalnom nivou, pod uslovom da donese autentičnu političku, socijalnu i kulturnu revoluciju, preoblikujući ciljeve proizvodnje i materijalnih i nematerijalnih dobara. Zato se ova revolucija ne sme baviti isključivo vidljivim odnosima moći u velikim razmerama, već će uzeti u obzir i molekularne domene senzibiliteta, inteligencije i želje.“ [378] Upravo „moć, inteligencija i želja“ Uzunovskog dovode u odgovornu ulogu u svom doprinosu ekologiji.



Nikola Uzunovski, *Moje sunce*, Polinarija 41214, 2008

„Onda mi je palo na pamet da se može napraviti ogroman balon sa ogledalom unutra, a ako se ogledalo pravilno okreće, gledalac više ne bi video balon, već samo odsjaj sunca i izgledalo bi kao veštačko sunce. Tih godina sam počeo da predajem na mnogim evropskim fakultetima ne samo umetnost, već i tehnologiju, dizajn i arhitekturu, pa sam odlučio da projekat podelim na niz radionica, jer su to bile i godine eksplozije crowd sourcing-a i grupnog crowd funding-a, novog tipa proizvodnje i kulture, ne samo kulture, već i proizvoda, znanja itd.Kada smo počeli, prva radionica je bila teorijska,tražio sam pomoć od instituta za teorijsku

[378] Felix Guattari, *The Three Ecologies*, 28.

fiziku i tri naučnika su pristala da sarađuju. Galeriju sam pretvorio u svojevrsni istraživački centar gde smo uradili kompjutersku simulaciju ovog projekta, da vidimo kako se menja granica između svetlosti i senke i da saznamo na kom nivou treba da leti balon. Naučnici su u početku bili skeptični, ali smo kasnije shvatili da to nije previše teško uraditi“ [379], kaže Uzunovski, govoreći o periodu rađanja ideje.

Nakon prvog predstavljanja projekta na izložbi u Trstu sa astrofizičarima, projekat je postao veoma popularan, pored interesovanja stručne i kustoske zajednice, kolekcionari su ponudili budžete za nastavak rada na 'Mojem suncu'. U radionici u Južnoj Italiji napravili su prototip, koji nije leteo, bilo je
potrebno izvršiti merenja temperaturne otpornosti plastike balona, kao i količine reflektovane svetlosti. Takođe je bilo potrebno videti kako to vizuelno izgleda na različitim udaljenostima. Kasnije je usledila još jedna radionica u saradnji sa Fakultetom za fiziku u Helsinkiju, gde su rađena meteorološka istraživanja o temperaturama, vetrovima, vlažnosti i oblačnosti u tim regionima. Tamo su napravljena dva prototipa, ali su oba izgubljena usled reakcije plastike koja se stvrdnjava na minus 20 stepeni Celzijusa i lako se lomi. U narednom periodu ovaj projekat je izabran za makedonskog predstavnika na Venecijanskom bijenalu, ali je nastupila i svetska ekonomska kriza koja je dovela do smanjenja budžeta svih koprodukcija i promena i adaptacija projekta. Međutim, prema uslovima i bez sopstvenog paviljona za potrebe venecijanske prezentacije, isporučuje se kontejner, kao mobilna laboratorija, koji je postavljen na Riva Ka di Dio, (koja vodi do parka Đardini gde se nalaze glavni paviljoni zemalja učesnica i gde će Uzunovski raditi 6 meseci), u kojima je predstavljena sva dokumentacija iz prethodnih godina rada. Balon nije leteo sve vreme, već je pušten samo dva puta, na početku – na otvaranju Bijenala i pred kraj. Umetnik je zainteresovanima predstavio projekat kroz video snimke, uz lični kontakt, a na projektu su radili i tručnjaci, naučnici. Kroz ovu 'galeriju' i prezentacije prikupljena su nova

[379] Jovanoviќ (ed.), *Vo dijalog, vizuelna i primeneta likovna programa na KSP Centar – Jadro (2020- 2021),* 176.

finansijska sredstva za nastavak istraživanja. Ovaj projekat je još uvek otvoren, nije završen po planu Uzunovskog. Za sada je to utopijski, ali ideja „sunca“ ili „...više sunaca“ postaje metafora za mogućnost promene globalne ekonomije sa energije zasnovane na ugljeničnim gorivima na energiju zasnovanu na obnovljivim izvorima. Nudimo uvid u budućnost kako bismo mi kao ljudi mogli da stvaramo energiju na održiv način“.[380]



Nikola Uzunovski, *Moje sunce*, Helsinki 02049, 2009

„Transverzalni“ pristup Gatarijeve etičko-estetske paradigme, u kojoj je on insistirao na razmišljanju o ekologijama istovremeno preko subjektivnih, društvenih i ekoloških registara, proširio je očekivanja umetničke prakse koja tek treba da budu ispunjena. Međutim, njegovo nepokolebljivo odbacivanje odvojenosti „prirode“ (prirode koju su mnoge land art i ekološke prakse 1960-ih i 1970-ih izolovale i tako formalizovali u svojim inače dobronamernim pokušajima da spasu ekosisteme od uništenja i da obnove degradirana staništa) i

[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/.

dalje ostaje posebno važan, iako nedovoljno iskorišćen, teorijski resurs za trenutne pristupe umetnosti koja se tiče životne sredine.[381]



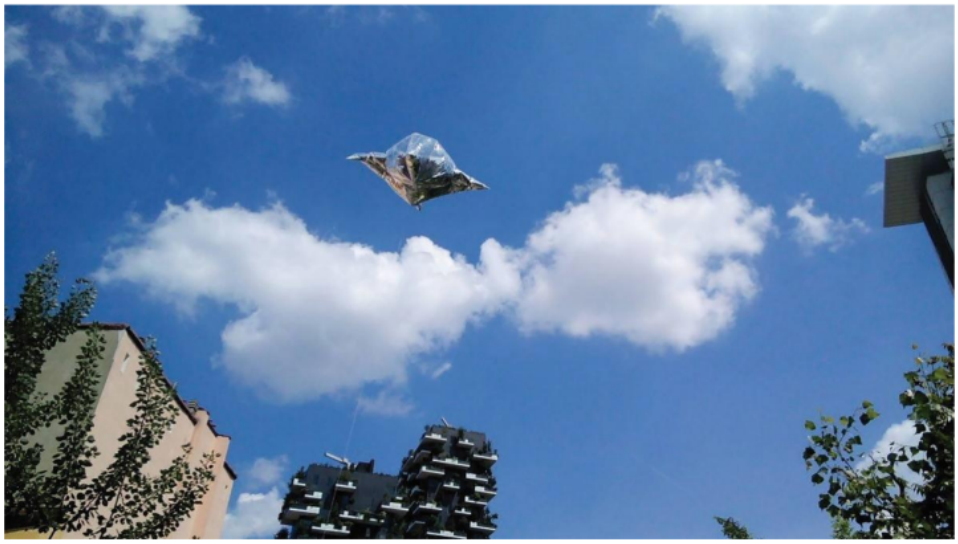
Nikola Uzunovski, *Solarni oblak*, 2014, Pajao, Tajland

U skladu sa ovim „transverzalnim" Gatarijevim pristupom je i angažovanje Uzunovskog, koji se takođe bavi subjektivnim doprinosom, društvenim praksama i deljenjem razumevanja odgovornosti i svesti o klimatskim promenama, pri čemu, naravno, obraća pažnju na značaj ekonomsko-političkog doprinosa u stvaranju značajnijih i samoodrživih praksi. Njegovi eksperimenti i intervencije u ovoj oblasti neće ostati samo na suncu. U narednom periodu živeće i raditi u južnoj Aziji na Tajlandu, gde sprovodi projekat suprotan evropskom, nastavljajući da podstiče dijalog između prirodnog okruženja i ljudskih potreba. Na Tajlandu, za razliku od Skandinavije, ima previše sunca i umetnik stvara veštačke oblake. Ti oblaci su funkcionisali po principu solarnih kolektora. Crna plastika je zagrejala vazduh u balonu, koji je leteo na termičkom zagrevanju. Kasnije je pokušao drugu varijantu osim oblaka, dodajući krila 'oblaku', čime bi se napravio svojevrsni cepelin kojim bi se moglo putovati samo uz pomoć sunčeve svetlosti koja

[381] Za pregled ekološki angažovane umetnosti iz 1960-ih, pogledajte TJ Demos, 'The Politics of Sustainability: Art and Ecology", u *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, Francesco Manacorda i Ariella Yedgar (London: Koenig/Barbican, 2009), 17–30.

direktno pretvara svetlost u toplotu, a toplota se koristi za podizanje i za pogon. Napravio je prototip „Solarni brod" u Milanu za izložbu „Occupy horizons".[382]

Pozicije umetnika, koje se često povezuju i prepliću sa inicijativama ekoloških aktivista, postaju sve važnije za pronalaženje kreativnih rešenja za nove i drugačije društvene odnose i veze zasnovane na principima solidarnosti i socijalne pravde u vremenu velike opasnosti izazvane brzim klimatskim promenama i globalnom eko-socijalnom krizom izazvanom nedavnom
„mutiranom" verzijom kapitalizma. Kultura i umetnost su važne za takozvanu „zelenu tranziciju" i aktivnu borbu za pravedniju budućnost i suživot svih živih bića na planeti, prema Ciljevima održivog razvoja Agende Ujedinjenih nacija 2030.godina. Međutim, daleko važnije od često deklarativnih protokola su same umetničke inicijative, koje prevazilaze uske granice umetničkog sistema, povezujući se sa drugim humanističkim i naučnim oblastima u borbi za ekološku pravdu. Oni utiču na to kako razmišljamo i doživljavamo rizično društvo u kojem živimo.



Nikola Uzunovski, Solarni leteći brod, 2015, Izola Pepe Verde, Milano

[382] Jovanovik (ed.), *Vo dijalog, vizuelna i primeneta likovna programa na KSP Centar – Jadro (2020- 2021)*, 178.

Veza politike i ekologije, koju u kontekstu Gatarija možemo definisati kao „političku ekologiju“, odnosi se na različite konkurentske pristupe životnoj sredini, biznisu i društvenom sastavu. Ovi pristupi, u kombinaciji sa savremenom umetnošću, sugerišu na eko-estetsko preispitivanje politike, kao i na politizaciju odnosa umetnosti sa biosferom i neraskidivih veza prirode sa ljudskim svetom ekonomije, tehnologije, kulture i prava.

Kao što smo videli, pozicije Gatarija i Latura (Bruno Latour) odbacuju izolovani status prirode u korist fokusiranja na transverzalne veze između subjekata u nastajanju, novostvorenih demokratskih društvenih kolektiva i definansiranih i singularizovanih sredina. Slično, umetnička praksa zainteresovana za okruženje odriče se svoje privilegovane pozicije autonomije i izuzetnosti i pridružuje se proširenju svojih estetskih parametara na vizuelnu kulturu kao celinu koja angažuje okruženje. Drugim rečima, estetika političke ekologije kako je ovde predstavljena zamagljuje granice između aktivističke vizuelne kulture, umetničkih formi i pojave neljudskih agenata promena životne sredine. U tom smislu, estetika se odnosi na način pojavljivanja koji „parcelira mesta i forme učešća u zajedničkom svetu“, a dostiže tačku politizacije kada se konvencionalne kategorije i podele između viđenog i saslušanog naspram zaboravljenog i zanemarenog ospore i preraspodele.[383]

Prema Mekkiju (Yates McKee) ‘novi bipolitički umetnik' koji se bavi ekološki definisanom politikom preživljavanja: „... sada se mora shvatiti kao kontingentna lokacija unutar otvorenog – iako ne nužno egalitarnog – polja estetskih učesnika, uključujući medijske stratege i istraživačke novinare,

[383] TJ Demos, “Contemporary Art and the Politics of Ecology”, *Third Text*, 27:1, (2013), 1-9, DOI: 10.1080/09528822.2013.753187.

fotografe i videografe, veb i grafičke dizajnere, harizmatične portparole i obične članove pokreta, organizatora i demonstranta“.[384]

Da bismo spasili našu budućnost od sve verovatnije mogućnosti „planetarne disforije“, moramo smisliti kako da kanališemo tako raširenu brigu za ekološku pravdu u sistemske promene koje koriste sve alate eko-estetike i političke ekologije, a u tom procesu svakako doprinose umetnici koji se bave ovim pitanjima, pitanjima ekologije, ekonomije, politike i naravno održivosti, kao što je primer Nikole Uzunovskog čiji su projekti i intervencije elaborirani u ovom segmentu rada.

Završavam ovo poglavlje odlomkom iz Gatarijeve „Tri ekologije“ gde on kaže: „Sada više nego ikada, priroda se ne može odvojiti od kulture; da bismo razumeli interakcije između ekosistema, tehnosfere i društvenog i individualnog referentnog univerzuma, moramo naučiti da razmišljamo „transverzalno“.“[385]

---

128 ates McKee, “Art and the Ends of Environmentalism: From Biosphere to the Right to Survival”, u: *Nongovernmental Politics*, ur. Michel Feher, Gaëlle Krikorian and Yates McKee (New York: Zone, 2007), 557.

[385] Guattari, *The Three Ecologies*, 43.

8.5. Džentrifikacija, uzurpacija i kontrola javnog prostora, kao i uloga umetnosti u demokratskim procesima (Ransier i Muf) kroz transtaktičke aktivnosti Verice Kovačevske

Umetnost - politika; umetnost – ekologija; umetnost - tehnologija

Verica Kovačevska je savremena makedonska umetnica koja živi i radi u Švajcarskoj. Njen aktivni umetnički pristup koristi transdisciplinarne i transmedijske prakse u rasuđivanju problematičnih datosti, koncepata i ideja, konkretnije radi se o korišćenju transaktivnosti u razradi diskursa vezanih za upotrebu – tj. uzurpacije, kontrole javnog prostora i džentrifikacije, kao nusproizvoda neoliberalnih društava. I iznad, u elaboraciji performativnih radnji *Fakultetaza stvari koje se ne uče*, govorili smo o zloupotrebi javnog prostora i primeni „antagonističkog pluralizma" kao mehanizma demokratskog uključivanja u korišćenje javnog prostora obeju „zaraćenih" strana: vlade i kritičkoa građanstvo. Kao nastavak ovih zapažanja, na primeru delovanja Verice Kovačevske, osvrnućemo se na još jedan transdisciplinarni i transmedijski pristup koji se kreće na tankoj liniji između umetnosti-performansa i politike i socijalne pravde, koji uključuje i zaštitu životne sredine kao ekološka grana.

Javni prostor se redefiniše kao rezultat povećane komodifikacije i kontrole nad njim (putem direktnih sredstava policije i nadzora ili kroz arhitekturu i urbanističko planiranje). To dovodi do veće kontrole nad proizvodnjom i korišćenjem javnog prostora stvarajući prostore reda, razonode i spektakla u kojima je svaki kontakt pažljivo planiran, čime se eliminiše potencijal za neposrednu društvenu interakciju koja je tako ključna za demokratiju. Kada privatna preduzeća vrše prekomernu kontrolu nad javnim površinama, osećaj ponosa javnosti u tim oblastima je smanjen, a osećaj

solidarnosti javnosti sa svojom vladom je oslabljen. Pored toga, društvene interakcije u javnoj sferi se sve više orkestriraju, upravljaju i komercijalizuju.[386]

Iako je javni prostor generalno zamišljen kao manje ili više otvoren za učešće javnosti, on nije slobodan od regulacije. Naprotiv, regulisanje i kontrola su jedno od njegovih ključnih obeležja: definisani su pravilima pristupa, izvorom i prirodom kontrole ulaska u prostor, individualnim i kolektivnim ponašanjem, pravilima korišćenja itd. Kroz ovu dijalektiku uključivanja i isključivanja, dozvoljavajući pristup određenim društvenim grupama i lišavajući druge, čineći ih tako nevidljivim, javni prostor konstruiše „javnost". Upravo o javnom prostoru i njegovoj kontroli sa različitih aspekata: urbanizacija, nadzor, komercijalizacija itd. govori jedan od projekata Verice Kovačevske, ali pre nego što pređem na njegovu razradu, ukratko bih se zadržala na teorijama Ransijera (Jacques Rancière) i Muf o ulozi umetnosti u demokratizaciji javnog prostora i društava, kao osloncu na značaj pojavljivanja umetnika poput Kovačevske u definisanju i delovanju javnog prostora.

Prema „distribuciji razumnog" Žaka Ransijera, estetski režim koji uspostavlja uslove pod kojima ljudi mogu da vide, misle i deluju u određenom istorijskom i društvenom kontekstu odgovoran je za organizovanje proizvodnje čulnih dobara. Za Ransijera, estetika je način kolektivizma koji stvara pun osećaj zajednice konstruišući univerzum čujnih, vidljivih, zamenljivih, prenosivih, transformisanih objekata, stvari i iskustava. Konsenzus i društvene hijerarhije se formiraju strukturiranjem našeg zajedničkog društvenog sveta, a „policija (red)" reguliše i usmerava raspodelu prostora i vremena, profesija i kapaciteta.[387]. Na to Ransijer misli kada kaže da je „politika estetika"[388] jer je

---

[386] Zoran Poposki, "Spaces of democracy: art, politics, and artivism 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", u: *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.

ugrađena u čulno tkivo urbanog prostora. Zbog dominacije neoliberalizma u političkoj i ekonomskoj sferi, on je takođe postao dominantna ideologija koja utiče na to kako ljudi žive i razmišljaju širom sveta. Estetika takođe može biti nezaustavljiva sila koja ugrožava status kvo političko-estetičkog sistema. Kada je u pitanju politika, umetnost može da sugeriše, pokaže, izvede načine postojanja i stvaranja na osnovu takvih estetskih karakteristika, jer je to poprište ljudske kreativnosti, mašte i senzibiliteta. Prema Ransijeru, pravo demokratsko predstavljanje i revolucionarna politika mogu se pojaviti samo ako se obični ljudi ispolitiziraju i povrate politički prostor vidljivosti i izražavanja koji im s pravom pripada. Estetske strategije kontrakulture – potraga za autentičnošću, ideal samoupravljanja, antihijerarhijska potreba – sada se koriste za promovisanje uslova koje zahteva trenutni način kapitalističke regulacije, zamenjujući disciplinski okvir karakterističan za fordističko razdoblje.[389] Slično njemu, Šantal Muf, piše o instrumentalizaciji umetnosti od strane savremenih hegemonističkih sila. „Ono što je očajnički potrebno jeste da se podrži proliferacija agonističkih javnih prostora u kojima sve što dominantni konsenzus nastoji da zamagli i uništi može biti izneto na videlo i dovedeno u pitanje“, piše ona o svom radu u demokratskim javnim prostorima. [390] Muf i Ransier imaju slične poglede na značaj umetnosti u javnoj sferi gradova. Ona veruje u moć umetnosti da oblikuje i transformiše demokratska društva. „Kulturne i umetničke prakse mogle bi da igraju suštinsku ulogu u agonističkoj borbi jer nude privilegovanu teritoriju za razvoj novih subjektiviteta“, piše ona. [391] I Muf i Ransier veruju da umetnost ima sposobnost da izazove uspostavljanje hegemonističkog konsenzusa narušavanjem trenutnog čulnog i diskurzivnog okvira.[392]

---

[389] Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, 12-19.
[390] Chantal Mouffe, “Which Public Space for Critical Artistic Practices” u: *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 Tunali (ed.), *Art and Gentrification in the Changing Neoliberal Landscape* (New York, London: Routledge, 2021), 24.

