

# КРУЖНИТЕ ПРЕЛЕВАЊА ПОМЕЃУ УМЕТНИЧКИТЕ ПРАКТИКИ И НОВИТЕ МЕДИУМИ ВО ДОБАТА НА ГЛОБАЛНИТЕ ПОТРЕСИ НА МАСОВНАТА КУЛТУРА

Златко Поповски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, Македонија

*Апстракт:* Претпочитајќи го проблематизирањето на уметноста како појдовна точка за оваа расправа, излагањето треба да одговори на прашањето „Зошто се случува исчезнување на уметноста (во нејзиното стандардно значење/важење) и како културата влијае врз тој сложен акт“? Се случува дејствување на културата по граничните линии на естетизацијата, односно се поставува еден „позитивен или негативен“ интервал околу граничењето на високата и популарната култура, што наоѓа свој израз, пред сè во визуелните медиуми. Новите медиуми генерираат мошне значајни промени на полето на естетизацијата, т.е. како нови информациско-комуникациски технологии (фундирајќи нова технокултура) имаат потреба од промени и во јазикот (кој станал технички) – и во пристапот кон знаковноста (која станала сликовна): сложена ситуација во која не е пренебрегнато ниту просторот. Технокултурата, значи, имплицитно ги опфаќа „транслокалноста и глокалноста на просторот во нивната симболичка претставеност“, а кои – како хибриден социо-антрополошки и етнолошки дискурс – се позиционирани во самото јадро на расправата. Со оглед на опфатноста на оваа проблематика, забелешките ќе бидат фокусирани во хајдеге-

ријанско толкување на сликата на светот, зафаќајќи ја при тоа и проценката на Хајдегер во нејзината дивинаторска исполнетост. Флукутира ли уметноста на границите помеѓу „интерсубјективитетот“ и „коллективитетот“, колкаво е влијанието на брзиот технолошки и бавниот општествен и културен развој (врз претпоставената ситуација) и, на крајот, кој е прилогот на биотехнологиите на современите услужни практики при исчезнувањето на уметничките вредности (нивната транспозиција во стоково-пазарнаи вреднувања)?

*Клучни зборови:* нови медиуми, глобално, технокултура, „слика на светот“, граничник помеѓу висока и популарна култура

I. ВОВЕД

Насловот на овој труд претендира, најпрвин, да укаже на извесни „замаглувања“ во сферата на општествената суперструктура каде што доминацијата е префрлена „на товар“ на културата, а потоа и да прикаже како цела една област на супер-

структурален план „областа на уметностите и книжевноста“ трпи и се висоизменува. практично, измените што ја засегаат уметноста се во интеракција со културата, поточно, настапуваат како резултат на ескалацијата на техницизмот (а со тоа и на технонихилизмот). Овој процес на значителна промена што го доживува уметноста всушност не е значаен на преломот помеѓу XX и XXI век и има прилично сложена анамнеза. Излагањето (ако се земе предвид последната забелешка) ќе биде фокусирано само врз клучните квалификативи на уметноста што доживуваат трансформација токму во нејзината културна прирочност и значење, односно овозможуваат едно мошне нагласено интерактивно читање на соодносот уметност – култура. За да се овозможи поолеснета перцепција на сложената матрица (на промените и променетото), вовдениот дел ќе опфати некои клучни референци за уметноста и за состојбите во културата, давајќи појаснет приказ и за причините(лите) – според мислењето на авторот.

Ако се земе предвид дека одвоеното и одредено феноменолошко пројавување на уметноста претставува основен услов за уметноста да опстои, а потоа и фактот дека денес, во услови на глобализирано и омасовено светско општество уметноста поставува димензија на глобалната супраструктура од духовен вид, односно на културата (и самата видоизменета и инфицирана од технонихилизмот) – нужно е да се претпостави коренито менување на контролата, доминацијата, уредувањето и преуредувањето на општествената сфера на животот. Споменатите промени претпоставуваат генерирања и рефлексии и на некои други, за културата и уметноста исклучително важни, може да се каже пред-

значени области. Во тој контекст, ќе биде наведена само идеологијата<sup>1</sup> – како суштествувачки вектор и на културата, но и на политиката, на пример.

Претпочитајќи го проблематизирањето на уметноста како и проблематизирањето на конгломератот уметности-култура, излагањето треба да одговори на прашањето Зашто се случува исчезнување на уметноста и како културата влијае врз тој сложен феномен? Според ставовите на одредени теоретичари – се случува дејствување на културата по граничните линии на естетизацијата, односно се поставува еден позитивен или негативен интервал околу границење на високата и популарната култура, што наоѓа свој израз, пред сè во визуелните медиуми. Како најзначајни дејствувачки фактори се евидентираат: научниот растеж и неговото заемодејствие со новите медиуми, демократијата, масовното општество, новите медиуми како мас-медиуми и масовната култура како пратечка драма и „прва дама“ на глобализацијата. Станува збор за кружни влијанија, а тоа подразбира дека и уметностите –особено ако се земе предвид нивната растечка стоково-пазарна природа и комерцијална димензија – повратно влијаат врз феномените што ги генерираат, кои сè уште се толкуваат само како културни феномени, а што е сè повеќе дискутабилно.