U kontekstu ovih teorija Muf i Ransiera o umetnosti i javnom prostoru, osvrćem se na nekoliko značajnih projekata Kovačevske, u kojima ona reaguje upravo na animiranje javne sfere i na stvaranje svojevrsnog antagonizma sa publikom i politike gradova. „The Walking Project" (2006-2011) je serija izvedba koje su se odvijale u raznim evropskim gradovima. U svakoj izvedbi, publika koja je sedela u galeriji je zamoljena da aktivira zvuk kako bi usmerila umetnika ka gradu. Tokom izvođenja, pozicija umetnika je poslata publici putem GPS/Google Maps. Sa današnje tačke gledišta ovo izgleda veoma lako, ali ovaj projekat se odvija između 2006. i 2011. godine kada se zapravo prvi put mogu koristiti pametni telefoni povezani na internet i kada je ovakav način komunikacije sa publikom bio izazov. U suštini„ The Walking Project" je bio aspekt međuzavisnosti čoveka i čoveka i čoveka i tehnologije, s jedne strane, i napetosti između naše želje i straha od slobode/izbora i kontrole/granica, s druge strane. Svaki nastup se takođe reflektovao na određeno pitanje vezano za dotični grad. Na primer deindustrijalizacija u Bradfordu, imigracija u Bariju, urbani razvoj u Beogradu ili nadzor u Zagrebu.[393]



Verica Kovačevska, *The Walking Project,* (2006-2011), akcija-interakcija

„Kula moći" naziv je posljednje spomenute aktivnosti, u Zagrebu. Nastao je za Urban festival 10 u Zagrebu, čija je tema bila "Nadzor", a za lokaciju je izabran

---

108 Katerina Bogoeva, „Sekoj grad si otvora svoi prašanja", *Utrinski vesnik*, 31.3.2009, https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2017/06/2009_03_31_Sekoj_grad_si_otvora_svoi_prashanja.pdf.

Gornji grad. „Gornji grad je, osim istorijskog jezgra, i sedište najviših organa u Zagrebu i Republici Hrvatskoj. Tu se nalaze zgrada Sabora, Gradska kuća i zgrada Vlade. Transformacija Gornjeg grada iz stambenog u administrativno područje započela je početkom dvadesetog veka, kada je izgrađen Hrvatski sabor. Ova transformacija učinila je Gornji grad drugačijim od bilo kog drugog istorijskog centra grada u Evropi. Umesto da postane atraktivna turistička i rekreativna zona, Gornji grad je strogo čuvan i kontrolisan video-nadzorom, policajcima i zabranom javnih okupljanja u neposrednoj blizini vladinih zgrada. Kada se danas šetate Gornjim gradom, slično kao u srednjem veku, očekujte da ćete biti pod stalnim nadzorom. Naime, kada smo radili istraživanje za ovaj projekat, bilo je zanimljivo primetiti da srednjovekovni i današnji Gornji Grad imaju više zajedničkog nego što se može zamisliti. Zbog toga je bilo važno da se kula Lotršak integriše u performans, jer ima istorijski i simbolički značaj. Ako se vratimo na istoriju nadzora, videćemo da je nastao u srednjem veku, kada su ove kule izgrađene. Ovo je ujedno i početak modernih gradova. Stoga je važno uočiti paralele između razvoja gradova i razvoja mehanizama nadzora. Jasno je da je to učinjeno obeležavanjem i zaštitom teritorija, teritorije novog grada, kao i održavanjem društvenog poretka u gradovima. Međutim, danas je deo zaštite donekle nejasan.

Koga štite novi mehanizmi nadzora? I još više, kako održavaju društveni poredak?“, kaže Kovačevska u javnoj prezentaciji koju organizuje Jadro.[394]



Verica Kovačevska, *Kula moći*, 2010, digitalni performans, urban festival 10, kula Lotrščak i Gornji grad, Zagreb

[394] Jovanović (ed.), *Vo dijalog, vizuelna i primeneta likovna programa na KSP centar – Jadro (2020- 2021)*, 267-269.

Perspektive kontrole nadzora u projektu Kovačevske mogu se diskutovati kroz suprotne teorijske pristupe Mišela Fukoa (Michel Focault) i Žila Deleza o aspektima nadzora. Za Fukoa je od presudnog značaja panoptikum (centralna kula) (Lotršak u projektu Kovačevske, u centru Gornjeg grada). Ovu kulu opisuje kao simbolički objekat moći, mesto sa kojeg se sve vidi bez da se bude viđen. On smatra da je ova vrsta „centralizovane" discipline sveprisutna u našem životu bez naše svesti. Kada svi potencijalno mogu da budu nadgledani, ljudi će internalizovati kontrolu, moral i vrednosti - stoga je disciplina vrsta moći, strategije i vrsta tehnologije. [395] Delez, s druge strane, veruje da su pokretačke snage kapitalizma i globalizacije promenile socio-tehnički pejzaž i da su se kao rezultat toga disciplinska društva transformisala u društva kontrole. [396] Tamo gde disciplina ima za cilj postizanje dugoročnog, stabilnog i poslušnog društva koje teži optimalnom korišćenju resursa za postizanje ciljeva koje je izdala vlada, korporacije se fokusiraju na kratkoročne rezultate. Da bi to uradili, potrebna im je stalna kontrola, a to se postiže kroz kontinuirano praćenje i procenu tržišta, radne snage, strategija itd. Tamo gde je Fuko proučavao zatvorene prostore i zatvorene institucije, kao što su fabrika, zatvor ili bolnica, tražeći da pojedinačna tela budu poslušna, Delez se fokusira na otvorene prostore i usmerava pažnju na kontrolu na daljinu, koristeći tehnologije moći koje reformišu tela (i umove) kroz svakodnevne režime koje podstiču vlastodršci.[397]

Ove različite perspektive moći nadzora su nešto što Kovačevska istražuje u „Kuli moći". Izuzetno važan elemenat u ovoj njenoj akciji je težnja da promeni položaj, switch, tj. da stavi publiku u poziciju posmatrača, a ne posmatranog. Publika se nalazi u kuli Lotršak, posmatra ljude i upozorava autora na sve opasnosti. Video je takođe važan deo posla jer funkcioniše i kao video

---

[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/s13347-016-0204-1. 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.

dokumentacija i kao poseban deo. Postoje određeni estetski detalji koji su pažljivo razmotreni. Autorka se opredeljuje za crvenu haljinu koja bi trebalo da je učini vidljivom svuda u javnom prostoru, dok video slika u slici reflektuje poziciju umetnice i publike u javnom prostoru, otvarajući pitanja o njihovom odnosu sa moći. Upotreba ovakvih estetskih detalja je važna pomoć za konceptualni okvir rada. Transmedijalnost uz pomoć koje delo komunicira sa publikom, istovremeno doprinoseći prenošenju ideosinkretičkog fokusa determiniše se performativnom radnjom – kretanjem autorke u prostoru koji se odvija pod vođstvom, ili pod dejstvom vođstva publike koja pak sa njom komunicira putem telefona ili tableta, posmatrajući i nju i okolinu preko kamera i televizora.
Takva platforma omogućava prerogativnu funkciju dela, u kojoj bez prisustva bilo kog od uključenih elemenata neće biti realizacije, a pritom je tokom percepcije dela konkretan medij apsolutno nevažan, ali nedostatak njihovih granica, tj. gde se jedno završava a drugo počinje, zapravo oličava samu ontologiju dela.



Verica Kovačevska, *Kula moći*, 2010, digitalni performans, urban festival 10, kula Lotrščak i Gornji grad, Zagreb

Sledeće veliko polje na koje se Kovačevska fokusira je džentrifikacija. Džentrifikacija se često razmatra kao oblik neokolonijalizma i u akademskim i u aktivističkim krugovima. Za Lizu Kim Džekson, džentrifikacija je strategija stalnih kolonijalnih odnosa – i simboličnih i materijalnih – koja stvara grad naseljenika i opstaje kao metod disciplinovanja siromašnih i domorodačkih tela, prostora i zemlje kroz kapitalistički način života.[398]

Užarene analitičke i političke debate o džentrifikaciji i urbanim promenama koje se godinama vode širom sveta često su se fokusirale na produbljivanje klasne polarizacije prodaje stanova u urbanim sredinama, sa mnogo manje pažnje posvećene sve sofisticiranijoj i kreativnijoj lepezi metoda koje se koriste za suprotstavljanje džentrifikaciji. Još manje pažnje je posvećeno ulozi i političkom potencijalu umetnosti u pokretima urbanog otpora i prostorne pravde. Od 1980-ih, većina društvenih naučnih istraživanja o umetnosti i džentrifikaciji koncentrisala se na integraciju umetnosti u tržišno orijentisanu urbanu politiku i novo urbanističko planiranje kako bi se pomoglo u jačanju ekonomskog okruženja postindustrijskih gradova, negovanju zajednica i susedstava i podizanju vrednost nepokretnosti.[399] Kod nas situacija nije baš takva, govorim o Severnoj Makedoniji, jer se do sada o ovoj temi ne samo što se ne govori javno, već se i ne razmišlja o tome kako i na koji način uključiti umetnike i njihove kreativni potencijali.

U tom kontekstu, umetnici poput Verice Kovačevske kombinuju opsežna saznanja iz društvenih nauka kao što su urbana sociologija, humana geografija i kulturna antropologija – sa umetničkim istraživanjima i teorijom, nadajući se da će doprineti analizi džentrifikacije u neoliberalnom urbanizmu iz perspektive umetničkog otpora. Kovačevska to radi u transmedijskim oblicima, koristeći brojne načine i transplatforme za komunikaciju sa publikom, od akcija i

---

[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] Tunali (ed.) *Art and Gentrification in the Changing Neoliberal* Landscape, 22.

performansa, preko digitalnih medija povezanih na GPRS (tableti, mobilni telefoni), virtuelnih softvera i programa, fotografija, slajdova, videa, digitalnih štampa, redi-mejd, zvuk itd. U daljem osvrtu biće pomenuta analogija i razvoj nekoliko projekata Kovačevske koji na transdisciplinaran i transmedijski način govore o povezanosti umetnosti sa politikom, ekologijom i tehnologijom, kao 'svetom trojstvu' u 'pomoć' savremenom umetničkom izrazu.



Verica Kovačevska, *Kuća u kojoj smo odrasli*, 2017, instalacija (slajdove, audio)

"Kuća u kojoj smo odrasli" (2017) priča o montažnim kućama izgrađenim u Skoplju, u Makedoniji, nakon razornog zemljotresa 1963. godine, kroz transdisciplinarnu taktiku. Pošto su odavno nadživele svoj predviđeni vek, ove kuće sada polako nestaju. Svojom jedinstvenom, repetitivnom, monotonom i neoriginalnom arhitekturom oblikovali su grad i živote nekoliko generacija ljudi, uspostavljajući veze između ličnog i kolektivnog sećanja u kontekstu raznolike arhitekture grada. Promenom sistema iz socijalizma u novo kapitalističko i neoliberalističko-potrošačko društvo, zamena ovih montažnih kuća novim, preovlađujuća džentrifikacija, komercijalizacija, megalomanija, doprineli su promeni urbanog jezgra grada, i brisanju sećanja na život na jednom tlu. Originalno umetničko delo je zapravo predstavljeno preko

slajdprojektora, koji se automatski prikazuje dok se reprodukuje zvuk promene slajdova.[400] Rad ima i formu videa, ali ono što nedostaje takvoj potrošnji, kao video dokumentaciji, jeste taj ritam i zvuk kretanja mašine, koji zaista poprilično doprinosi ekstatičnosti rada. U odnosu na lično i kolektivno pamćenje, rad kroz slike (a u videu kroz govornu naraciju) naizgled bez napora plete ličnu i nacionalnu istoriju, pričajući priču o montažnim kućama. Veliku količinu istraživačkog materijala: arhivske video snimke i fotografije, literaturu, intervjue i porodične arhive, trebalo je prvo kompresovati da bi se dobio svoj smisao i ontologija. Ovo je prvo umetničko delo koje se bavi montažnom arhitekturom grada. Istovremeno, emocionalna strana dela, ideja doma, gubitka, sećanja iz detinjstva, je nešto tako univerzalno - sa čim se može povezati svaki primalac, a da ne zna o specifičnostima situacije u Skoplju.



Verica Kovačevska, *Kuća u kojoj smo odrasli*, 2017, instalacija (slajdove, audio)

„Kuća u kojoj smo odrasli“ odnosi se i na uništavanje javnog prostora kojem je Skoplje svedočilo zbog agenda moćnih korporacija, korumpiranih vlada, kao i pokušaja ideološkog brisanja modernističke prošlosti iz kolektivnog sećanja kroz apsurdni projekat. Skoplje 2014“. U stvari, „Skoplje 2014” je bilo samo uvod u ionako dugo i kontinuirano uništavanje Skoplja, koje je počelo upravo rušenjem

[400] Jon Blackwood, *New Art from Macedonia* (katalog) (Edinburgh: Summerhall, and Skopje: Sandinista TP, 2017).

montažnih kuća u nekoliko gradskih kvartova. Ovaj proces je počeo vođen profitom, dozvoljavajući da se sve vrste zgrada grade na bilo kom mestu, čak i kada za njih nije bilo osnovne infrastrukture ili prostora, a završio se nečim što je bilo ideološko, pokušavajući da stvori novi makedonski identitet. Kovačevska ovim radom ne zauzima aktivistički pristup, ne reaguje glasno i nasilno na ovakve društvene deformacije, već se odlučuje za tihi, arhivski pristup sa retro transmedijskim pristupom, u kojem budi nostalgičan osećaj prema prošlosti, tragajući za izgubljenim vrednostima, uništenim domova i izbrisanim uspomenama.

Kako umetnost i umetnici učestvuju u procesima džentrifikacije i izmeštanja? Kako se umetnost opire džentrifikaciji, umesto da „maskira nasilje raseljavanja“[401]? Kako bi umetnički izrazi u urbanom prostoru mogli da otkriju, razgraniče, preispitaju i suprotstave se složenosti urbane krize? Koje bi političke i estetske mogućnosti mogle nastati u preseku prostornih i dijaloških premisa umetnosti i ideološko-ekonomske premise novog urbanističkog planiranja? Na ova i mnoga druga pitanja pokušavaju da odgovore umetnici koji se bave temama džentrifikacije i zloupotrebe javnog prostora, među kojima je i Verica Kovačevska. A u projektu koji će naknadno biti analiziran, ovaj globalni problem se tretira, ovoga puta u centru događaja u Cirihu.



Verica Kovačevska, *Zadnji let*, 2020, HD video

Kovačevska je 2019. zauzela privremeni

[401] A.M. Gittlitz, “Evicted Utopias”, *The New Enquiries* (November 13, 2015), http://thenewinquiry.com/essays/evicted-utopias/.

atelje u 100 godina staroj vili u Cirihu, koja je uskoro trebalo da bude srušena. Vila je imala zarasli vrt u kome su živele mnoge ptice koje je autorka posmatrala i hranila. Jednog dana, zbog predstojećih građevinskih radova, iz bašte je posečeno svo zelenilo i drveće i tako je uništen dom ptica. Rezultat toga je umetnica je snimila dronom, kreirajući video pod nazivom „Poslednji let“ koji naglašava važan aspekt urbanog razvoja i njegove posledice na naš ekosistem. Video je jedan element veće instalacije. Drugi deo su zidni crteži koji prikazuju glavne tapete u kući. Na svoj specifičan način, oni imaju neku korelaciju sa prirodnim okruženjem - indijskim cvetnim tapetama. Rezultirajuća umetnička dela su zidna umetnost napravljena sa prilagođenim 3D štampanim šablonom koji prikazuje pozadinu.



Verica Kovačevska, *Zadnji let*, 2020, HD video

Ovi 3D crteži i video o vrtu - ne samo da stvaraju dijalog između enterijera i eksterijera kuće, dijalog između izgrađenog i prirodnog okruženja, već ističu i važan aspekt urbanog razvoja i njegove ekološke posledice.[402] U Cirihu, kao i u mnogim velikim gradovima danas, nekretnine su izuzetno skupe i kada neko kupi nekretninu poput ove vile, retko se renovira ili sačuva prvobitni oblik i estetika. U većini slučajeva takve vile se ruše, njihove bašte unište i grade veće kuće ili stambeni objekti. Ovaj proces ne samo da uništava kulturno nasleđe i kulturnu memoriju, već i značajno smanjuje zelene površine u gradu,

[402] “The Last Flight”, *VIMEO*, February 6, 2018, https://vimeo.com/ondemand/thelastflight.

utičući na promenu životne sredine. To je zapravo vrlo mali primer uobičajenog (i često zanemarenog) procesa u gradu koji doprinosi uništavanju drugih živih bića i njihovog prirodnog okruženja, a time i potpunom narušavanju njihovog i našeg ekosistema. Svaka promena, svaka destabilizacija ima posledice koje od sitnih prerastu u razorne, a priroda pronalazi načine da vrati svoj dug.

Raznovrsni pristupi Verice Kovačevske u rešavanju pitanja u vezi sa gradom, njegovim promenama i njegovom zloupotrebom uopšte su pristupi koji kritikuju zauzimanje javnog prostora privatnim kapitalom, ilustrujući radikalan potencijal javne debate o zajedničkom vlasništvu. Njene radove odlikuju dubinsko istraživanje i kritički uvid u aspekte politike, socijalne pravde, ekologije i tehnologije.

8.6. OPA umetnost kao umetnička dokumentacija identična životu kao funkcionalnom procesu kroz Grojsovu teoriju umetnosti u biopolitičkoj eri

Umetnost-politika

Boris Grojs u svom sveobuhvatnom delu „Umetnost i moć“ (2008) posvećuje deo nastanku umetnosti kao umetničke dokumentacije i ovakvom vidu umetničkog performansa koji je češći u vreme biopolitičke ere. On objašnjava: „U umetničkim prostorima danas se sve više suočavamo ne samo sa umetničkim delima, već i sa umetničkom dokumentacijom. Ovo poslednje može biti i u obliku slika, crteža, fotografija, video zapisa, tekstova i instalacija – odnosno svih istih oblika i medija u kojima se umetnost tradicionalno predstavlja – ali u slučaju umetničke dokumentacije ovi mediji ne predstavljaju umetnost, već je samo dokumentuju.
Umetnička dokumentacija nije umetnost po definiciji; odnosi se samo na umetnost, i upravo na taj način jasno pokazuje da umetnost, u ovom slučaju, više nije prisutna i odmah vidljiva, već odsutna i skrivena.“[403] Pored stvaranja umetničke dokumentacije kao procesa dokumentovanja umetnosti koji je kratko trajao, kao radnje, dešavanja ili performansa u sadašnjosti, koji bi se u budućnosti sagledao samo kroz proces dokumentovanja, druga vrsta umetničke dokumentacija, kojoj u ovom kontekstu posvećujemo posebnu pažnju, a povezana je sa umetničkom grupom OPA (Slobodanka Stevčeska i Denis Sarakinovski) koja je ovde predmet obrade, jeste pojava umetničke dokumentacije čiji su primeri „složene i raznovrsne umetničke intervencije u svakodnevnom životu, dugi i komplikovani procesi diskusije i analize, stvaranje neobičnih životnih okolnosti, umetnička istraživanja recepcije umetnosti u različitim kulturama i sredinama i politički motivisane umetničke akcije.“[404]
Ova vrsta umetnosti se ne dešava sa namerom da se stvara umetničko delo kao krajnji proizvod „kreativne” delatnosti, već naprotiv, umetnost je upravo proces „dokumentovanja” i istraživanja i življenja samog po

[403] Groys, *Art Power*, 60.
[404] Groys, *Art Power*, 61.

sebi. Ili, prema Grojsu, „Za one koji se posvete proizvodnji umetničke dokumentacije, a ne umetničkih dela, umetnost je identična sa životom, jer je život u suštini čista aktivnost koja nema krajnji rezultat“.[405] Zato što su mnogi teoretičari (i Fuko, Agamben, Negri (Antonio Negri), itd.)) analizirali biopolitiku kao eru u kojoj je sve veštački stvoreno, u kojoj život više ne ide svojim redovnim tokom, već sa unapred određenim pravcima, planovima, šemama i strukturama, na taj način se i život politizuje, sledstveno tome umetnost koja nastaje u ovoj eri koristi biopolitičke medije arhivske i birokratske tehnologije, dokumentujući planove, izveštaje, uredbe i druge strukturalne mehanizme sa namerom da odgovori na aktuelnu savremenost i probleme sa kojima se društvo i pojedinac suočavaju sada i ovde.

Drugi izuzetno važan aspekt za savremena umetnička dela, a u našem kontekstu važan diskurs za analizu umetničkog značaja za makedonsku savremenu umetnost umetničkog para OPA, jeste aspekt otvorenog dela. O otvorenom umetničkom delu može se nadugo i naširoko pričati i pisati i tražiti analogija za njegovo pojavljivanje od vremena modernizma, sa posebnim naglaskom na pojavu Džona Kejdža (John Cage) i Fluksusa (Fluxus), ali u suštini otvorenosti leži neodredljivost umetničkog dela. O ovom fenomenu Umberto Eko (Umberto Eco) je 1962. godine objavio knjigu pod naslovom „Otvoreno delo“ (Opera aperta), gde govori o otvorenosti dela u smislu njihove nedovršenosti, višeslojnosti, višeznačnosti, pluralnosti, polisemije, dvosmislenosti. Ona primaocu ne nudi odgovore, već ga tera da razmišlja i bira mogućnosti i donosi autonomne odluke, jer kako kaže Eko, primalac nije poslednja karika u procesu komunikacije već „prvi korak ka novom lancu komunikacije, jer je poruka koju je primio ujedno i novi izvor mogućih informacija.“[406] Na ovaj način, primenom ovakvog umetničkog pristupa i preusmeravanjem velikog dela „odgovornosti” u saopštavanju dela opažaču – konzumentu, umetnici zapravo zastupaju teoriju „smrti umetnika” (Rolan Bart) i rađenje „čitaoca dela” (da li je reč o konzumentu ili tumaču – istoričaru

[405] Groys, *Art Power*, 61.
[406] Umberto Eco, *The Open Work* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989), 67.

umetnosti, kustosu). Kako će delo biti „čitano" nije jednostrano i jednolinijsko, to zavisi i od emocionalnog i intelektualnog stanja konzumenta, te je na taj način komunikacija između umetnika i publike u stalnom procesu traženja sličnosti i aproksimacije.[407]

Polona Tratnik će ipak napisati „Otvoreno delo... ukazuje na nivo komunikacione paradigme, gde umetničko delo kao artefakt izostaje – iako još uvek imamo finalni proizvod, procesi čitanja, pronalaženja, recepcije i efekta same komunikacije su one koje imaju suštinsko značenje. 'Umetničko delo' više nije umetničko u delu koje se odnosi na proces stvaranja (proizvodnje) samog dela (proizvoda), iako se taj trenutak uvek nekome dogodi, ali je uglavnom platforma za mnoštvo neponovljivih dešavanja."[408]

Opsesivna posesivna agresija ili skraćeno OPA je makedonska grupa za savremenu umetnost koju čine dva vizuelna umetnika Denis Saraginovski i Slobodanka Stevčeska. Njihov umetnički doprinos razvoju savremene umetnosti u našoj zemlji je veoma značajan, poseban i jedinstven, iako, verovatno zbog prirode njihove kritičke misli i pristupa, nisu institucionalno favorizovani. Njihov umetnički idiom je istraživanje, analiza, angažovanje, aktuelna komunikacija diskursa koji su zapaljivi sada i ovde, pokušaj delovanja na kritičku misao, iniciranje razmišljanja posmatrača i naravno doprinos, učinak.[409] „OPA su svesni svoje datosti u matrici i spremni su da razotkriju složenu mrežu odnosa. Takva odluka je egzistencijalno određena. Senzibilitet i lično nisu isključeni, ali su

---

[407] Tratnik, *Umetnost u savremenosti*, 19.
[408] Tratnik, *Umetnost u savremenosti*, 22.
[409] Kada su shvatili da umetnost koju stvaraju i o kojoj razmišljaju nije prihvaćena od domaće institucionalne mašinerije, a umorni su od lokalne borbe za poziciju, ulogu i „osavremenjivanje" umetnosti, odlučuju da se okrenu sasvim drugoj disciplini (kao njihov transdisciplinarni pristup, koji je u datoj konotaciji neka vrsta otvorene umetnosti biopolitičke makedonske situacije) onlajn arhiviranja i stvaranja jedinstvene onlajn platforme- arhive za savremenu umetnost u našoj zemlji, gde je sakupljen veliki broj knjiga, kataloga, publikacija, video zapisa, foto-dokumentacije vezana za umetnički razvoj u našoj zemlji od 20. veka do danas, www.zaum.mk.

repozicionirani na drugačiji način“ [410], kaže u predgovoru „Teksta koji nije tekst“ za projekat „Projekat koji nije projekat“ kolega Vladimir Janevski. Oni se bave fenomenima vezanim za savremenu umetnost i teoriju, ali je njihova veza sa društveno-političkim neodvojiva.



OPA, *Projekat koji nije projekat*, 2003-2006

„Projekat koji nije projekat“ je prvo o čemu će ovde biti reči vezano za opus OPA. Ovaj projekat u osnovi dokumentuje putovanje. Tokom 2003. i 2004. godine OPA je obišla Evropu u automobilu starom 40 godina. Putovanje se je odvijalo skromnim sredstvima, sa polovno kupljenim 2CB rancem, i na tom putu se dešavaju mnoge nezgode i incidenti, koje umetnici dokumentuju. Zahtevi za vizu, šengenski sistem, nepripadanje evropskoj porodici, „sporovi” sa pravilima administracije ambasada, kvarovi na automobilu pri lošim vremenskim uslovima i nedostatak novca za kupovinu važnih rezervnih delova i njihovu zamenu, ali i brojna poznanstva , prijateljstva, razgovori, kreativni susreti, razmene znanja i emocija, bili su događaji koji su se ponavljali različitom učestalošću i tempom, kao i smenjivanje statista. Dokumentacija ovih putovanja pretočena je u komentar za šengenski zid i položaj „autsajdera”.

[410] Vladimir Jančevski, „Tekst koj ne e tekst“, *OPA, Proekt koj ne e proekt* (katalog) (Skopje: Kooperacija, 2013).



OPA, *Projekat koji nije projekat*, 2003-2006

Reč je o banalnim pogledima koji se uz neku tajanstvenu đavoliju pretvaraju u gotovo veselu meditaciju i protežu na zajednicu država koja im se otvorila. Međutim, sam automobil je postao mnogo više od prevoznog sredstva: pretvorio se u glavnog junaka zvanog „Trale" koji se iz redimeid objekta pretvarao u komunikacioni alat. Godine 2006. OPA je odlučila da ponovo otputuje, ovog puta iz Makedonije u Nemačku. Odlaskom iz Makedonije, putovanje se bavilo aktuelnim političkim prilikama u Makedoniji. Za ovu priliku automobil je nadograđen (plišanim sedištima, jačim akumulatorom, krov se je otvarao, a Saraginovski je naučio da sam menja veliki deo elemenata motora) i poboljšan za ulazak u EU. Materijali (video dnevnici) sa prethodnih putovanja u Estoniju, zajedno sa novosnimljenom dokumentacijom, pažljivo su birani i montirani (zajedno sa

drugim gotovim materijalom[411]) u delo od 42 minuta. Trale je simbol teškoća makedonskih umetnika da uđu i opstanu u evropskom svetu umetnosti. Naizgled apsurdnim naslovom zapravo govore koliko ezoterije ima u veštačkim preterivanjama „obe strane medalje". Završni video rad je pripremljen i predstavljen na festivalu "transevropa" u Hildeshajmu (Nemačka), a svojim prilogom ovom festivalu doprinose pravoj "transevropskoj" perspektivi događaja.

„Jedno putovanje, jedan stari auto, nada da se pronađe mesto na nebu Evrope, gde ne sijaju sve zvezde tako jasno kao što se misli. Odnos samouverenog centra i neizvesne periferije: umetnost „OPA" je politička, a opet po svojoj posmatračkoj zamišljenosti toliko lagana, toliko ironična i duhovita, da čovek poželi da napusti ovu srednjoevropsku udobnost i odmah uđe u auto sa njima. Posetioci festivala aplauzom pozdravljaju film i njegove autore. Možda i zato što
„OPA" pretvara festival „transevropa" u upravo ono što želi da bude: transevropski" [412], navodi Martina Prante u nemačkim dnevnim novinama *Hildesheimer Allgemeine Zeitung* kao reakciju na toplu i moćnu poruku ovog dela OPA.

Dokumentarni pristup OPA često se stavlja u funkciju političke kritike, ali se intimne beleške pretvaraju u savitljiv materijal za istraživanje savremene umetnosti, analogijom ideja, zapisa i procesa konceptualizacije sada već gotovih dela ovog para. Zato biografsko-beležnički (dokumentarni) karakter snimljenog toka postaje značajan dokumentarni materijal, posebno s obzirom na kontinuirano prisustvo OPA van granica Makedonije. Kroz ovaj projekat, bez posebne namere, ova transformacija privatnog u javno je izneta na videlo. [413] Transmedijalnost i transdisciplinarnost ovog dela je evidentna platforma za komunikaciju dela. Svi prelazi, preplitanja, izbrisane granice njegovog „dejstva",

---

[411] Inserti iz govora tadašnjeg premijera Vlade Bučkovskog (2005), kada je zemlja prilično velikim vatrometom slavila sebe kao novu zemlju - kandidata za prijem u Evropsku uniju. Bučkovski je, kako sam kaž[illegible]ećan što će sunce Makedonije uskoro postati zvezda na nebu u Evropi.
[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] Jančevski, „Tekst koj ne e tekst".

u direktnom i indirektnom smislu, određuju savremeni višestrani pristup koji otvara brojne mikro i makro narative širokog društveno-političkog predznaka.



OPA, *Još jedan isfrustrirani umetnik*, 2009-2011

„Još jedan frustrirani umetnik" je projekat zasnovan na vizuelnom ukusu koji se obično uspostavlja tokom novogodišnjih praznika u Makedoniji. To je vizuelni znak određenog fenomena, lokalne, ali ipak masovne psihološke i društvene promene, ispunjene neukusom, kičem, nekulturom. Koristeći upravo jedan, već prihvaćen oblik novogodišnje potrošačke marketinške promocije – kalendar, OPA pokušava da dopre do različitih tipova publike i prenese svoja lična osećanja i stav prema kulturnoj situaciji u Makedoniji. Prototip kalendara nastao je 2009. godine. 2011. godine kalendar (prilagođen za 2012. godinu) je štampan u
300 primeraka i distribuiran među umetničkim institucijama i istaknutim ličnostima makedonske umetničke scene. Podeljen kao poklon, omogućio je intimnu komunikaciju između autora i primaoca o njihovoj zajedničkoj društvenoj

odgovornosti, a sam čin je dokumentovan i fotografijom primopredaje, kao ironijom sadašnjeg institucionalnog licemerja.



OPA, *Još jedan isfrustrirani umetnik*, 2009-2011

Kritička percepcija projekta „Još jedan frustrirani umetnik" pretpostavlja spremnost na dugo „lutanje" po brojnim i raznovrsnim nitima događaja bez „slučajnosti". Drugim rečima, ovaj projekat Stevčeske i Saraginovskog se sastoji od niza nastavaka i događaja – kalendara od štampanih tapiserija na kojima je uznemirujuća poruka o ljudskoj slabosti i ogorčenosti, akcije darivanja sa danima odbrojanim unapred od, navodno, prošle godine čovečanstva kao svojevrsni performans, i grafičko – dokumentarna izložba. Svi akteri, svesno ili nesvesno, postaju saučesnici u izgradnji projekta OPA, jedni nezainteresovano i bezrezervno ulaze u „igru", a drugi sa dozom skepse i nepoverenja.[414] Međutim, sprovedena akcija i umetnička dokumentacija, pedantno i muzejski, se izlažu kao dokument pred očima javnosti, produžavajući delovanje ideje od samog početka, što je uloga, funkcija i aktuelnost kulture, umetnosti i politike u datom trenutku. Pristup OPA je lak, neagresivan, ne napada frontalno, temeljan, duboko kritičan, ciničan,

[414] Bojan Ivanov, *Ušte eden frustriran umetnik, Opsesivno posesivna agresija* (katalog) (Skopje: Muzej na grad Skopje (Otvoreno grafičko studio), 2011).

promišljen, jezgrovit. Otvorena i široka forma, transmedijski pristup, brisanje granica disciplina, omogućavaju horizontalnu komunikaciju sa publikom i recipijentima, koji grade nove slojeve dela i nastavljaju transgresivne prolegomene o stanju umetnika i umetnosti. . „U radu OPA postoji izuzetno ubedljiv model poželjne podloge za istoriju koje nema i za umetnost koja je uvek negde drugde.“[415]

Osvrnućemo se na još jedan specifičan umetnički projekat, odnosno događaj ili postavku OPA, pod nazivom „Leonardo ili Mikelanđelo?“, koji se održao u Muzeju savremene umetnosti u Skoplju, decembra 2012. godine. Odabrana publika, uglavnom prijatelji umetnika, predstavnici dela ovdašnjeg umetničkog sveta (kustosi, umetnici i kulturni radnici) pozvana je da prisustvuje događaju, otvaranju izložbe, nakon čega je usledio koktel i proslava, a posetiocima je naložen kodeks oblačenja za događaj. Učesnici, svi odeveni po zadatom standardu, luksuzno i „elitistički“, preuzeli su ulogu izvođača i učestvovali u višesatnoj
„foto sesiji“ praćenoj glamuroznim koktelom. U Muzeju su, pored pozvane publike, koja je zajedno sa umetnicima kreirala samo otvoreno delo, bile postavljene i dve kutije – hvatači, u kojima su se nalazile novčanice od po 10 denara, i svaki posetilac je mogao da okuša sreću u „kockanju“. Ishod ovog događaja je serija slika, prepuna preuveličanih simulacija slavljeničke atmosfere, statusnih simbola, mizanscena raskošne koktel zabave i zabave oko kockarskih artikala. Akcenat je stavljen na momente koji imitiraju ekstazu, dekadenciju, stereotipe, kao i na rodne i statusne uloge i druge aktuelne subalterne diskurse koji su gurnute pod tepih, a zapravo određuju svu društveno-političku defragmentaciju.

[415] Bojan Ivanov, *Ušte eden frustriran umetnik*.



OPA, *Leonardo ili Mikelandželo?*, 2012

Saopštenje za javnost, propraćeno vizuelnim sadržajem, objavljeno je u medijima i na društvenim mrežama dan kasnije, u vidu „odložene“ informacije o otvaranju izložbe. Time su primaoci te informacije, uprkos frustrirajućem trenutku „propuštenog događaja“, postali prava publika „Leonarda ili Mikelanđela?“, čime je delo nastavilo da se „odmotava“ na višeznačnu i polisemičnu koncentraciju.

Analiza koju je ovaj rad izazvao, sa elementima nervoze, pretpostavki i inspektivnosti, bila je veoma interesantna za kritičara i teoretičara Nebojšu Vilića, koji nije bio među pozvanima, a za događaj je saznao preko fejsbuka. Njegova radoznalost dovela ga je do zaključka o obmani umetnika i nepostojanju događaja,
„optužujući” ih za tendencioznu manipulaciju kao umetnički pristup, ali ne odobravajući tobožnju „površnost” radnje. Ipak, na kraju priznaje da su ga umetnici, iako je pretpostavljao da je sve 'lažno', isprovocirali da na svom onlajn blogu

posveti ceo članak, analizirajući događaj koji nije video, što se kosi (što i sam potvrđuje) sa pravilima profesionalnog pristupa jednog likovnog kritičara.[416]

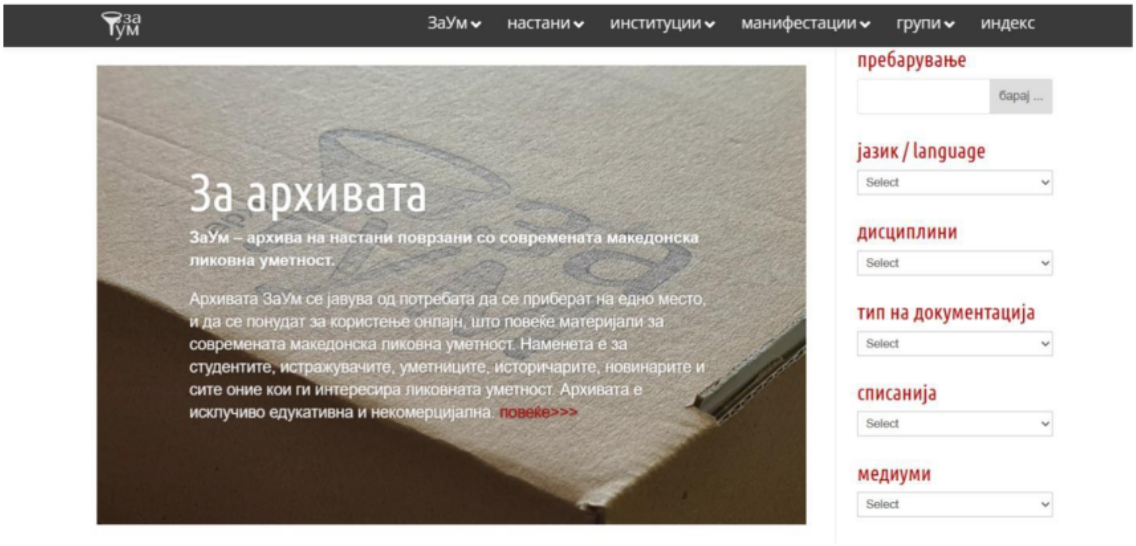


OPA, *Leonardo ili Mikelandželo?*, 2012

„I zato smatram da je ovog puta, ovim projektom, Grupa OPA otišla predaleko i sa „izuzetno dvosmislenom duhovitošću koja vodi do neočekivanog zaokreta i potpuno drugačije interpretativne perspektive“ i upravo time (ili zbog toga) Grupa potkopava sopstveni projekat stvarajući „potpuno drugačiju interpretativnu perspektivu“ koju je nemoguće utemeljiti ili se, u najmanju ruku, osloniti na neophodnu stabilniju referentnu strukturu. Sve je toliko lažno, da se sama laž gubi čak i kao lažna, zbog čega ne postaje ili ne uspeva da pređe ni u simulakrum …“[417] Ova društveno-politički angažovana akcija, sa elementima

[416] Nebojša Vilic, “Status #100 – 21/79: Post-izložbi”, *STATUS #100.* 24.11.2013, https://nvilic.wordpress.com/2013/11/24/status-100-2179.
[417] Nebojša Vilic, “Status #100 – 21/79: Post-izložbi.”

duhovitosti i socijalizacije, ipak je pokrenula razmišljanja i kod prisutnih i kod odsutnih, neizabranih učesnika. Oni su probudili diskurse ne samo o svom „delu" koji nije delo, već i o suštinskoj koncepciji i značenju događaja i najava ili naknadnih promocija/saopštenja/potvrda u medijima uopšte, jer živimo u vremenu u kome atmosfera i slika koje se stvaraju oko nekih stvari zapravo postaju sadržajniji od same stvari, koliko je sve površno, latentno, opskurno.