Во сложената културна граматика интерпункцијата зависи од многу фактори, кои и самите се усложнуваат. Тоа може да се согледа и од фактот дека на научните проучувања и истражувања на културата им се посветени повеќе научни дисциплини, чии што внатрешен пресек и обем се зголемува: антропологијата, етнологијата, студиите на книжевноста, студиите на уметноста, социологија-

та (како социологија на културата или културологија) и – студиите на културата. Студиите на културата се понова академска платформа на културни проучувања, толкувања и расправи (Baldwin et al., 2000:3). За да се овозможи порелаксирана перцепција на овој комплексен предмет на истражување во кој, централно е дејствувањето на културата по граничните линии на естетизација..., потребно е да се појасни профилот на студиите на култура, односно она што е во функција на текстот. Во таа насока, студиите на култура, покрај тоа што ги истражуваат т.е. анализираат културалните текстови (значењата на културалните практики), во полето на нивното истражување од исклучително значење е концептот на хегемонија (Gramsci, 1998:210)<sup>2</sup> – како што е исклучително важно теориското поставување и испитување на значењата кои што се однесуваат и на високата култура/-уметност и на секојдневниот живот. Хегемонијата може да биде посматрана и на самите влијанија и доминации на естетското или на уметничките моди во едно општество (кое е класно) – или пак помеѓу различни општества, култури или цивилизации: на пример, покрај тоа што хегемонијата може да се анализира преку толкувања на вкусот – таа може да се набљудува и врз примерите на уметничкото дело, уметничкиот стил или преку примерот на појавите во уметноста.

Според А. Менцвел<sup>3</sup>: „Уметнички сфатената култура ги опфаќа традиционалните области на уметноста, (областа, л.з.) на речта, звукот, сликата, театарот, танцот. Класичниот репертоар на овие уметности, кој потекнува уште од антиката, исчезнал, а некогашната јасна поделба (помеѓу, л.з.) сферите на нивното дејствување е изместена, заед-

но со експанзијата на техниките на масовната репродукција (започнувајќи од брзиот печат) и со појавата на мешање помеѓу тие жанри, чиј пример во рамките на уметноста на зборот, е романот“ (Mencvel, 2013:47). Ова констатација е многу важна за клучните поенти на темата на трудот, со тоа што ќе треба да бидат образложени уште неколку поимни содржини во нивното интерактивно влијание и меѓузначења: пред сè, зошто и како се случува дејствувањето на културата по граничните линии на естетизацијата, односно зошто и како се поставува еден позитивен или негативен интервал околу граничењето на високата и популарната култура – што наоѓа свој израз, пред сè во визуелните медиуми. За да се разбере постоењето, причината за постоењето и рефлексииите и (можната) перспектива на овие феномени во нивната сложена, матрична поставеност, најзначајна ќе биде уметнички сфатената култура.

Од значење е да се забележи и влијанието што го продуцира културализмот наспроти натурализмот што владеел пред него. Натурализмот, како опфатно движење (не само оној натурализам кој што како програмско книжевен траел само неколку десетлетија од XIX век) во Европа бил силен повеќе векови, функционирајќи како постамент на научната и техничката култура уште од времето на Френсис Бекон и Исак Њутн. Од друга страна, врз него атакувале најеминентни актери на светската мисла – Ниче, Хусерл и Бергсон, а потоа и Фајерабенд и Кун (како претставници на современата философија на науката). Според културализмот, во неговата радикална верзија се репрезентира еден ентитет: културата (како стварност на човекот), потоа една наука: изучување на културата и, ко-

нечно, една методолошка постапка: толкување на културата. Постои и умерен културализам кој што е „насочен повеќе епистемолошки отколку онтолошки (бидејќи, л.з.) ништо суштински не говори за стварноста, туку само претпоставува дека нашето познание е културолошки обоено и ги осознава предметите имајќи го предвид културолошкиот фактор.“<sup>4</sup> / Доброто познавање на теоријата на културата е важно за разбирање на интенциите на излагањето. /