Da ne poznajemo OPA i njihov dosadašnji umetnički pristup kreiranja otvorenog problemskog diskursa i umetničke dokumentacije čije se centripetalne premise kreću u domenu društveno-političkog proširenog panoptikuma, verovatno bismo onlajn platformu www.zaum.mk smatrali običnom , i naravno, veoma korisnom digitalnom arhivom makedonske savremene likovne umetnosti. Ali u datoj situaciji kažemo da je ova onlajn arhiva zapravo angažovani umetnički projekat OPA, i to ovoga puta OPA fondacije. Od 2016. godine, OPA je formirala ovaj drugi paralelni identitet koji se fokusira na razvoj praktičnih utilitarnih rešenja i konstruktivnih umetničkih praksi kao alternative kritičkim, uz primenu transdisciplinarne prakse. Ona je nastala iz potrebe za direktnim doprinosom zajednici i sa čvrstim uverenjem da su solidarnost i obrazovanje ključni za današnji svet, posebno u vremenima dugoročnog tranzicionog

društvenog razvoja, zastarelih obrazovnih programa i loših strategija razvoja obrazovanja, kao i kulturne institucionalne prakse koje su u regresivnom procesu, neodgovorno postupajući prema svojim ključnim funkcijama obrazovanja i dostupnosti literature. Na početku građenja ove arhive prikupljeni su i postavljeni materijali, koji su pronađeni u slobodnom prometu na internetu. U drugoj fazi, direktno su kontaktirani autori i institucije, sa namerom da se njihova građa i arhiva učine javno dostupnim putem ZaUm-a. Arhiva je organizovana u objavama („postovima"). Svaka objava je posvećena određenom događaju (izložba, manifestacija, izdavanje knjige, kritika u dnevnom listu itd.) i sastoji se od kratkih informacija i dodatnog materijala kao što je dokumentacija (katalog, poster, letak, fotografije, video, itd.). Pretraga sadržaja je omogućena kroz nekoliko filtera ili kategorija (vrsta događaja, vrsta institucije, ime autora, disciplina, vrsta dokumentacije, period, mesto nastanka). Proces nije uvek jednostavan i izvodljiv, jer uključuje ogromnu količinu materijala, a neki od njih nepovratno nestaju ili su najčešće u zapuštenom stanju i nedostupni javnosti.

Mnogi vlasnici autorskih prava više ne postoje ni kao pravna lica. Obrazovna i utilitarna funkcija koju OPA fondacija obavlja ovom onlajn platformom odličan je amalgam podataka, ali u osnovi i jasna kritika nezainteresovanosti za kulturnu politiku institucija i države. Samim tim je ovaj transdisciplinarni umetnički projekat – dokumentacija – arhiva angažovano i reakcionarno otvoreno umetničko delo. Mada na momente možemo postaviti pitanje, koje Polona Tratnik vrlo jasno postavlja, a to je „kuda ide umetnost, kada je sebe dovela do svojih ivica pa ih sama rušila?" Zapravo, ovakav angažman OPA je paradigmatičan za savremeno doba i društvo, iz njega se vidi kako se mi savremenici ponašamo i „vidimo" svet, tj. u hegelijanskom smislu kroz njega se sada vidi duh vremena. Možemo ih staviti u kontekst teze o kraju umetnosti ili ih možemo povezati sa nekom novom istoričnošću vremena i kulture sada. [418]

[418] Tratnik, *Umetnost u savremenosti*. 41-42.

I da zaključim ovaj kratak pregled transtaktičkog umetničkog pristupa umetničke grupe OPA izjavom Grojsa; „Umetnost postaje životna forma, dok umetničko delo postaje ne-umetnost, puka dokumentacija ovog oblika života.
Takođe se može reći da umetnost postaje biopolitička, jer počinje da koristi umetnička sredstva za proizvodnju i dokumentovanje života kao čiste delatnosti. Zaista, umetnička dokumentacija kao umetnička forma može se razvijati samo u uslovima današnjeg biopolitičkog doba, u kome je sam život postao predmet tehničke i umetničke intervencije. Na ovaj način ponovo se suočavamo sa pitanjem odnosa umetnosti i života – i to u potpuno novom kontekstu, definisanom težnjom današnje umetnosti da postane sam život, a ne samo da oslikava život ili mu nudi umetničke proizvode.“[419]

[419] Groys, *Art* Power, 63.

9. UMESTO ZAKLjUČKA ILI KAKVA JE MAKEDONSKA UMETNOST DANAS?

Zaključujući ovu sveobuhvatnu analizu dokazivanja hipoteze o mogućim pojavama transdisciplinarnih i transmedijskih taktika u savremenoj makedonskoj umetnosti posmatranih kroz korelaciju sa politikom, tehnologijom i ekologijom, tj. širokim društveno-političkim, kulturnim i egzistencijalnim kontekstom, pitanjima održivosti, životne sredine, migracija, prisvajanja, džentrifikacije, odnosa sa novim tehnologijama, kompjuterskog softvera, medicine, nauke, bioumetnosti itd. može se zaključiti da *ovaj rad potvrđuje date hipoteze iz kojih se ulazilo u istraživanje*.

Kako smo došli do ovog zaključka?

Nakon postavljanja jasno utvrđene metodologije i procedure za početak istraživanja, prikupljena je sva potrebna literatura, obavljeni su brojni razgovori sa umetnicima, realizovani su intervjui i etapno su pravljeni tematski silosi, kroz koje je sve išlo ka odmotavanju klupka (teme) od opštih saznanja ka pojedinačnim, do konačnog dolaženja do samog jezgra, tj. studije slučaja, kroz čiju analizu je bilo moguće zaokružiti pretpostavke i doneti konačne zaključke o stanju savremene makedonske umetnosti.

Najpre se otpočelo produbljivanjem teorijske osnove istraživačkog rada, u kome je postavljen temelj šta, odnosno koja vrsta umetnosti će se istraživati.
Savremenost i savremena umetnost bila su dva pojma koja smo pokušali da analiziramo i rastavimo kroz teorijske pristupe nekoliko značajnih istraživača savremene misli i teorije umetnosti, i to pored kratkih izvoda iz teorija Hala Fostera, Granta Kestera, Džejmsa Elkinsa, Mivona Kvona, Aleksandra Alberoa, T. Džej Demosa, Kristofera P. Hojera, Keli Baum, Ričarda Majera, Rolana Barta, Artura Dantoa, Lea Stanjberga, Polone Tratnik i drugih, detaljnije smo se osvrnuli na analizu teorija Terija Smita, Borisa Grojsa, Pitera Ozborna, Pjotra Pjotrovskog i

Kler Bišop jer su najviše doticali raznovrsne prizme razvoja savremenosti i savremene umetnosti kako u svetu tako i u užem regionu istočne Evrope, ali i zato što njihove teorije nagoveštavaju naznake transtaktičkih umetničkih pristupa u savremenoj umetnosti. Bišop govori o transdisciplinarnosti, Pjotrovski o transnacionalizmu, Ozborn o transmedijalnosti, a kroz teorijske pristupe Smita i Grojsa posredno se primenjuju sve vrste bezgraničnih taktičkih rasuđivanja u umetnosti koje definišu savremenu umetnost i odvajaju je od moderne i postmoderne. Svi se slažu oko približnog početka savremene umetnosti (1989. je godina koju skoro svi ponavljaju), ali se takođe svi slažu da tačno hronološko određenje nije presudno, već da je elementarno suštinska konceptualna i epistemološka osnova na kojoj će biti određena simultanost (nastavak) i promena/klika nove umetničke prakse koja se sprovodi širom sveta (sa malim razlikama u vremenskoj zoni i lokalnog uticaja) određene političkim i društvenim promenama, novim tehnološko-tehničkim napredkom, odnosom prema čoveku i prirodi uopšte.

U istraživačkom procesu, stabilnost rada pojačava jasna razrada pojmova koji su od suštinskog značaja za istraživanje, a u ovom slučaju to su termini transdisciplinarnosti i transmedijalnosti. Ovi pojmovi su objašnjeni na osnovu teorijskih pristupa najznačajnijih istraživača transdisciplinarnosti i transmedijalnosti, kao i njihovih pokušaja da stvore deskriptivnu i čvrstu metodologiju u određivanju znanja, iskustva, rezonovanja itd. kao transmedijalnim ili transdisciplinarnim. Transdisciplinarnost kao način učenja i prenošenja znanja sve više se primenjuje i prisutna je u obrazovnim procesima, a dovodi do, tj. teži univerzalnosti znanja i brisanju jasnih i čvrsto povučenih disciplinskih granica. Uglavnom ju je teoretisao Basarab Nikolesku, koji se smatra osnivačem ove metode, ali čak i pre njega, Žan Pjaže, Erih Janč i Andre Lihnerovič će ovaj pristup plasirati i govoriti o njegovoj superpoziciji nad interdisciplinarnošću i definisati ga kao totalni sistem, gde je zapravo i njihova ograničenost u elaboraciji. Transdisciplinarnost, prema Nikoleskuu, je otvorena metoda, koja nije jasno determinisan sistem, niti jednostavna matematika,

iako sama dolazi iz oblasti kvantne fizike. Prema njegovim rečima, implementacija skrivenog trećeg, uticaj iskustva, metafizika i duhovnost su elementi koji obogaćuju ovaj metod deljenja znanja – transdisciplinarnost.

Brisanje granica između disciplina, korišćenje svih iskustava između, izvan i iznad disciplina, doprinosi svestranosti i udruživanju znanja kako bi se došlo do univerzalnog znanja. Zbog skrivenog trećeg, zaključci ovih saznanja i istraživanja ne mogu se proveravati i ponavljati, kao istraživanja u prirodno- matematičkim naukama, jer nije reč o jasnom i „totalnom sistemu". Pominju se pristupi nekih drugih istraživača koji primenjuju i razrađuju transdisciplinarni metod kao što su Stefan Lupasko, Hans Dileman, Solomon Benatar, ali suština je aksiomatski i metodološki kvantum koji daje osnovu za transdisciplinarno rezonovanje. Transmedijalnost, s druge strane, koja svoju široku primenu pre svega nalazi u filmskoj i zabavnoj industriji, razrađuje se na dva načina, kao višestruka primena tehničko-materijalnih mehanizama stvaranja – mediji, ili kao trans-taktička primena različitih kanala za širenje poruke, informacija, koncepta do primaoca, krajnjeg korisnika stvari. Što se multimedije tiče, ovo istraživanje se najpre odnosi na teoriju Rajevskog, a zatim prelazi na izjavu Volfa, Elstroma i Selmosea, Fjodorova i Simanovskog o transmedijalnosti kao „avangardi savremenosti". A termin transmedijsko pripovedanje jednog od najvećih medijskih istraživača, Henrija Dženkinsa, naći će konvergenciju u umetničkoj konstelaciji, i pojmu transmedijske naratologije, koji ovaj rad razrađuje kroz razmišljanja Dejvida Hermana. Sva ova saznanja o mnogim načinima transmedijske komunikacije jednog dela, bilo da se radi o filmu, reklami, objavi, razmišljanju, projektu, kontekstu, postavlja jasne definicije da transmedijski obrazloženo delo podrazumeva posredovanje u kome su sam materijal ili kanal prenosa beznačajni, ali da je suštinski njihova transmisija sa jednog na drugi nedominantna, zabavna i savremena.

Budući da ovaj rad istražuje savremena dela sa transdisciplinarnim i transmedijskim rezonovanjem umetnosti u korelaciji sa *politikom, ekologijom i tehnologijom*, važno je ukazati i na to zašto se upravo ove oblasti ljudske

evolucije i razvoja uzimaju kao tačke preklapanja i spajanja. Specifične društveno-političke situacije i pojave uvek dovode do određenih promena u načinu razmišljanja, delovanja, druženja, pa je tako i složena društveno-politička situacija posle 1989. godine na globalnom nivou, kraj Hladnog rata i pad Berlinskog zida, dovela do promena u sistemskim uređenjima i prednosti novih načina političkog funkcionisanja. Kapitalizam, kao oblik tržišnog funkcionisanja, zavladao je u celom svetu, demokratija je nametnuta kao veštačka ideologija za ravnopravnost naroda sa vlašću, liberalizam je težio oslobođenju od stega komunizma i jednakosti svih pred zakonom. Globalizam je doveo do brisanja identiteta i nacionalizama, ujedinjenja i lažne emancipacije. Kolonizatori su se pretvorili u „oslobodioce“, trka za boljom budućnošću postala je trka za ružičastim naočarima zapadnog sveta – Zapadne Evrope i Amerike, što je dovelo do raseljavanja i migracija. Tako velike nade i još veća razočarenja na tom putu, postali su plodno tlo za nove forme umetnosti, za akcije, reakcije, oslobađanje od stega disciplinarnih pristupa, stvaranje otvorenih dela, dokumentovanje, eksperimentisanje i istraživanje.

U ovoj konstelaciji političko-društvenih preokreta i sistemskih promena takođe je izraženo uništavanje životne sredine, nekontrolisana zloupotreba prirodnih resursa, sprovođenje radijacionih eksperimenata i atomskih testova, oslobađanje velikih emisija ugljen-dioksida usled velikih industrija, podržanih od strane korumpiranih vlada, spaljivanje toksičnog i nuklearnog otpada u siromašnim i nerazvijenim zemljama, paljenje šuma, zagađenje vodenih površina, stvaranje deponija, upotreba pesticida i raznih drugih hemikalija u poljoprivredi, eksperimentisanje sa GMO itd. Ekstremni vremenski uslovi, smanjeni biodiverzitet, degradirana životna sredina, nekontrolisani putevi eksploatacije osnovnih resursa kao što su voda i vazduh, nekontrolisani globalni rast i neželjene migracije su sve primeri hitnih pitanja izazvanih klimatskim promenama i ekološkim izazovima. Odavde je čovek počeo da se nosi sa najvećim izazovima antropocena ili kapitalocena, a to je sam čovek ili kapital.

Stara postrojenja na ugalj, automobili, nefunkcionalne industrije i široko rasprostranjeno energetsko siromaštvo doprinose statusu Severne Makedonije i Zapadnog Balkana kao epicentra zagađenja u Evropi. Zbog ove situacije, sve više i više umetnika se fokusira na ove okolnosti, pokazujući kako umetničke prakse rezonirane transtaktičkim pristupima pomažu ljudima da se izbore sa kriznim situacijama služeći kao oruđe za stvaranje ekoloških angažmana i utičući na druge međusobno povezane agende, kao što su su urbanizam, socijalna inkluzija i pravo na zdrav život.

Poslednja grana je razvoj novih tehnologija koje menjaju način rasuđivanja i komunikacije među ljudima uopšte. Svakodnevnu komunikaciju uživo zamenjuje virtuelna, sa mnoštvom društvenih mreža koje dovode do sekundarnih veza, deljenja informacija, fotografija, radova ili ličnih stavova koji nisu vremenski ograničeni, niti zavisni od geografske lokacije. Tehnologiji se nadovezuje i egzaktna nauka i njeno uključivanje u svakodnevni život kloniranjem, reprodukcijom, ekstrakcijom DNK, stvaranjem novih vrsta, kombinovanjem mašina i ljudi, kiborzima, raznim novim tehničko-tehnološkim zamasima koji svakako počinju da utiču na razvoj umetnosti i menjajući najniže granice i interesovanja i posredovanja sa publikom. Upravo zbog ovih kratkih smernica, politika, ekologija i tehnologija su tri aktuelna suživota umetnosti u našem vremenu.

Konačno, u prvom delu trebalo je napraviti pregled konkretnih primera u svetu transdisciplinarnih i transmedijalnih umetničkih dela u odnosu na politiku, ekologiju i umetnost, koji su u makedonskom pregledu bili odličan vodič za poređenje i percepciju sličnosti i odstupanja od nastupa naših umetnika. Ovaj odeljak bavi se nekolicinom značajnih umetnika čiji je razvoj ostavio neizbrisiv trag u istoriji savremene umetnosti, kao što su Mark Lombardi, Ai Vei Vei, Hiršhorn, Hake, Stelark, Kac i drugi. Razrađeno je nekoliko njihovih specifičnih radova koji najslikovitije predstavljaju transtaktički diskurs u savremenoj umetnosti konvergiran kroz premise tri kriterijuma iz naslova istraživačkog rada – politike, ekologije i tehnologije.

Nakon sistematski postavljenog istraživačkog konstrukta, prešlo se na izgradnju tela dela, tj. uvoda u makedonsku situaciju.

Za razvoj savremene makedonske umetnosti, za njenu genealogiju i rast, bilo je važno napraviti društveno-politički presek. Ovaj pregled otvara „Pandorinu kutiju“ za sve zašto-zato, tj. uzročne konstrukte koji pokreću pravac razvoja današnje umetničke semiotike. Tu su predstavljeni najznačajniji politički preokreti, društveni uslovi, društvena previranja, razvoj kritičke misli, kvazidemokratski razvoj građanskog društva i kontrola javnog prostora, diktati vlasti nad kreativnim industrijama, pogubne kulturne i institucionalne politike, taktička destrukcija kreativnog intelektualca radi stvaranja poslušnog plebsa i biračkog tela itd.

Primenom različitih metodologija, u procesu istraživanja, analizom, ličnim iskustvom u izložbenoj delatnosti, poređenjem, kao i institucijskim intervjuom sa umetnicima dokazano je da ni sami nisu u potpunosti svesni da li primenjuju ili ne ovaj istraživački trans-umetnički pristup. To je svakako povezano sa društvenim i obrazovnim razvojem, standardom države, strategijama razvoja intelektualne dobiti, ulaganjem u nauku i novim pristupima učenju i sticanju znanja, prisustvom stranih fondacija i stranih grantova koji daju smernice za razvoj itd. Na prvi pogled, čini se da je u poslednjoj deceniji prošlog veka i prvoj deceniji novog milenijuma (ili bar većim delom) umetnost bila više finansirana i motivisana da se razvija u skladu sa novim trendovima u svetskoj umetnosti, prateći nove tehnologije i mediji, kao i nove istraživačke platforme koje su nametnule kao 'obavezu' stvaranje umetničkih dela, pa je umetnik bio 'prinuđen' da razmišlja u širem i otvorenijem kontekstu, svakako podržan finansijama i modernom tehnologijom u ceo proces. Reč je o uticaju Soroš fondacije, Centra za savremenu umetnost, švajcarskog PRO-Helvetia i drugih fondova i grantova koji su pokušali da 'globalizuju' makedonsku umetničku scenu. Prema tendencijama, finansije kontrolišu i otvaranje institucija za aktuelne strane umetnike, sa sopstvenim izložbama, predavanjima, predstavljanjima i

saradnjama. (publikacije See Fair festivala u Muzeju savremene umetnosti u Skoplju donele su niz poznatih imena iz oblasti bio-umetnosti kao što su Kac, Stelark, Askot (Roy Ascott) i drugi). Ali, nažalost, nakon gašenja Soroševog centra za savremenu umetnost i odlaska njegovog poslednjeg direktora Melentija Pandilovskog iz Makedonije, kao i drugih izvora donacija i grantova, umetnost u Makedoniji, u skladu sa problematičnim društveno-političkim uslovima promene vladajuće partije i dominacija desno orijentisanih nacional-patriota, sklonih antici i traganju za sopstvenim identitetom, počeli su regresivno da se vraćaju klasičnim formalističkim, akademskim karakteristikama. Zahvaljujući dovoljnoj samosvesti, odgovornosti, edukaciji van granica Makedonije, posetama brojnim rezidencijama širom sveta, odličnoj saradnji sa kolegama iz sveta, otvorenosti i spremnosti za nova iskustva i istraživačke prakse, mala grupa autora, tj. najveći broj autora koji se pominju u ovom prikazu su paradigmatski činioci atomske jezgrovitosti savremene umetnosti u Makedoniji, u kojima, pored otvorenosti dela, istraživačke niti i reakcionarnosti, sadrže i ideju o brisanje krute disciplinarnosti i medijalnosti, dominantne u modernističkim i postmodernističkim pristupima. Oni grade multimodalne metodološke inovacije, kao gradivne blokove, preispitujući disciplinarnost i medijalnost i stvarajući otvorenije platforme za 'razmatranje složenih problema'. Transdisciplinarnost treba shvatiti kao sredstvo dopunjavanja disciplinskog istraživanja, a ne njegovog kompletnog napuštanja, da bi se razumela složena moć i bogatstvo 21. veka. Transdisciplinarnost ne nastoji da zameni naučne discipline, već se bavi uznemirujućim globalnim i lokalnim problemima koji prkose analizama posmatranim iz ograničenih perspektiva. [420] Transmedijalnost među makedonskim umetnicima može se definisati kao preispitivanje materijalnosti medijskih realizacija i efekata na ukupan sadržaj promenljivih modaliteta u različitim medijskim reprezentacijama.[421]

---

[420] Daniel E. Esser & James H. Mittelman“, “Transdisciplinarity.” School of International Service. American versity. Paper No. 2017 –3 (5 October, 2017), https://papers.ssrn.com/sol3/papers. ?abstract_id=3048355..

[421] Lars Konzack, “Transmediality”, u: *The Routledge Companion To Imaginary Worlds*, ed. Mark J. P. Wolf (New York, Abingdon: Routledge, 2018), 134.

„Budući da oni [intelektualci, kulturni radnici i umetnici] moraju da se pomire sa stvarnom situacijom koja je prilično apokaliptična, jer nemaju drugog izbora, i prihvate ovo, ono što mogu da urade je da to uzmu i prerade za svoje intelektualne , kulturne ili umetničke svrhe. Alternativno, umesto prvog: „Uzmi novac i beži" trebalo bi da vežbaju „Uzmi novac i radi" – ako žele da ne smanjuju svoje intelektualne, kulturne ili umetničke potrebe i prežive. Ovako pozicioniran, makedonski intelektualac je zapravo marginalizovan više nego ikad, ali je jedino oruđe za dekonstrukciju sistema iznutra. Stoga ovakvu cenzuru stranih fondova i fondacija ne smatram represivnom kako se uvek naziva, već stimulativnom. Takav je način delovanja [umesto modernističkog – akcija = revolucija] u sadašnjem trenutku za lokalno i podređeno. Samo kroz glumu [= jednostavno obavljajući nešto] lokalno i podređeno će podići svoj glas. Ne da bi postao još jedan diktator ili cenzor, već samo da bi mogao da govori. Budući da se sloboda ne odnosi samo na sposobnost govora, već i na sposobnost slušanja, čini se da nema drugog izbora osim prihvatanja globalnog okvira procesa globalizacije diktiranog izvan društva, kako je pisao Bernard Šumi. Štaviše, to je van svakog pitanja slobode ili totalitarizma. Reč je o intelektualnom opstanku. O štetnosti ovoga će se razgovarati u budućnosti."[422]

Zatim se direktno ušlo u srž problema, tj. u analiziranje razvoja makedonske savremene umetnosti i predstavljanje nekoliko značajnih transtaktičkih umetnika koji u svojim pristupima primenjuju transdisciplinarna i transmedijska rezonovanja u svojim projektima, i to u odnosu na politiku, ekologiju i tehnologiju. Njihovi umetnički nastupi obuhvataju raznovrsne forme izražavanja od dela sa elementima klasičnih disciplina i medija postavljenih u nove transmedijske odnose sa drugim tehnikama i medijacijama, kao što su crtež, grafika, slika, skulptura, preko fotografije, videa, redimejda, instalacija, objekata, performansa, akcija, bio-umetnosti, interdisciplinarnih projekata,

[422] Nebojša Vilić, "Falsher Pragmatismus!? Intrakulturalismus statt Multikulturalismus", u: Die Intelektuelle Konterrevolution (Wienna: IG Kultur Österreich, 2000), 40-2.

pametnih telefona, računara, digitalnih softvera, virtuelne stvarnosti, gifova, digitalnih knjiga, otvorenih radova, dokumentarnih radova, arhiva itd.

Kroz konkretne studije slučaja i odabranih primera transtaktičkih pristupa izdvojenih makedonskih umetnika čiji se radovi analiziraju uporedo sa nekom teorijskom metodologijom, čvrsto je potvrđen stav da se u makedonskoj savremenoj umetnosti stvaraju projekti u kojima postoje elementi:
1. transdisciplinarnosti i 2. transmedijalnosti, projektovanih kroz rizomatsku i otvorenu istraživačku strukturu umetničkih dela (a u savremenoj umetnosti te projekte još nazivamo delima, iako u nekim istraživanjima nema ni konačnog proizvoda) sa političkim naukama, ekologijom i tehnološkim istraživanjima. Iako je ovo istraživanje započeto sa velikim entuzijazmom, koji je prerastao u skepticizam, zbog stepena razvijenosti makedonske savremene umetnosti, ipak, kao krajnji proizvod dolazi se do pozitivnog zaključka i potvrde predloženih teza o trans-taktici, koja ne samo da dominira sa svetskom umetničkom produkcijom, već toga svesno ili nesvesno ima i kod nas.

Transdisciplinarnost u makedonskoj savremenoj umetnosti može se uočiti zahvaljujući pristupu u kome disciplinski umetnički pristup više nije u fokusu, stvaranje čisto estetskog i formalnog dela nije interes umetnika, već intelektualni pristup u kome, kroz kombinovano znanje iz različitih disciplina, individualne ili u saradnji sa drugim profesionalcima, u kojima se stvara projekat koji se ne može analizirati bez poznavanja i drugih oblasti, jednosmernih i jednousmernih. Često se postavlja pitanje da li se ova dela mogu svrstati u umetnost, osim ako je glavni kriterijum činjenica da se izlažu u muzejskim i galerijskim prostorima. Slojevito i višestruko delo nudi brojna iskustva i znanja, a ne samo zadovoljstvo senzacija i estetske izdržljivost. Ovi radovi su uglavnom reaktivni i reaguju na situacije koje žele da promene, naglase, kako bi došli do različitih slojeva konzumenata.

Transmedijalnost u makedonskoj savremenoj umetnosti se sagledava kroz primenu transmedijskih platformi, tj. „pričanje priča“ (prenošenje koncepata) kroz različite medije pri čemu sam medij ne igra ulogu, već je samo deo celine, deo medijalnosti, koji se tranzitnim kanalima i komunikacionim medijima prenosi do recipijenta. Dakle, ne govorimo o istovremenoj upotrebi različitih medija za prenošenje različitih priča, niti o intermedijalnosti koja popunjava prazninu između različitih medija, već govorimo o višekanalnom i multimedijalnom prenosu istog koncepta, istovremeno, bez prekida, a njihova međuzavisnost stvara gustu, zanimljivu i atraktivnu auru ukonzumiranju tih dela.

U zaključku, DA, u makedonskoj savremenoj umetnosti postoje dela koja imaju

1. Transdisciplinarnost i
2. Transmedijalnost

kao osnovu svog umetničkog rasuđivanja, razvijanog u koegzistenciji sa politikom, ekologijom i tehnologijom.

Konačno, ovo istraživanje nije definitivan presek ove vrste pokušaja u savremenoj makedonskoj umetnosti. Naprotiv, ovo je samo osnova za buduća još sistematičnija i dublja istraživanja transtaktičnosti u savremenoj makedonskoj umetnosti, tako da ona mogu uključiti i druge transtaktike, i druge dodatne discipline ili oblasti znanja sa kojima će umetnost biti stavljena u kontakt.

Nadam se da će ovaj rad izazvati drugačiji pristup i shvatanje umetnosti danas u Severnoj Makedoniji i da će kao način razmišljanja transdisciplinarnost i transmedijalnost konačno početi da se primenjuje u svim segmentima obrazovnog sistema, odnosno konkretno na umetničkim fakultetima, gde sam kao istraživač u toj oblasti i ranije pokušavala da pomognem[423]. Verujem u budućnost

[423] U okviru projekta „ Future Ecologies“ Britanskog centra, tj. makedonske iteracije pod nazivom „Dodir“ koja je održana 2021. godine, a čija sam kustoskinja bila, organizovala sam transdisciplinarnu saradnju između Fakulteta likovnih umetnosti iz Skoplja i Prirodno-naučnog Fakulteta u Skoplju, u okviru koje su studenti morali da rade zajedno , istražuju i stvaraju zajednički finalni proizvod. Saradnja je za obe strane bila prilično problematična, zbog prevelikih disciplinskih ograničenja i nespremnosti da se prihvate kreativni impulsi i ideje iz druge discipline. To je opšti problem obrazovanja i osposobljavanja za učenje i sticanje znanja. Ali

univerzalnosti znanja i suštinu takvog znanja u rešavanju ozbiljnih društvenih i humanitarnih problema sa kojima se čovečanstvo danas suočava i sa kojima će se suočiti u bliskoj budućnosti.

uprkos složenom odnosu, nakon mesec dana forsiranja saradnje, nastalo je nekoliko finalnih projekata koji su dali novi podsticaj transdisciplinarnoj saradnji i njihovim prednostima i mogućnostima u obrazovnom sistemu. Bilo je kompleksno i za same profesore, pa je ovaj eksperiment ostao samo na nivou pilot projekta, za koji se nadam da će naći svoju redovnu implementaciju.

10. KORIŠĆENA LITERATURA

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* (katalog). 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 Sbisà. 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%3AAITTSA%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_TheArtistAsMediatior_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* (katalog). 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%2Fe-cart.ro%2F2%2Ftexte%2Fstella_uk.doc&wdOrigin=BROWSELINK.

Dabović Pejović, Mirjana. *Brisani prostori, Igor Toševski* (katalog). 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* (katalog), edited by Elisabetta Cristallini & Micol Forti. Roma: Gangemi Editore, 2015. https://media.elpihv.co.uk/misc/haruspex-curators-text.pdf.

Fragovska, Ana. “Multidisciplinary synesthetic mapping”. *Elpida Hadzi Vasileva: Silenthio Pathologia, Pavilion of the Republic of Macedonia 55th International Art Exhibition La Biennale di Venezia* (katalog). Skopje: National Gallery, 2013.

Frangovska, Ana. *Landscape Experience: Jankuloski/Moteska* (katalog). 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 Studies27 (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.* Bloomingdale, 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* (katalog). 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", *Politika.* 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. „Internalizacija na diskursot na institucionalnata kritika i nejzinata nesreќna svest“. *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 (katalog). Ljubljana: Moderna galerija and Galerija Kapelica, and Ribnica: Galerija Miklova hiša, 2005.

Poposki, Zoran. "Spaces of democracy: art, politics, and artivism 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.

"Qestionnaire 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" vo *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: Post-izložbi". November 24, 2013. https://nvilic.wordpress.com/.

Vilić, Nebojša. *Vesna Dunimagloska: The Dancer* (katalog). 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*. Wienna: 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.). *Santiego 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 Tought*. 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.

Abadžieva, Sonja. „Robert Jankuloski: In & Out. Proširuvanje na mediumot". *Golemo staklo,* 19/20. (2005/6): 73-82. https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2020/05/2006_00_00_Golemoto_staklo_19_20.pdf.

Abadžieva, Sonja. *Multimedijalna umetnost*. Skopje; Osten, 2017.

Bogoeva, Katerina. „Sekoj grad si otvora svoi prašanja". *Utrinski vesnik*. 31.3.2009. https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2017/06/2009_03_31_Sekoj_grad_si_otvora_svoi_prashanja.pdf.

Bogoeva, Katerina. „Potfrlivme kako civilizacija. Destruktivniot čovečki dopir na izložba vo Mala stanica". *Umno*. 15 septemvri 2021. https://umno.mk/potfrlivme-kako-civilizacija-destruktivniot-chovechki-dopir-na-izlozhba-vo-mala-stanica/.

Vaseva, Ivana. *Ovaa zgrada zboruva (na)vistina: Paviljon na Republika Makedonija na Praško kvadrienale za performans dizajn i prostor*. Skopje: Muzej na grad Skopje, 2019.

Vilić, Nebojša. *Kritikata kako deluvanje.* Skopje: 359 , 2009. Vilić,

Nebojša. *Kritička umetnost.* Skopje: 359, 2010.

Vilić, Nebojša. *Isčekori, makedonskata fotografija 1990-2005*. Skopje: ZP s.iz., 2015.

Vilić, Nebojša. *Kritička umetnost 2.* Skopje i Struga: Zp s.iz., 2014.

Dano, Viktor. „Zapoznajte go Nikola Radulović i negovite fascinantni gifovi". *IT.MK.* 27 juli 2016. https://it.mk/zapoznajte-go-nikola- radulovik-negovite-umetnichki-gifovi/.

Dimitrov, Slavčo. „Seta ubavina mora da umre!" *Okno*, 7.9.2013. https://arhiva.zaum.mk/wp-content/uploads/2017/06/2013_09_07-Seta_ubavina_mora_da_umre.pdf.

Dimitrijević, Milica. „I savremena umetnost je u tranziciji". *Politika.* 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.

Ivanov, Bojan. *Ušte eden frustriran umetnik: Opsesivno posesivna agresija* (katalog). Skopje: Muzej na grad Skopje (Otvoreno grafičko studio), 2011.

Janeva, Bojana. "Nikola Radulović: 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/.

Jančevski, Vladimir, "Politički sliki posle smrtta na umetnosta: Fotomontažnite intervencii kako relevantna politička akcija i nivnata

diseminacija vo mediosferata, istražuvački proekt, Nagrada „Ladislav Barišiќ“ za 2019 godina na Združenieto na likovni kritičari AIKA Makedonija”, juli 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.

Jančevski, Vladimir. „Tekst koj ne e tekst.“ *OPA, Proekt koj ne e proekt (katalog)*. Skopje: Kooperacija, 2013.

Jovanoviќ, Ѓorѓe (uredil). *Vo dijalog, vizuelna i primeneta likovna programa na KSP Centar – Jadro (2020-2021)*. Skopje: Centar Jadro, 2021.

Jolevski, Ljupčo. „ Nikola Radulovиќ – najdobar avtor na 12 Bienale na mladi umetnici“. *Slobodna Evropa.* mart 21, 2018. https://www.slobodnaevropa.mk/a/29113390.html.

Kantardžieva Dimkov, Katerina. „Hristina Ivanovska: vo moite performansi Roza Plaveva e i ostanuva mojot pandan“. *Sloboden pečat,* 2021. https://www.slobodenpecat.mk/hristina-ivanoska-vo-moite-performansi-rosa-plaveva-e-i-ostanuva-mojot-pandan/.

Nedelkovska, Liljana. *Should I Stay Or Should I Go* (katalog). Skopje: Muzej na sovremenata umetnost, 2008.

Nedelkovska, Liljana. *Velimir Žernovski: Nadvor od crnilata* (katalog). Skopje: Muzej na sovremeni umetnosti, 2019.

Plavevski, Lazo. „Krik“. *Golemoto staklo*. 16/18. Skopje: Muzej na sovremenata umetnost, (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.

Rajčinoska Pavleska, Natali. „Otade crniloto“. *Nova Makedonija*. 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_Cu7Sleq8JVPPgKwYpwoO9yvIIQJRFl_0xqAQ.

Si ju si mi, Robert Jankuloski (katalog). Skopje: Makedonski centar za fotografija, 2001.

Tasev, Ivana. „Intelektualcite i turbofolkerite ja trpat meѓusebnata tortura“. *Tea moderna*. Skopje. 2007.

Teodosievski, Zlatko. *Kalemenje* (katalog). Skopje: Nacionalna galerija, 2007.

Frangovska, Ana. *Globalwood* (katalog), Skopje: Nacionalna galerija, 2007.

Frangovska, Ana. *Vezenje vo kamen, Monika Moteska* (katalog). Skopje: Nacionalna galerija, 2020.

11. DOPUNSKA LITERATURA

Gerfried Stocker, Christine Schöpf & Hannes Leopoldseder Radical (Ed.), Atoms and the Alchemist of our timeArs 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 (katalog). 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_Objet_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 (katalog). Hangzhou, China: Zhejiang Art Museum, 2017.

Suvaković, 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.

Abadžieva, Sonja. *Dlaboko dišenje: Antologija na ženskoto pismo vo makedonskata likovna umetnost na 20 vek*. Skopje: Skenpoint, 2002.

Abadžieva, Sonja. *Idea-teka*. Skopje: Muzej na sovremenata umetnost, 2003.

BIOGRAFIJA

Ime: Ana
Prezime: Frangovska Mesto
rođenja: Skoplje Datum
rođenja: 12.05.1978.
Nacionalnost : makedonska
Dres : Partizanski odredi 111/2-13, Skoplje, Republika Severna Makedonija Tel: 02 3062 753
Mobilni telefon: 070 574 930
e-mail: anafrangovska@yahoo.com
anafrangovska@gmail.com

OBRAZOVANjE:

2019 –2023. doktorand
Univerzitet Singidunum, Beograd, R. Srbija, Fakultet za medije i komunikacije, Transdisciplinarne doktorske studije za savremenu umetnost i medije
Tema: „Ekologija, politika i tehnologija u savremenoj makedonskoj umetnosti kao odraz transdisciplinarnosti i transmedijalnosti“, mentori prof. dr Angelina Milosavljević i prof. dr Miško Šuvaković.

2017. magistar istorije umetnosti
Filozofski fakultet, Institut za istoriju umetnosti i arheologiju Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij “ , Skoplje
Tema: „Druga figuracija u savremenoj makedonskoj umetnosti, 1960-1990“, mentor: prof. dr Elizabeta Dimitrova.

2001. diplomirani istoričar umetnsoti sa arheologijom Filozofski fakultet,
Institut za istoriju umetnosti i arheologiju

Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij “ , Skoplje

1992 – 1996. diploma srednje škole
Srednja škola "Nikola Karev" , Skoplje

PROFESIONALNO ISKUSTVO :

2018. do danas – *Aktivni član MNK IKOM – ICOM*

2016. do danas – saradnik na predmetima : Savremena makedonska umetnost 1 i 2 Univerzitet „ Sv. Kiril i Metodij“ , Skoplje
Filozofski fakultet, Institut za istoriju umetnosti i arheologiju

2012. do danas – Kurator i suosnivač nevladine umetničke organizacije Ars Akta 2006. do

danas – viši kustos
Nacionalna galerija Republike Severne Makedonije

2005. do danas – aktivan član makedonske sekcije međunarodnog udruženja likovnih kritičara AIKA

2004 – 2011. Nastavnik i profesor istorije umetnosti i likovne umetnosti (osnovna i srednja škola)
NOVA, međunarodna škola, Skoplje

2002 – 2005. demonstrator na predmetima: Savremena svetska umetnost i Istorija umetnosti makedonskog naroda od 1900. godine do danas
Filozofski fakultet, Institut za istoriju umetnosti i arheologiju Univerzitet „ Sv. Kiril i Metodij“, Skoplje

2001 – 2003. menadžer likovnih umetnosti

ProArts, Skoplje
Art marketing i menadžment
www.proarts.com.mk

2000-2001. volonter u Muzeju savremene umetnosti, Skoplje

od 1990. Menadžer, kustos i organizator
Likovna kolonija Galičnik (jedna od najboljih međunarodnih likovnih kolonija u Makedoniji)

od 1998. Aktivno objavljuje kritičke osvrte, intervjue sa umetnicima, informacije o umetničkim događajima, u dnevnim ili nedeljnim novinama i stručnim i naučnim časopisima.

ORGANIZATOR I KUSTOS IZLOŽBI (selekcija) :

1999
Likovna kolonija Galičnik 1990 - 1999, u Muzeju grada Skoplja, Skoplje 2001
5. Bijenale mladih umetnika, Muzej savremene umetnosti , Skoplje
Izložba " Ja i drugi " , Muzej savremene umetnosti, Skoplje Projekat "
Izbor 2000 " , Umetnička galerija , Strumica
Samostalna izložba Strahila Petrovskog, 2001, Kulturno-informativni centar, Skoplje
2002
Samostalna izložba Gordane Dautovske Popovske, Umetnička galerija, Kumanovo i Galerija, Štip
ProArts festival i samostalna izložba Mikice Trujkanovića, Muzej savremene umetnosti, Skoplje
Makedonska prezentacija (10 makedonskih umetnika) na Jesenjem salonu u Parizu 2003

Samostalna izložba Rista Lembanova, Kulturno-informativni centar, Skoplje Izložba Mikice Trujkanovića, Marije Pavlovske i Strahila Petrovskog, Umetnička galerija, Ohrid, Umetnička galerija, Kumanovo i Kulturno- informativni centar u Skoplju

Projekat "Izbor 2003", Umetnička galerija, Strumica 2004

Samostalna izložba Irene Paskali, Sofija, Bugarska

Samostalna izložba Tatjane Tasevske, Omladinski kulturni centar, Skoplje Samostalna izložba Marjane Kostojčinoske, Muzej grada Skoplja, Skoplje

„Hleb i so“, radionica i izložba 10 makedonskih umetnika, učesnika Likovne kolonije Galičnik, septembar – oktobar 2004, Kulturni centar Angelska Porta, San Pedro, Los Anđeles, SAD

2005

Samostalna izložba Marine Cvetanovske Martinovske, Muzej grada Skoplja Izložba Likovne kolonije Galičnik 2002-2004, u Muzeju grada Skoplja

„Harlech art and residence“, rezidencija i izložba dva makedonska umetnika i kustosa u Harlehu, Vels, 2005.