Рејмонд Вилијамс му дава особено значење на визуелното, видливото, забележувајќи дека промената на светот всушност е преврат од техничките иновации кон општествен настан, преврат што се случува на линијата на преобразба на односи на видливото и она што се гледа – на потегот помеѓу јавниот и приватниот живот. Клучен фактор што е во функција на претходното претставува телевизијата: нејзината моќ е таа што овозможила промени на сите постоечки медиуми и на полето на информацијата и на полето на забавата. Таа ги менува односите помеѓу луѓето со помош на сликата, развивајќи ги основите на едно сосема ново и инакво општество. Не може а да не се забележи и Стјуарт Хол, кој што, во куси црти – преку реинтерпретации на философијата на идеологијата на Луј Алтисер и на теоријата на хегемонија на Антонио Грамши ја конципира својата платформа на студии на културата, посебно назначувајќи го значењето на субверзиите во масовната и во популарната култура. Значи, особената динамика на XX век посебно потенцирана во последните децении како епоха на универзализмот, ќе наметне нови барања и нови начини/приоди кон новите состојби во културата и уметноста кои веќе тешко можат да се

разлучуваат, туку ко-егзистираат како сложен и во непрекинато менување конгломерат. Тоа доведува и до разлики во толкувањата и во толкуваното. Михал Н. Епштејн, како исклучителен философ, есеист, културолог, етичар... инсистира врз спојување на три перспективи: учествувачка, истражувачка и претскажувачка, кога вели: „(...) бидејќи стигнавме до линијата на која се исцрпува постмодернизмот, преоѓајќи во пост-постмодернизам (пост-постисторизам, пост-постструктурализам, итн.), можеме (...) да додадеме не само објективно-збирна туку и претскажувачко-хипотетичка димензија, и тие мултиплицирачки пост-пост-пост да ги претвориме во знакови на една нова, уште неименувана културна формација на почетокот на третиот милениум“ (Епштејн, 2010, I : 7).

## II. РЕЛАТИВИЗИРАЊЕ НА ВИСОКАТА УМЕТНОСТ

Додека одредени автори говорат во прилог на деконструкцијата, други (меѓу кои и Менцвел) велат дека „критиката на културата не може да се одвои од самиот поим култура (во обете негови значења), а културализмот претставува исто така програм на критиката на културата, но програм што ја има предвид трајната реконструкција на културата а не нејзината случајна деконструкција (...) Сведоци сме на премногу деконструкција во културата за да правиме програм од самата деконструкција“ (Mencvel, 2013:56). Навраќајќи се прецизно на клучните компоненти што ја исчинуваат содржинската поента на овој труд, најпрвин ќе бидат изложени и образложени условите во кои настапуваат состојбите што ја одразуваат проблематиката со која е загатнат овој труд. Мошне

значаен настан е отварањето на музејот МОМА (на 07. 11. 1929. година) во Њујорк заради следната причина: доаѓа до манифестирање и на интересите за современата уметност (првата изложба е посветена на постимпресионистите<sup>5</sup>) и на интересите за историјата на модерната уметност (ова пак го потврдува изложбата од 1936. година: Кубизмот и апстрактната уметност<sup>6</sup>). Значи, уште во триесеттите години од минатиот (20.) век директорот на овој музеј Алфред Бар (Alfred H. Barr), укажувајќи на корелираната развојност од синтетизам и неопресионизам до апстрактната уметност, во нејзината содејственост и кореспондентни (или дивергентни) точки – практично укажал на „стратешко-тактичката претстава на многукратноста на уметничките појави на модернизмот.“<sup>7</sup> Доаѓа до појава на многукратност и развој на идентитетите на движењата, појавите и креативните настојби, односно тенденцији во XX век, кои го супституираат, превозмогувајќи го статичниот идентитет. Секако и неговата стилски „фиксирана“ оска на модерната што доминирала во деветнаесеттиот век. Како што ќе забележи Астрит Шмит Буркхарт (Astrit Schmidt Burkhardt): „(...) апстрактната категорија на ‘времето’ се однесува и на една невидливата структура, која што Бар ја прави да биде транспарентна на топографска површина. Границите на неговиот модел буквално лежат во времето. Тоа делува како хронолошка рамка за десендентите на развојните процеси од 1890 до 1950 година. Дијаграмот имал за задача да го визуелизира поредокот на стварите и отворено да ги изложи комплексните корелации“ (Šmit-Burkhart, 2006:303). Фактички движењата, тенденциите и појавите истовремено се одигрувале и во синхронските и во