2006

"USA Express", američki video iz 70-ih, 80-ih, 90-ih i početka 21. veka, Multimedijalni centar "Mala Stanica", Skoplje

Samostalna izložba Nove Frangovski, Galerija Taksim Sanat, Istanbul, Turska

Samostalna izložba Miroslave Trujkanović, Galerija Taksim Sanat, Istanbul “Žestoki istorijski eho#, makedonsko predstavljanje na festivalu „Istočni susedi“, Utreht, Holandija, pomoćnik kustosa (Zlatko Teodosievski, kurator) 2007

Samostalna izložba Nade Prlje "Globalvud", Multimedijalni centar "Mala stanisa", Skoplje

Samostalna izložba Metodija Angelova - Meto "Prepečeni brend", Multimedijalni centar "Mala Stanica", Skoplje

"Pesme nevinosti i agresije", izložba 13 evropskih umetnika, Čifte Amam, Skoplje (ko-kustos Tom Puki)

2008

Retrospektivna izložba Nove Frangovski, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, Skoplje

„Iznutra napolje“, grupna izložba, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, Skoplje

„Kriterijumi odlučivanja u izboru“, grupna izložba, flamansko Ministarstvo inostranih poslova, Brisel, Belgija

2009

„ Pedeset od pedeset “ Goce Nanevskog, nacionalnog predstavnika 53. Venecijanskog bijenala, kokustosa projekta, Venecija

Samostalna izložba Roberta Dandarova, Mala stanica, Skoplje 2010

„Šahovski kontinuum“, samostalna izložba Aemilije Papafilipu, umetnice iz Grčke, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, Skoplje

Retrospektivna izložba Rešata Ametija, Nacionalna galerija Makedonije, Daut Pašin Amam, Skoplje

2011

Retrospektivna izložba Bore Mitrićeskog, Nacionalna galerija Makedonije, Daut Pašin Amam, Skoplje

„Zero šlep kamion“, nacionalni predstavnik 54. Venecijanskog bijenala, ko-kustos projekta Zero Collective, Venecija

„Makedonski folklor“, samostalna izložba Gordane Vrencoske, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, Skoplje

Retrospektivna izložba Done Miljanovskog, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, Skoplje

2012

"Život - akcija / akcija - igra" 2, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, Skoplje

„Vizuelne industrije, umetnost na bilbordskoj umetnosti“, grupna prezentacija 10 radova makedonskih umetnika na bilbordima na raznim lokacijama u Skoplju (organizator Ars Acta)

„Percepcija“, grupni projekat Marka Maneva, Mihaele Jovanovske i Teone Trajkovske, MC galerija – Njujork, SAD

Simon Šemov (jubilarnih 30 godina rada sa papirom) zajedno sa Hansom Herpikom, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, Skoplje

Antonio Manfredi, izložba fotografija, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, Skoplje

2013

Silentio Pathologia , projekat Elpide Hadži-Vasileve, kao predstavnika Makedonije na 55. Venecijanskom bijenalu, Venecija

„ Hleb i so“ , grupna konceptualna izložba savremene makedonske umetnosti, Palata Porcija , Beč, Austrija

„ Crno-belo ili ne“ , grupna izložba savremene makedonske umetnosti, CAM, Muzej savremene umetnosti Casoria, Napoli, Italija

„ Demoralizovani idealizam“, izložba 6 makedonskih umetnika, Galerija Varg e Vi , Gnjilane, Kosovo

2014

„ Preobraženje “ , grupna konceptualna izložba savremene makedonske umetnosti, Češki centar Prag, Prag, Češka Republika

Varg e Vi , izložba kosovske umetničke grupe, Nacionalna galerija Makedonije, Mala Staništa, Skoplje

2015

" UNERASABLE ", međunarodna konceptualna izložba, Kino Lumbardi, Prizren, Kosovo

"Essence of Existence" (ko-kuratorski projekat sa Majom Čankulovskom i Gorančom Đorđievskim), konceptualna izložba makedonskih autora, Galerija Lauba, Zagreb, Hrvatska

„Utopija“, međunarodna konceptualna izložba, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, Skoplje

„Privremena duhovna sanacija / intimna urbana revizija“ , Urbane priče, DLUM projekat, Trg Makedonija, Skoplje

Jirži Kovanda, umetnik iz Češke, Nacionalna galerija Makedonije, Čifte hamam, Skoplje
„U potrazi za zajedničkim osnovama 1“, izložba makedonskih autora, Centar za savremenu umetnost, Baku, Azerbejdžan (organizator Ars Acta)
Samostalna izložba Osmana Demirija, Nacionalna galerija Makedonije, Čifte Hamam, Skoplje
„Retro-spekcije“, Samostalne izložbe Blagoja Manevskog i Jovana Šumkovskog, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, Skoplje
2016
„U potrazi za zajedničkim tlom 1“, izložba makedonskih autora, Omladinski kulturni centar, Skoplje (organizator Ars Acta)
" Afterparti" , solo nastup Metodija Angelova Meta, Mala stanica, Skoplje
Izložba Žižića i Kožula, umetnika iz Hrvatske, Nacionalna galerija Makedonije, Čifte Hamam, Skoplje
„U potrazi za zajedničkim osnovama 2“, izložba makedonskih autora, Hale 50, Minhen, Nemačka (organizator Ars Akta)
"Suština postojanja" (ko-kustoski projekat sa Majom Čankulovskom i Gorančom Đorđijevskim), konceptualna izložba makedonskih autora, Galerija Dado, Cetinje, Crna Gora
„Galerija portreta“, Projekat Iskre Dimitrova, performans za pse, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, Skoplje
Retrospektivna izložba Spase Kunovskog, Nacionalna galerija Makedonije, Daut Pašin Amam, Skoplje
" Pravilo i izuzetak" savremena češka umetnost , kokustos sa Marijanom Seranovom, Čifte Hamam, Skoplje
2017
"Sobitija", samostalna posthumna izložba Nove Frangovski, Muzej grada Skoplja, Skoplje
„Suština postojanja“, grupna izložba savremene makedonske umetnosti, (kokustos sa Majom Čankulovskom-Mihajlovskom i Gorančom Đorđijevskim), Nacionalna galerija, Priština

„Akademija veka“, samostalna izložba Goce Nanevskog, Mala stanica, Skoplje
„50 godina MANU“, likovna izložba članova MANU, Likovni salon Makedonske akademije nauka i umetnosti, Skoplje
„90 godina života-70 godina stvaralaštva – Boro Mitrićeski“, Salon MANU, Skoplje
„Nada“, samostalna izložba Jasmine Čibić, Čifte hamam, Skoplje
Retrospektivna izložba Tanasa Lulovskog, Nacionalna galerija Makedonije, Daut Pašin Amam, Skoplje
"(H)am(H)am", samostalna izložba Helidona Đerđija , Čifte hamam, Skoplje 2018
„Beskonačno“, samostalna izložba Petra Nikolovskog, Čifte amam, Skoplje
„Femigracije, umetnost za prava izbeglica“, grupna izložba, galerija Akant, Skoplje
Zajednički prostor , učešće na Sarajevskoj zimi sa konceptualnom međunarodnom izložbom (učesnici Likovne kolonije Galičnik 2017), Collegium Artisticum, Sarajevo, BiH
2019
„ Uticaji Pariske škole na osnivače makedonske moderne umetnosti “ iz kolekcije NGM , Ambasada Severne Makedonije u Parizu, Francuska
„Put venčanja“, multimedijalni projekat Kristine Pulejkove, Čifte Hamam, Skoplje
„Kontemplacija – pogledi op i pop umetnosti na makedonsku umetnost“ (iz kolekcije NGM), Mala stanica, Skoplje
Izložba radova Đejoša Đokaja, Mala stanica, Skoplje
"Brkonje" (zajedno sa Vladimirom Martinovskim), iz kolekcije NGM, Mala stanica, Skoplje
"30 godina Likovne kolonije Galičnik", Mala stanica, Skoplje
„Fascinacije pejzaža“, samostalna izložba Atanasa Atanasoskog, Čifte Hamam, Skoplje
2020
"Novi pejzaži - arhiv stvarnosti", samostalna izložba Roberta Jankuloskog, Mala stanica, Skoplje

„Traumakultura“, konceptualna izložba (Slavica Janešlijeva, Goce Nanevski, Igor Šekovski, Boris Šemov), organizacija Ars Akta, alternativni prostor Ariljskog metala, Skoplje
„Vez u kamenu“, samostalna izložba Monike Moteske, Čifte hamam, Skoplje "Svučene", ženski motivi iz zbirke Nacionalne galerije, Čifte Amam, Skoplje Onlajn projekti: „Dnevnici karantina“ i „Iz riznice Nacionalne galerije“ 2021
„Suživot“, Bijenale i izložba Likovne kolonije Galičnik 2020-21, Mala stanica, Skoplje
„Mesto veze“, multimedijalni projekat Kristine Pulejkove, projekcije vodenih paravana na Ohridskom jezeru, Ohrid
"Fluks Identiti" (kokustos zajedno sa Svetlanom Mladenov), Čifte Hamam, Skoplje "Nova pravila", samostalna izložba Zake Prelvukaja, Čifte hamam, Skoplje
" Merry-go-round", mini retrospektiva Olega Kulika, Mala stanica, Skoplje "Subscript ", samostalna izložba Gorana Despotovskog, Čifte Amam, Skoplje "The Touch" deo Future Ecologies, kompleksni multidisciplinarni projekat u saradnji sa Britanskim savetom, Mala stanica, Skoplje
2022
„Iskustvo pejzaža“ (Landscape Experience), izložba Roberta Jančuloskog i Monike Moteske u Scuola dei Laneri , Venecija, kao zvanični predstavnik S. Makedonije na 59. Venecijanskom bijenalu, Venecija
„Zajedno I“ , makedonski i bugarski umetnici iz kolekcije Umetničke kolonije Galičnik, Bugarski kulturni centar, Skoplje
„Zajedno II“, makedonski i bugarski umetnici (kokursira sa Atanasom Andasarovim), Bugarski kulturni centar, Skoplje
„Trilogija: ispod površine je druga površina“, samostalna izložba Driant Zeneli, Čifte Hamam, Skoplje
„Portret u fokusu“, retrospektivna izložba skulptura autora Ilije Ajievskog, Daut-pašin hamam, Skoplje
" Natura in Vita/Vita in Natura " , samostalna kompozicija Jana Lulovska, Mala stanica, Skoplje

2023

„Landscape Experience“, Jankuloski/Moteska, Čifte Hamam, Skoplje

„ Zajedno II“, makedonski i bugarski umetnici (kokursira sa Atanasom Andasarovim), Evropski parlament, Brisel, Belgija

SARADNIK NA PROJEKTIMA:

Performans, Centar za vizuelnu umetnost, Muzej grada Skoplja, Skoplje, 2003 Projekat "A-Z", Centar za vizuelnu umetnost, galerija, Čifte Amam, Skoplje, 2004. Brainstorming, zajednički projekat sa Radmilom Ončevskom, Kulturni centar Anđeoska Porta, San Pedro, Kalifornija, SAD, 2004.

Harlech International Biennae of Fine Art, Harleh, Vels, 2006

Ligacao, Međunarodni boravak, Portugal, 2010

„Licem u lice”, izložba radova iz kolekcija Imago Mundi iz zemalja bivše Jugoslavije, Bosanski kulturni centar Sarajevo, 2017.

„70 GODINA NACIONALNE GALERIJE“, Daut-pašin Amam, 2018 (organizacija izložbe i monografija)

U POTRAZI ZA ZAJEDNIČKOM ARHEOLOGIJOM ZNANjA, kustos projekta “Shared or contested heritage” koji sprovodi ALDA, Skoplje i podržava Forum ZFD (12 intervjua sa kulturnim radnicima iz Grčke, Bugarske i Makedonije i moderiranje onlajn vebinara „Moć baština i kultura“), 2019

„ Magla “ , grupna izložba 5 umetnika (4 sa Kosova i jedan iz Austrije), kustos izraelski kustos Avi Lubin: Albert Algaier, Driton Semani, Fatmir Mustafa - Karlo, Gazmend Ejupi, Luan Bairaktari, Mala Staništa, 2019 .

„Diplomatija i umetnost“, Izložba dela bugarskih umetnika, iz zbirke Ministarstva spoljnih poslova R. Bugarska, Čifte Hamam, 2022

„Dolazimo sa poklonom“, izložba Šejle Kamerić, u organizaciji Festivala „Prvo pa žensko“ i KRIK-a, Čifte hamam, 2022.

„Evolution – Torres Strait Masks“, Evolucija maski Toresovog moreuza , Izložba u saradnji sa Ambasadom Australije u Beogradu, Mala stanica, 2022.

SEMINARI I KONFERENCIJE

Bančor, Vels, Velika Britanija, prezentacije na temu: Savremena makedonska umetnost, Umetnička kolonija Galičnik i o radovima Nove Frangovskog i Miroslave Trujkanović, septembar 2005.

Utreht, Holandija, Seminar dubokih odnosa, Prezentacija na Međunarodnom umetničkom simpozijumu u Makedoniji, septembar 2006.

Prizren, Kosovo, Savremena prošlost - istorijska budućnost, Konferencija povodom osnivanja međunarodnog bijenala savremene umetnosti u Prizrenu - Autostrada, 2016.

Simpozijum Imago Mundi, Umetnost u zemljama bivše Jugoslavije, Bosanski kulturni centar, Sarajevo, 2017.

Umetnički simpozijum, Ministarstvo kulture i Lokomotiva, Skoplje, 2018 Simpozijum Filozofskog fakulteta, *On the Cross-path of Cultural Ideas: Macedonia, the Balkans, Southeast Europe – heritage, management, resources*, Skoplje, održan u Ohridu, 2019.

Konferencija povodom 100 godina Filozofskog fakulteta, *Science and society contribution of humanities and social sciences*, održana u Strugi, 2020.

„Oblikovanje stanja promena“, AIKA godišnji simpozijum, kustos i moderator, 2020. Konferencija povodom 75 godina od osnivanja Instituta za istoriju i arheologiju umetnosti, Dojran, 2022.

Konferencija „Na ivici klimatske katastrofe: umetnost, kultura, ekologija i kreiranje politike u 21. veku“, Muzej savremene umetnosti, Skoplje (tekst: EKOLOGIJE DANAS I SUTRA), 2022.

„Funkcionisanje muzeja u vremenima krize i njihova rekonceptualizacija“, Savetovanje povodom 18. maja – Međunarodnog dana muzeja na teme „Muzeji za jednakost: različitost i inkluzivnost“ 2020. i „Budućnost muzeja – oporavak i reinterpretacija“ 2021, 2021

SELEKTOR I ČLAN KOMISIJA

2007 – Komisija za umetničku i galerijsku delatnost pri Ministarstvu kulture R. Makedonija

2007 – Selektor za video festival Stav, Bitolj

2012 – Međunarodni fotografski konkurs Džon Mili, Nacionalna galerija Priština, Kosovo

2015. – član Upravnog odbora Nacionalne galerije (Ministarstvo kulture) 2017 –

Balkan Photo Festival, Sarajevo, BiH

2015-2019 – Selektor video festivala i izložba "Čuda" , Muzej katakombi (Romeinse katakomben Museum), Mastriht, Holandija

2018 – Selektor radova za nagradu Tomorrow, Nacionalna galerija, Priština, Kosovo

2019 – Selektor za izbor pobednika Bijenala mladih umetnika u Muzeju savremene umetnosti, Skoplje

2020 – Selektor za AICA nagradu Ladislav Barišić

2020 – Predsednik komisije za reviziju/popis radova iz zbirke Nacionalne galerije

2023 – Član komisije za valorizaciju radova iz zbirke Nacionalne galerije

UČEŠĆE I MODERIRANjE PANEL DISKUSIJA, VEBINARA I DISKURZIVNIH PROGRAMA

„Mala Stanica - prošlost, sadašnjost, budućnost“, tribina, Mala stanica, 2017 Kustos i moderator vebinara „Ekologija misli“, deo projekta Future Ecologies, saradnja sa Britanskim savetom , 2021.

Vebinar u saradnji sa ALDA i ZFD, „ Moć nasleđa i kulture “, 2020 (kustos i moderator)

„ Ljudska moć – ugrožava postojanje zajednica “ , vebinar sa Kristinom Pulejkovom i Luijem Hendersonom, deo projekta Future Ecologies, 2021.

„ Ekološki svesni “ , vebinar u okviru Future Ecologies, 2021.

„ Kada se umetnost i nauka preklapaju “ , panel diskusija sa Elpidom Hadži Vasilevom i Alasterom Forbsom, deo projekta Future Ecologies, 2021.

„ Kustosi u dijalogu “ , Tendai Mutambu i Ana Frangovska u Dijalogu, vebinar u okviru projekta Future Future Ecologies, 2021.

„Pokušaj jednačine“, predavanje o javnom prostoru i umetnosti, Univerzitet Polis, Tirana, Albanija, 2022 (deo MAD programa za Manifestu 14, 2022)

NAGRADE:

Muzejski radnik godine, nagrada makedonske sekcije Međunarodnog udruženja muzejskih radnika – ICOM povodom „18. maja, Međunarodnog dana muzeja“, 2023.

LITERATURA

TEKSTOVI OBJAVLjENI U ČASOPISIMA I DNEVNIM NOVINAMA (izbor):

Privilegijata na slikata (Zimski salon za umetnost vo Pariz) – nedeljne novine „Denes“, januari 1998

Kako da se protolkuva makedonskata moderna umetnost - dnevne novine „Makedonija denes“, januari 2000

Mojot izveštaj kako sekretar na kolonijata - nedeljni novine „Denes“, avgust 2000 *Kampai, pozdrav, Egeshegadra, Prost ... (Galička likovna kolonija)* - „Utrinski vesnik“, septemvri 2000 *Humanata dimenzija na naturalizmot* - „Utrinski vesnik“, oktomvri 2000 *Simbolot na identitetot* - dnevne novine „Utrinski vesnik“, noemvri 2000 *Figuracija na vremeto* - dnevne novine „Utrinski vesnik“, dekemvri 2000 *Voobličuvanje na vremeto,* Osvrt kon izložbata „Tik Tak Tok“ vo MSU Skopje – dnevne novine „Utrinski vesnik“, dekemvri 2000 *Red-nered – subjektiven reciprocitet* - dnevne novine „Utrinski vesnik“, fevruari 2001 *Umerenosta na intenzivniot izraz* - dnevne novine „Utrinski vesnik“, mart 2001 *„Nemirite“ na Frangovski vo Nirnberg* - dnevne novine „Utrinski vesnik“, april 2001 *Prostorot na Monika Desoska* - dnevne novine „Utrinski vesnik“, april 2001 *Umetnosta ne znae za meѓuetnički konflikt* - dnevne novine „Utrinski vesnik“, maj 2001 *Krugot na nadežta* - dnevne novine „Utrinski vesnik“, juni 2001

Belata Prikazna za Mikica - dnevne novine „Utrinski vesnik“, juni 2001

Japonskite znaci na makedonskiot slikar vo Pariz - dnevne novine „Utrinski vesnik“, juni 2001

Italijanskite vlijanija i propisi - dnevne novine „Utrinski vesnik“, juli 2001

Galičnik, za prv pat vo Berovo - dnevne novine „Utrinski vesnik“, septemvri 2001

Otkrivanje na sovremenata makedonska umetnost - dnevne novine "Makedonija denes", april 2002

Festival na makedonskata sovremena umetnost - Studentski vesnik, noemvri 2003
Detska igra ili ...? - Studentski vesnik, dekemvri 2003 *Makedonska "konceptuala"* - Studentski vesnik, dekemvri 2003 *Prikazni i soništa* - Studentski vesnik, noemvri 2003
Jubilejot na Muzejot na sovremena umetnost - Studentski vesnik, mart 2004 *Izložba na pobednicite* - Golemoto staklo, art magazin, Muzej na sovremenata umetnosti, Skopje, juli 2004
Novata "Ikona" na figurata - Golemoto staklo, art magazin, Muzej na sovremenata umetnosti, Skopje, juli 2004
1 (3) dijalekti - Golemoto staklo, art magazin, Muzej na sovremenata umetnosti, Skopje, juli 2004
7-to Bienale na mladi umetnici - Golemoto staklo, Umetničko spisanie na Muzejot na sovremenata umetnost, Skopje, dekemvri 2005
Geometriska apstrakcija i op-artot - Golemoto staklo, Umetničko spisanie na Muzejot na sovremenata umetnost, Skopje, dekemvri 2005
Petar Hadži Boškov, "Ulica" - Golemata staklo, Umetničko spisanie na Muzejot na sovremenata umetnost, Skopje, dekemvri 2005
Umorna LKAF002 - Art Republika, Skopje, maj 2006
Evropski sosedi - golem festival na istočno-evropska umetnost - Umetničko spisanie Art Republika, Skopje, fevruari 2007
Goce Nanevski - Golemoto staklo, art magazin, Muzej na sovremenata umetnosti, Skopje, juni 2007
Irena Paskali - Golemoto staklo, art magazin, Muzej na sovremenata umetnosti, Skopje, juni 2007
SAD Ekspres - Golemoto staklo, art magazin, Muzej na sovremenata umetnosti, Skopje, juni 2007
Zimski salon na DLUM - Golemoto staklo, art magazin, Muzej na sovremenata umetnosti, Skopje, juni 2007

Makedonska antologija na video art - Golemoto staklo, art magazen, Muzej na sovremenata umetnost, Skopje, juni 2007

Aluzijata na večnoto navraќanje nazad - Koza Nostra, Skopje, septemvri 2015 *Sloevi na memorijata i seќavanjeto (intervju so Marija Sotirovska)* – Koza Nostra, Skopje, septemvri 2015

Zabavno, a angažirano - Koza Nostra, Skopje, oktomvri 2015

Kade po ѓavolite kritika? - Koza Nostra, Skopje, oktomvri 2015

Umetnosta može na mikro nivo da gi menuva rabotite (intervju so Ѓorѓe Jovanovиќ) - Koza Nostra, Skopje, oktomvri 2015

Provokacija na nedokraj otkrienoto, kon samostojnata izložba na fotografii na Osman Demiri – Koza Nostra, Skopje, noemvri 2015

Sistemski matriks ili matriks vo sistemot, Kon izložbata na Boris Šemov „12:05", vo multimedijalniot centar Mala stanica – Koza Nostra, Skopje, noemvri 2015

Ironija ili neo-romantizam – Koza Nostra, Skopje, dekemvri 2015

Pred da bideme bučni, da ja artikulirame našata poraka!, intervju so Mira Gaќina, pretsedatel na AIKA Makedonija – Koza Nostra, Skopje, januari 2016

Otkrivajќi ja moќta na nemoќnite, kon tvoreštvoto na umetnikot Jirži Kovanda, konceptualen umetnik od R. Češka – Koza Nostra, Skopje, fevruari 2016

I Makedonija del od umetničkoto semejstvo na Imago Mundi – Koza Nostra, Skopje, mart 2016

Pogled kon bliskoto minato, kon samostojnata izložba na Jovan Šumkovski – Koza Nostra, Skopje, mart 2016

Srasnuvanje i vživuvanje - Koza Nostra, Skopje, april 2016

Bezimena diskurzivnost, kon samostojnata izložba na Blagoja Manevski – Koza Nostra, Skopje, april 2016

TEKSTOVI U KATALOZIMA (izbor) :

5. Bijenale mladih umetnika 2001, Muzej savremene umetnosti, Skoplje

„Humana dimenzija na memorijata", 2001, za samostalnu izložbu Strahila Petrovskog, Kulturno-informativni centar, Skoplje

Predgovor za samostalnu izložbu Gordane Dautovske Popovske, 2002, Umetnička galerija, Kumanovo

„Nijansa na beskrajnosta“, 2002, za samostalnu izložbu Olgice Antovske, Kulturno- informativni centar, Skoplje

Predgovor Bijenalnoj izložbi Likovne kolonije Galičnik 2000-2001, 2002, u Muzeju grada Skoplja

Predgovor za samostalnu izložbu Mikice Trujkanovića, 2002, Muzej savremene umetnosti, Skoplje

Predgovor za samostalnu izložbu Rista Lembanova, 2003, Kulturno-informativni centar, Skoplje

Tekst za projektnu grupu u Velesu, 2003, Veles

Predgovor izložbi Mikice Trujkanovića, Strahila Petrovskog i Marije Pavlovske, 2003, Umetnička galerija Ohrid

Predgovor katalogu samostalne izložbe Irene Paskali, 2004, Sofija, Bugarska Predgovor katalogu samostalne izložbe Tatjane Tasevske, 2004, Skoplje Predgovor katalogu samostalne izložbe Marjane Kostojčinoske, 2004, Skoplje Predgovor katalogu samostalne izložbe Marine Cvetanovske Martinovske, 2005, Skoplje

Predgovor katalogu samostalne izložbe Vlatka Miladinova, 2005, Skoplje

Predgovor katalogu samostalne izložbe Tanje Tanevske, 2005, Berlin Predgovor katalogu Stavre Dimitrov-Stadim, 2005, Skoplje

Predgovor katalogu izložbe likovne kolonije Galičnik 2002-2004, 2005, Skoplje Predgovor katalogu izložbe Vlatka Čohorevskog i Ivana Najdenovskog, 2005, Ohrid Predgovor za katalog Harlech Biennale i rezidenciju, 2006, Harlech, Vels Predgovor katalogu samostalne izložbe Tatjane Jašmakovske, 2006, Skoplje Predgovor katalogu samostalne izložbe Goce Nanevskog, 2006, Veles

Predgovor za samostalnu izložbu Nove Frangovski, 2006, Istanbul

Predgovor katalogu samostalne izložbe Mikice Trujkanovića iz 2006. Istanbul Predgovor kataloga samostalne izložbe Nade Prlje, Nacionalna galerija Makedonije, Multimedijalni centar Mala Stancija, 2007, Skoplje

Predgovor katalogu samostalne izložbe Metodija Angelova, Nacionalna galerija Makedonije, Multimedijalni centar Mala Stancia, 2007, Skoplje

Predgovor za katalog Pesme nevinosti i agresije, Nacionalna galerija Makedonije, Čifte Amam, 2007, Skoplje

Predgovor izložbi Inside-Out, grupna izložba, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, 2008.

Predgovor izložbi Odlučujući kriterijumi selekcije, grupna izložba, Flamansko Ministarstvo inostranih poslova, Belgija, 2008.

Predgovor izložbe Život-akcija / Akcija-igra 2, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, 2012.

Predgovor izložbe Percepcija, grupni projekat Marka Maneva, Mihaele Jovanovske i Teone Trajkovske, MC galerija - Njujork, 2012.

Predgovor izložbi Antonija Manfredija, izložba fotografija, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, 2012.

Predgovor povodom 30. godišnjice ručne izrade papira - Simon Šemov, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, 2012.

Predgovor katalogu za projekat Silentio Pathologia Elpide Haji-Vasileva kao nacionalnog predstavnika 53. Venecijanskog bijenala, Venecija, 2013.

„Bread and Salt“ , grupna konceptualna izložba savremene makedonske umetnosti, Palata Porcija, Beč, Austrija, 2013.

„Tranziciski avtoritarnost, sostojba po 1991“, Bela noć, 2013

„Black-white or not“ , grupna izložba savremene makedonske umetnosti, CAM, Muzej savremene umetnosti Casoria, Napoli, Italija, 2013.

Predgovor izložbe "Demoralized Idealism", izložba 6 makedonskih umetnica, Galerija Varg e Vi , Gnjilane, Kosovo, 2013.

Predgovor izložbi „Transfiguring“ , grupna konceptualna izložba savremene makedonske umetnosti, Češki centar Prag, Prag, Češka Republika, 2014.

Predgovor izložbe Varg e Vi , Kosovska umetnička grupa, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, 2014.

Predgovor za izložbu “Afterparty” Metodija Angelova-Meta, Mala stanica, 2016

„Patterns of Remembering and Forgetting“, projekat Neupotrebljivo , međunarodna konceptualna izložba, Kino Lumbardi, Prizren, Kosovo, 2015.
Predgovor izložbe "Essence of Existence" (kokustoski projekat sa Majom Čankulovskom i Gorančom Gjorgjievskim), konceptualna izložba makedonskih autora, Galerija Lauba, Zagreb, Hrvatska, 2015.
„Utopija”, međunarodna konceptualna izložba, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, 2015
„ Sistemski matriks ili matriks vo sistemot“, na samostalnu izložbu Borisa Šemova, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, Skoplje, 2015.
Predgovor izložbe Jirži Kovande, umetnika iz Češke, Nacionalna galerija Makedonije, Čifte Hamam, 2015.
„WTF Status“, prema samostalnoj izložbi Koje Isufija, Galerija Miza, Tirana, Albanija, 2015.
„Privremena duhovna remedijacija / intimna urbana re-vizija“ , Urbane priče, DLUM projekat, Trg Makedonija, 2015.
„ Vo potraga po zaedničko tlo 1“, izložba makedonskih autora, Centar za savremenu umetnost, Baku, Azerbejdžan (organizator Ars Acta), 2015.
Samostalna izložba Osmana Demirija, Nacionalna galerija Makedonije, Čifte Hamam, 2015.
Predgovor izložbi Blagoja Manevskog sa izložbe Retrospektive, Samostalne izložbe Blagoja Manevskog i Jovana Šumkovskog, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, 2015.
Predgovor izložbi Jovana Šumkovskog sa izložbe Retrospektive, Samostalne izložbe Blagoja Manevskog i Jovana Šumkovskog, Nacionalna galerija Makedonije, Mala stanica, 2015.
„Skopje via Zagreb“, predgovor izložbi bračnog para Žižić i Kožul, umetnika iz Hrvatske, Nacionalna galerija Makedonije, Čifte Amam, 2016.
„ Vo potraga po zaedničko tlo 2“, izložba makedonskih autora, Hale 50, Minhen, Nemačka (organizator Ars Acta), 2016.
„Konceptualna modulacija“, ka izložbi Minimalizam za pse Iskre Dimitrova, Mala stanica, Skoplje, 2016.

Predgovor izložbi „Inherent Beauty“ Elpide Hadži Vasileve, Osten, Skoplje 2016.
„VO ČEST NA AKADEMICITE UMETNICI, PO POVOD JUBILEJOT 50 GODINI MANU“, izložbi 50 godina MANU, Salon MANU, 2017.
Predgovor katalogu „90 godini život-70 godini tvoreštvo - Boro Mitriќeski”, MANU, Skoplje, 2017.
„SLIKARSTVO KAKO RAISON D'ÊTRE“, ka posthumnoj izložbi Sobitia Nove Frangovski, Muzej grada Skoplja, april 2017.
„ŽENSKATA FRAGILNOST I/ILI MOĆ“, na izložbi grafika Šćipe Mehmetija, Mala stanica, 2017.
Predgovor izložbe „(H)am(H)am“, samostalna izložba Helidona Đerđija , Čifte hamam, 2017.
Predgovor izložbi „Anatomija na vekot“ Goce Nanevskog, Mala stanica, 2020.
„ INDIREKTEN LUMINIZAM i avtoreferencijalnost“, prema projektu NEST, izložba MOMI grupe, Otvoreni grafički studio, 2018.
„ KONCEPTUALNA PROVOKACIJA NA ČUVSTVATA “, U susret projektu Petra Nikoloskog „Beskonačno“, Čifte Hamam, 2018.
„Vlijanijata na Pariskata škola vrz osnovopoložnicite na makedonskata moderna umetnost“, Izložba iz kolekcije NGM-a , Ambasada Severne Makedonije u Parizu, Francuska, 2019.
„ KOGNITIVNO vs INSTINKTIVNO “, prema nezavisnom projektu Kristine Pulejkove, Čifte amam, 2019.
"Novi arhivi na kolektivnata svest", prema samostalnoj izložbi Roberta Jankuloskog, Mala stanica, 2020.
"ABJEKTNA REALNOST", U susret projektu IUK Ars Acta, TRAUMAKULTURA , Arilje metal, Skoplje, 2020.
„Egzistencijalna dekonstrukcija“, prema samostalnoj izložbi Monike Moteske, Čifte Hamam, 2020.
„Soživot“, Bijenale umetničkih kolonija u Galičniku 2020-21, Mala stanica, 2021.
„Zoofrenijata kako forma na radikalna umetnost“, ka retrospektivnoj izložbi Olega Kulika, Mala stanica, 2021.

„Elokventnosta na otsustvoto i prisustvoto“, U susret izložbi „Poprečno crveno kroz prazninu“ Marine Cvetanovske-Martinovske , KIC, 2021.

„Postoenje bez svoj koren i misli“ prema samostalnoj izložbi Gorana Despotovskog, Čifte amam, 2021.
„Destruktivnata moќ na dopirot“, ka izložbi „Dodir“ deo „Future Ecologies“ u saradnji sa Britanskim centrom, Mala stanica, 2021.
"Arhivsko oblikovanje na segašnosta", Jankuloski/Moteska samostalna izložba u Rijeci, Hrvatska
„Spekulativno patuvanje niz vremeto“, ka samostalnoj izložbi Drijanta Zenelija
„Trilogija: Ispod površine postoji druga površina“, Čifte Hamam, 2022.
„Paradoksalnosta na čoveštvoto“, Venecija i Skoplje, „ Iskustvo pejzaža “, projekat Roberta Jankuloskog i Monike Moteske, 2022. i 2023.
„Metafizikata na delata proizlezeni od ‘atanorot’ na Vana Urošević i Zoran Todović" , ka samostalnoj izložbi Uroševića/Todovića, Čifte amam, 2022.
„Referencijalnost vo prvom lice“, predgovor za izložbu Jane Jakimovske, Muzej savremene umetnosti, Skoplje, 2022.
„DEKOLONIJALIZACIJA NA PRIRODATA“, U susret izložbi Natura in Vita/Vita in Natura Jane Lulovske, Mala stanica, 2022.
„Žizneradosta i multifokalnosta na pejzažot“, ka izložbi „Zajedno II“, izložba makedonskih i bugarskih umetnika, (ko-kustos sa Andasarovim Atanasom), Bugarski kulturni centar, 2022.
„Radosta i multifokalnost na pejzažot“, ka izložbi „Zajedno II“, izložba makedonskih i bugarskih umetnika, (ko-kustos sa Andasarovim Atanasom), Evropski parlament, Brisel, 2023.

AKADEMSKI TEKSTOVI OBJAVLjENI U KNjIGAMA , MONOGRAFIJAMA, NAUČNIM ČASOPISIMA I ZBORNICIMA

„Umetnost vis a vis politika (umetnost so politička konotacija)“, vo: *Novi tendencii vo sovremenata makedonska umetnost od 80-tite godini*, Makedonska reč, Skopje, 2006, urednik d-r Vladimir Veličkovski

Nove Frangovski (Život i tvoreštvo), monografija, Nacionalna galerija na Makedonija, Skopje, 2008

Rešat Ameti (Život i tvoreštvo), monografija, Nacionalna galerija na Makedonija, Skopje, 2010

Boro Mitrikeski (Život i tvoreštvo), monografija, Nacionalna galerija na Makedonija, Skopje, 2011

Done Miljanovski (Život i tvoreštvo), monografija, Nacionalnata galerija na Makedonija, Skopje, 2011

Maja Bikova (život i tvoreštvo), monografija, Zavod i muzej Štip, 2013

„Transfiguriranje, sovremena umetnost od Makedonija", Imago Mundi, Luciano Benetton Collection, Fabrica, Italija, 2015

Spase Kunovski, monografija, Nacionalna galerija na Makedonija, Skopje, 2016

„Svetosta na banalniot predmet", monografija za *Tanas Lulovski-Tane*, Daut-pašin amam, 2018

„Metamorfozi na linijata", monografija za *Evgenija Demnievska*, Čifte amam, Skopje, 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.

„Tivkiot buntovnik so genijalna darba“, monografija za *Ilija Adžievski*, Daut-pašin amam, Skopje, 2022

“Ethical And Aesthetic Discourses In Contemporary Art”, Konferencija po povod 75 godini od osnivanjeto na Institutot za istorija na umetnost i arheologija, Dojran, 2022.

TEKSTOVI I INTERVJUI O PROJEKTIMA ANE FRANGOVSKE OD DRUGIH (izbor)

Katerina Bogoeva, SPASE KUNOSKI - KOLOSOT NA SOVREMENATA LIKOVNA UMETNOST, Utrinski vesnik, 10.11.2016, Skopje.

Vesna I. Ilievska, BEŠE PREDIZVIK DA SE UTVRDI ČII SE DENESKA SLIKITE NA KUNOVSKI, Dnevnik, 08.11.2016, Skopje.

Jon Blackwood (ed.), Critical Art in Contemporary Macedonia, Mala Galerija, Skopje, septemvri 2016 (intervju)

Vesna I. Ilievska, UMETNIČKITE DELA OD SVINSKI ŽELUDNICI KONEČNO VO SKOPJE, Dnevnik, 31.08.2016, Skopje.

Vesna I. Ilievska, GOLEMA IZLOŽBA NA „IMAGO MUNDI“ NA DENOT NA EVROPA 900 UMETNICI OD PORANEŠNA JUGOSLAVIJA NA „LICE V LICE“ VO SARAEVO, Dnevnik, 27.5.2017, Skopje.

Natali R. Pavleska, „Moment na angažirano prisustvo vo edna sovremena sostojba“, Nova Makedonija, Skopje, 3.12.2021

Ljupčo Jolevski, „Frangovska: Se dodeka državata ni e vakva ќe stradame od sindromot na glumenje kultura“, Radio slobodna Evropa, 17 noemvri, 2021

Vesna I Ilievska, „Ana Frangovska: Galičnik kako evropski Tibet“, Umno, 12.8.2021, Skopje

N.N.„Dopirot“ – vtor meѓunaroden proekt na Nacionalnata galerija, Libertas, 01.03.2021

Jelena Kontić, Moćna platna na kojima blista boja Mediterana, 02.06.2022, www.vijesti.me

N.N. “Održlivosta – tema na Likovnata kolonija „Galičnik 2022“#, republika.mk, 19.8.2022

Tehnologija, politika i ekologija u makedonskoj savremenoj umetnosti kao odraz transdisciplinarnosti i transmedijalnosti

ORIGINALITY REPORT

7%
SIMILARITY INDEX

PRIMARY SOURCES

1	fmkjournals.fmk.edu.rs Internet	562 words — 1%
2	hdl.handle.net Internet	241 words — < 1%
3	polona-tratnik.si Internet	221 words — < 1%
4	dokumen.pub Internet	218 words — < 1%
5	eteze.arts.bg.ac.rs Internet	210 words — < 1%
6	ebin.pub Internet	175 words — < 1%
7	monoskop.org Internet	165 words — < 1%
8	makfax.com.mk Internet	100 words — < 1%
9	www.researchgate.net Internet	84 words — < 1%

10	A.V. Shargorodsky, S.V. Gachenko. "Complexing of 2D MOGT Seismic Survey and High-precision Gravity Prospecting for Amendment of Static Corrections by the Example of the Severo-nakanovskaya Area", GeoBaikal 2018, 2018 Crossref	72 words — < 1%
11	www.periodicoseletronicos.ufma.br Internet	72 words — < 1%
12	balticworlds.com Internet	67 words — < 1%
13	idoc.pub Internet	67 words — < 1%
14	research.gold.ac.uk Internet	66 words — < 1%
15	www.ukim.edu.mk Internet	65 words — < 1%
16	singipedia.singidunum.ac.rs Internet	54 words — < 1%
17	www.makedonskosonce.com Internet	54 words — < 1%
18	parsejournal.com Internet	53 words — < 1%
19	kipdf.com Internet	52 words — < 1%
20	core.ac.uk Internet	48 words — < 1%

21	etheses.whiterose.ac.uk Internet	48 words — < 1%
22	dejangrba.dyndns.org Internet	46 words — < 1%
23	okno.mk Internet	45 words — < 1%
24	spectrum.library.concordia.ca Internet	45 words — < 1%
25	www.coursehero.com Internet	45 words — < 1%
26	"Handbook of Intermediality", Walter de Gruyter GmbH, 2015 Crossref	44 words — < 1%
27	dspace.ashoka.edu.in Internet	42 words — < 1%
28	marriedhusband.github.io Internet	42 words — < 1%
29	www.compasnet.org Internet	42 words — < 1%
30	www.patriciapiccinini.net Internet	42 words — < 1%
31	www.unin.hr Internet	42 words — < 1%
32	nardus.mpn.gov.rs Internet	41 words — < 1%

33	net-workingworlds.weebly.com Internet	38 words — < 1%
34	www.scilit.net Internet	38 words — < 1%
35	eprints.ugd.edu.mk Internet	37 words — < 1%
36	cpb-us-e1.wpmucdn.com Internet	36 words — < 1%
37	leidykla.vda.lt Internet	36 words — < 1%
38	pbc.gda.pl Internet	36 words — < 1%
39	www.oxfordbibliographies.com Internet	36 words — < 1%
40	gupea.ub.gu.se Internet	35 words — < 1%
41	best.ftn.uns.ac.rs Internet	34 words — < 1%
42	basarab-nicolescu.fr Internet	33 words — < 1%
43	Basarab Nicolescu. "Transdisciplinary Methodology of the Dialogue Between People, Cultures, and Spiritualities", Human and Social Studies, 2015 Crossref	32 words — < 1%
44	uvidok.rcub.bg.ac.rs Internet	32 words — < 1%

45	blokmagazine.com Internet	31 words — < 1%
46	www.canton.edu Internet	31 words — < 1%
47	www.potrc.org Internet	31 words — < 1%
48	"Transmedia in Asia and the Pacific", Springer Science and Business Media LLC, 2021 Crossref	30 words — < 1%
49	digitalcommons.osgoode.yorku.ca Internet	30 words — < 1%
50	fansconf.a-kon.com Internet	30 words — < 1%
51	omran.dohainstitute.org Internet	30 words — < 1%
52	www.lakesidearts.org.uk Internet	30 words — < 1%
53	www.proz.com Internet	30 words — < 1%
54	Monica Juneja. "BIBLIOGRAPHY", Walter de Gruyter GmbH, 2023 Crossref	29 words — < 1%
55	dx.doi.org Internet	29 words — < 1%
56	journals.openedition.org Internet	29 words — < 1%

57	metapar.se Internet	29 words — < 1%
58	communicationorganisation.revues.org Internet	28 words — < 1%
59	markfoster.net Internet	28 words — < 1%
60	Monika Wagner. "Hans Haacke's eArth Samplings for the Bundestag", Journal of Material Culture, 2016 Crossref	27 words — < 1%
61	"Mediale Dispositive", Springer Science and Business Media LLC, 2018 Crossref	26 words — < 1%
62	aleph-alger2.edinum.org Internet	26 words — < 1%
63	scholar.colorado.edu Internet	26 words — < 1%
64	www.isea-archives.org Internet	26 words — < 1%
65	"Art and the Challenge of Markets Volume 2", Springer Science and Business Media LLC, 2018 Crossref	25 words — < 1%
66	en.wikipedia.org Internet	25 words — < 1%
67	www.persee.fr Internet	24 words — < 1%

68	Alain Pfouga, Josip Stjepandić. "Leveraging 3D geometric knowledge in the product lifecycle based on industrial standards", Journal of Computational Design and Engineering, 2018 Crossref	23 words — < 1%
69	Keith Moxey. "Visual Time", Walter de Gruyter GmbH, 2013 Crossref	23 words — < 1%
70	Sevinj Sardar Aliyeva. "Relationship between interdisciplinarity and transdisciplinarity: an essentially contested concept perspective", Innovation: The European Journal of Social Science Research, 2022 Crossref	23 words — < 1%
71	artstyle.international Internet	23 words — < 1%
72	edoc.hu-berlin.de Internet	23 words — < 1%
73	researchsystem.canberra.edu.au Internet	23 words — < 1%
74	Tom Kindt, Wilhelm Schernus. "Narratology beyond Literary Criticism", Walter de Gruyter GmbH, 2005 Crossref	22 words — < 1%
75	pergamos.lib.uoa.gr Internet	22 words — < 1%
76	www.thejugaadproject.pub Internet	22 words — < 1%

77	Felipe Rivas Sanmartín. "Una genealogía queer de los algoritmos computacionales.", Universitat Politecnica de Valencia, 2022 Crossref Posted Content	21 words — < 1%
78	Jill R.D. MacKay. "Show and 'tool': How lecture recording transforms staff and student perspectives on lectures in higher education", Computers & Education, 2019 Crossref	21 words — < 1%
79	qmro.qmul.ac.uk Internet	21 words — < 1%
80	www.opafondacija.org Internet	21 words — < 1%
81	Eric Storm. "Chapter 17 Art History", Walter de Gruyter GmbH, 2022 Crossref	20 words — < 1%
82	blog.assistentisociali.org Internet	20 words — < 1%
83	myslide.es Internet	20 words — < 1%
84	onlinelibrary.wiley.com Internet	20 words — < 1%
85	www.erudit.org Internet	20 words — < 1%
86	www.zikg.lrz-muenchen.de Internet	20 words — < 1%
87	www4.ceda.polimi.it	

	Internet	20 words — < 1%
88	textinart.files.wordpress.com Internet	19 words — < 1%
89	www.ecologyandsociety.org Internet	19 words — < 1%
90	www.uva.nl Internet	19 words — < 1%
91	Medrano Colon Ricardo Ezequiel. "Las prácticas semiótico-discursivas sobre la sostenibilidad en la producción y el consumo de animales no humanos en México", TESIUNAM, 2020 Publications	18 words — < 1%
92	Turnitin 한국 DB, 국민대학교 Publications	18 words — < 1%
93	astau.org.ua Internet	18 words — < 1%
94	darhiv.ffzg.unizg.hr Internet	18 words — < 1%
95	interalia.queerstudies.pl Internet	18 words — < 1%
96	mospace.umsystem.edu Internet	18 words — < 1%
97	ojs.library.ubc.ca Internet	18 words — < 1%
98	plex.page Internet	

		18 words — < 1%
99	socio.hu Internet	18 words — < 1%
100	archipel.uqam.ca Internet	17 words — < 1%
101	mediaartlab.ru Internet	17 words — < 1%
102	"Interrogating the Anthropocene", Springer Science and Business Media LLC, 2018 Crossref	16 words — < 1%
103	brage.bibsys.no Internet	16 words — < 1%
104	dichtung-digital.mewi.unibas.ch Internet	16 words — < 1%
105	repositorio.uft.edu.br Internet	16 words — < 1%
106	www.canvasjournal.ca Internet	16 words — < 1%
107	www.e-reading.club Internet	16 words — < 1%
108	www.goglasi.com Internet	16 words — < 1%
109	www.stsitalia.org Internet	16 words — < 1%

110	www.whitecamel.eu Internet	16 words — < 1%
111	d-nb.info Internet	15 words — < 1%
112	eprints.kingston.ac.uk Internet	15 words — < 1%
113	escholarship.org Internet	15 words — < 1%
114	eteze.bg.ac.rs Internet	15 words — < 1%
115	mediarep.org Internet	15 words — < 1%
116	www.hks.harvard.edu Internet	15 words — < 1%
117	www.slideshare.net Internet	15 words — < 1%
118	"Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology", Walter de Gruyter GmbH, 2016 Crossref	14 words — < 1%
119	Kerr Houston. "The Place of the Viewer", Brill, 2019 Crossref	14 words — < 1%
120	Lily Woodruff. "Disordering the Establishment", Walter de Gruyter GmbH, 2020 Crossref	14 words — < 1%
121	Marijeta Bozovic. "Introduction", Russian Literature, 2021 Crossref	

14 words — < 1%

122 Mario Kalik. "Actuality of Marx□s though, the idea of Communism and the revolutionary ideals of □'68 today", Komunikacije, mediji, kultura, 2018
Crossref
14 words — < 1%

123 libron.pl
Internet
14 words — < 1%

124 nottingham.ac.uk
Internet
14 words — < 1%

125 repositorio.unicamp.br
Internet
14 words — < 1%

126 Konstantinos Pittas. "Artistic Activism and Museum Accountability: Staging Antagonism in the Cultural Sphere", Theory, Culture & Society, 2023
Crossref
13 words — < 1%

127 Olena Nikulochkina, Tetiana Teslenko, Oksana Kokhanko, Mariana Sevastiuk, Inna Yankovska, Liudmyla Teletska. "Neuro-Pedagogical Aspects of Forming the Professional Competence of Elementary School Teachers and Their Interaction with Students", Revista Romaneasca pentru Educatie Multidimensionala, 2022
Crossref
13 words — < 1%

128 Yates McKee. "The Public Sensoriums of Pulsa: Cybernetic Abstraction and the Biopolitics of Urban Survival", Art Journal, 2014
Crossref
13 words — < 1%

129 eprints.soas.ac.uk
Internet
13 words — < 1%

130	primo.getty.edu Internet	13 words — < 1%
131	tel.archives-ouvertes.fr Internet	13 words — < 1%
132	www.avantekstas.flf.vu.lt Internet	13 words — < 1%
133	www.delfi.rs Internet	13 words — < 1%
134	"The Power of the In-Between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection", Stockholm University Press, 2018 Crossref	12 words — < 1%
135	--- ---. "Bibliografia publikacji Profesora dr. hab. Piotra Piotrowskiego", Artium Quaestiones, 2018 Crossref	12 words — < 1%
136	Benjamin T Miller, Jonah D Thomas, Chao Tu, Adele Costanzo et al. "Comparing Sugarbaker versus keyhole mesh technique for open retromuscular parastomal hernia repair: study protocol for a registry-based randomized controlled trial", Research Square Platform LLC, 2021 Crossref Posted Content	12 words — < 1%
137	Ramos Torres Ethel Betsaida. "Curador-Flâneur : agente (post)moderno de la política del arte contemporáneo", TESIUNAM, 2020 Publications	12 words — < 1%
138	Sacha Kagan. "Art and Sustainability", Transcript Verlag, 2011 Crossref	12 words — < 1%

139	Wesley Castellano Fraga. "Feridas abertas no centro do 'capitalismo humanizado': >i<Cathy Come Home>/i< (1966) na contramão da ideologia social-democrata", Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA), 2022 Crossref Posted Content	12 words — < 1%
140	dalspace.library.dal.ca Internet	12 words — < 1%
141	ebooks.au.dk Internet	12 words — < 1%
142	fox.leuphana.de Internet	12 words — < 1%
143	haler.blogger.ba Internet	12 words — < 1%
144	transmissions.edu.pl Internet	12 words — < 1%
145	www.oktobarskisalon.org Internet	12 words — < 1%
146	www.whatnext.org Internet	12 words — < 1%
147	"Gender_Kultur_Management", Transcript Verlag, 2017 Crossref	11 words — < 1%
148	Elaine Perignat, Jen Katz-Buonincontro. "STEAM in practice and research: An integrative literature review", Thinking Skills and Creativity, 2019 Crossref	11 words — < 1%

149	Mathieu Thuot-Dubé. "Les institutions culturelles, l'éducation, le numérique et la cocréation : entre médiation culturelle et médiation pédagogique", Digital Studies / Le champ numérique, 2022 Crossref	11 words — < 1%
150	Petra Mikulan. "An Ethics of Refusal: The Insistence of Possibles as a Speculative Pragmatic Challenge to Systemic Racism in Education", Educational Theory, 2022 Crossref	11 words — < 1%
151	Terry Smith. "Art to Come", Walter de Gruyter GmbH, 2019 Crossref	11 words — < 1%
152	cas.stthomas.edu Internet	11 words — < 1%
153	etiennebenson.com Internet	11 words — < 1%
154	halshs.archives-ouvertes.fr Internet	11 words — < 1%
155	philpapers.org Internet	11 words — < 1%
156	stari.kontejner.org Internet	11 words — < 1%
157	www.cambridge.org Internet	11 words — < 1%
158	www.sternberg-press.com Internet	11 words — < 1%

159	0025-8555, 2002 Publications	10 words — < 1%
160	Ingo Haltermann, Julia Tischler. "Environmental Change and African Societies", Brill, 2019 Crossref	10 words — < 1%
161	JOAN JOSEP CERVERO BETA. "Hibridaciones entre música y pintura: la relación de Morton Feldman y Mark Rothko en Rothko Chapel", Universitat Politecnica de Valencia, 2017 Crossref Posted Content	10 words — < 1%
162	coevality.com Internet	10 words — < 1%
163	read.dukeupress.edu Internet	10 words — < 1%
164	sro.sussex.ac.uk Internet	10 words — < 1%
165	www.aica-macedonia.org.mk Internet	10 words — < 1%
166	www.carnegie-trust.org Internet	10 words — < 1%
167	www.fmu.bg.ac.rs Internet	10 words — < 1%
168	www.ssoar.info Internet	10 words — < 1%
169	www.turistickisvet-hotnews.com Internet	10 words — < 1%

170	"Die Sinnlichkeit des Sozialen", Transcript Verlag, 2015 Crossref	9 words — < 1%
171	"PUBLICATIONS RECEIVED", The Russian Review, 2016. Crossref	9 words — < 1%
172	Cyril Hazif-Thomas, Gérard Chandès, Philippe Thomas. "Analogon, conduite informative et pensée de secours", Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique, 2019 Crossref	9 words — < 1%
173	David Alvargonzález. "Multidisciplinarity, Interdisciplinarity, Transdisciplinarity, and the Sciences", International Studies in the Philosophy of Science, 2011 Crossref	9 words — < 1%
174	Owen Clayton. "Literature and Photography in Transition, 1850–1915", Springer Science and Business Media LLC, 2015 Crossref	9 words — < 1%
175	dev.goglasi.com Internet	9 words — < 1%
176	doiserbia.nb.rs Internet	9 words — < 1%
177	ekspozicija.ipu.hr Internet	9 words — < 1%
178	fedorabg.bg.ac.rs Internet	9 words — < 1%

179	http://vitasecurus.hr/7 Internet	9 words — < 1%
180	techacute.com Internet	9 words — < 1%
181	unitguides.mq.edu.au Internet	9 words — < 1%
182	www.aatseel.org Internet	9 words — < 1%
183	www.etis.ee Internet	9 words — < 1%
184	www.jerome-segal.de Internet	9 words — < 1%
185	"Media Borders, Multimodality and Intermediality", Springer Science and Business Media LLC, 2010 Crossref	8 words — < 1%
186	Benno Hinkes. "Aisthetik der (gebauten) menschlichen Umwelt", Transcript Verlag, 2017 Crossref	8 words — < 1%
187	Slobodan Andjelkovic, Marina Savkovic. "Economic foundation and importance of non-state security sector within the national security system", Megatrend revija, 2016 Crossref	8 words — < 1%
188	Suzie Marra. "A literatura em face da alteridade na obra de Fernando Namora: ficção e não-ficção nas narrativas sobre a saúde", Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA), 2020 Crossref Posted Content	8 words — < 1%

189	about.jstor.org Internet	8 words — < 1%
190	banjalukain.com Internet	8 words — < 1%
191	crnarupa.singidunum.ac.rs Internet	8 words — < 1%
192	du.diva-portal.org Internet	8 words — < 1%
193	edizionicafoscari.unive.it Internet	8 words — < 1%
194	es.scribd.com Internet	8 words — < 1%
195	family.rs Internet	8 words — < 1%
196	ftp.nspm.rs Internet	8 words — < 1%
197	generojournal.org Internet	8 words — < 1%
198	ivanpetrovic.blog.rs Internet	8 words — < 1%
199	o-p-a.org Internet	8 words — < 1%
200	podest.ipu.hr Internet	8 words — < 1%
201	pt.uninp.edu.rs	

	Internet	8 words — < 1%
202	repositorio.itm.edu.co Internet	8 words — < 1%
203	repozitorij.unizd.hr Internet	8 words — < 1%
204	rgu-repository.worktribe.com Internet	8 words — < 1%
205	silaennankal.blogspot.com Internet	8 words — < 1%
206	srinivasuniverstrg.blob.core.windows.net Internet	8 words — < 1%
207	trippinsrbija.rs Internet	8 words — < 1%
208	www.b92.net Internet	8 words — < 1%
209	www.bonjovi.iz.rs Internet	8 words — < 1%
210	www.euronews.rs Internet	8 words — < 1%
211	www.fmk.singidunum.ac.rs Internet	8 words — < 1%
212	www.journals.uchicago.edu Internet	8 words — < 1%
213	www.makart.rs	

Internet

8 words — < 1%

214 www.northernexposure.me
Internet

8 words — < 1%

215 www.o-p-a.org
Internet

8 words — < 1%

216 www.objektivno1.rs
Internet

8 words — < 1%

217 www.zagreb.hr
Internet

8 words — < 1%

218 "A Companion to Media Authorship", Wiley, 2013
Crossref

7 words — < 1%

219 Anne B. Lane, Kim A. Johnston. "Bridging the writing gap between student and professional: Analyzing writing education in public relations and journalism", Public Relations Review, 2017
Crossref

7 words — < 1%

220 Antonio Negri, Geeta Kapur, Rosalind Krauss. "Antinomies of Art and Culture", Walter de Gruyter GmbH, 2008
Crossref

7 words — < 1%

221 Jaye T. Darby, James S. Catterall. "The Fourth R: The Arts and Learning", Teachers College Record: The Voice of Scholarship in Education, 2022
Crossref

7 words — < 1%

222 arhiva.elitemadzone.org
Internet

7 words — < 1%

223	"Bonner Enzyklopädie der Globalität", Springer Science and Business Media LLC, 2017 Crossref	6 words — < 1%
224	"Macedonia's Long Transition", Springer Science and Business Media LLC, 2023 Crossref	6 words — < 1%
225	Craig Pearson. "Notes", Walter de Gruyter GmbH, 2008 Crossref	6 words — < 1%
226	Eugenia Kelbert. "Entropy as a trope: Yuri Lotman's general theory of communication as a case study in interdisciplinarity", World Literature Studies, 2021 Crossref	6 words — < 1%
227	Raino Isto. "Monumentality, Counter-monumentality, and Political Authority in Post-socialist Albania", International Journal for History, Culture and Modernity, 2020 Crossref	6 words — < 1%
228	Salguero Gomez Minerva. "La apertura de la forma : lo contemporáneo del dibujo en 3 casos", TESIUNAM, 2013 Publications	6 words — < 1%
229	Susan Leigh. "Grenzobjekte und Medienforschung", Transcript Verlag, 2017 Crossref	6 words — < 1%
230	pdfs.semanticscholar.org Internet	6 words — < 1%
231	seer.ufrgs.br Internet	6 words — < 1%

232	"Expanded Senses", Transcript Verlag, 2015 Crossref	5 words — < 1%
233	documentop.com Internet	4 words — < 1%

EXCLUDE QUOTES	ON	EXCLUDE SOURCES	OFF
EXCLUDE BIBLIOGRAPHY	ON	EXCLUDE MATCHES	OFF