дијахронските промени. Тоа значи дека синхронските промени ги означува едновременост и конкурентност на уметничките движења, додека за дијахронските промени главно се вели дека претставуваат „револуционерно или еволутивно движење низ времето што води кон целни или бесцелни постигнувања на идеалитетите од страна на уметностите како автономни“ (Šmit-Burkhart, 2006:303) или, со други зборови „водело кон самокритично усовршување на уметничката дисциплина во нејзината совршена посебност и исклучителност“ (Šmit-Burkhart, 2006:303). Ако се земе предвид дека модернистичката критика методолошки цели кон себезацврснување (а не самокритикување), тогаш сме мошне блиску до вистината ако претпоставиме едно канонско заснивање на модернизмот, тендирање кон формални усовршувања – и на уметничките дисциплини и на уметничките медиуми, па и материјали во рамките на сите модернистички уметности. Со оглед дека формализмот содејствувал со полит-економските одредници на капитализмот, професионализацијата на уметноста (градењето инфраструктурна мрежа од галерии, атељеа, музеи...) предизвикува специфични трансформации во рамките на модерната уметност „потенцирајќи го прогресивно“ превземаштвото токму во системот на модерните уметности. Тоа ја активира и анимира појавата на културна индустрија. „Институционалниот карактер на модернистичките уметности, поставен е како значаен и одредувачки хоризонт на создавање, размена, рецепција, потрошувачка и поседување на уметноста“ (Dickie, 1974). Уште Дики го забележува она што денес, во 21. век, прогресирајќи во насоката што тој ја увидел, движи кон нови и инакви

хоризонти, носејќи го во себе политизирањето на уметноста (не повеќе како тема или форма на уметничкото дело, туку како нешто сосема нормално), како институционална организираност а со тоа и поопштественост на односите во светот на уметноста, во светот на културата на развиениот капитализам. Во рамките на постмодерната пак, како преврат кој се заснивал на идеализирање на интерпретативните модели на „крајот на историјата“, на „крајот на модерното општество“, „крајот на уметностите“ (како што забележува М. Шуваковиќ) и воспоставување на „постисторијата“ (преку потенцирање на архивското наместо историското разбирање на уметноста) се случува хронолошка линија на измени која значи проектирање во просторноста на архивите (со дополнителни мапиња и индексирања, со промена на историската логика и востановување на архивската логика). Се случува нешто налик на виртуелно-реален кошмар: исклучително сложеното, хибридизирано минато „настапувајќи“ така во современото, го засилува впечатокот на интерактивна неодреденост (поинаку кажано „збрканост“, конфузност), нешто арбитражно од страна на актуелните географски култури и нивните проекти/проекции и рефлексии. Постмодернистичките теории претставувале алатки за деконструирање на дотогашната „историски развојна логика“ на модернизмот, но и покрај тоа, постмодерните актери не ја напуштале историјата целосно. Тие продолжиле со интерпретации на „трагите на историјата,“ воведувајќи и практикувајќи интерактивни постапки со „траги на актуелностите“ (во кои се проширува хоризонтот на можностите да се реконструира и рекомбинира, да се поврзува во функција на растеж и пове-

ќекратност). Како што ќе каже Роланд Барт, за разлика од модернистичката уметност каде што современоста се впишува во уметничкото дело, постанувајќи на тој начин онтолошки мотивиран траг-доказ (автентичност со која се покажува/истакнува автентичното постоење и присуство на уметникот во светот) – во уметноста на постмодерната, ситуацијата е токму обратна: постоењето и присуството на уметникот во светот постанува поништено со делот-трагот. За таа ситуација главен аргумент е преместувањето на уметникот: од полето на егзистенцијата, во полето на делото-како-текст – така уметникот постанува „класифициран“ меѓу другите текстови. Ова се само некои од клучните референци со чија помош се опишува полето на случувања, во контекст на интенциите на ова излагање. Земајќи го предвид профилот на текстот, не може а да не се нагласи значењето на студиите на култура. Појаснето, се работи за дискурсите на културните студии кои ги супституираат/заменуваат дискурсите на современата историја на уметноста: со тоа матрицата на високата уметност најпрвин бидува релативизирана а потоа проширена до сеуште непрофилирани/недефинирани (недофатени, односно неодредени) културни практики. Тука веќе започнува да нѝ се претставува самото јадро на загатнатата проблематика или нејзиниот постамент (што во контекст на содржинскиот дискурс е слична, па и иста работа): не постои повеќе битна разлика помеѓу секојдневната култура, уметностите, културната потрошувачка и забава, медиумските култури, општеството, политиката или сосема апстрактните или конкретни облици на живеачка (Robertson, McDaniel, 2005:5-41).

### III. УМЕТНОСТА И ПОЛИТИКАТА: ЗНАЧЕЊА, МОЖНОСТИ И ПЕРСПЕКТИВА

Мишко Шуваковиќ во своето значајно дело „Уметност и политика“ го евидентира размислувањето на Гројс (Boris Groys), обрнувајќи му посебно внимание на ставот на Гројс – дека тој (Гројс) ја нагласува доминантната присутност на „документарното“ во уметноста и културата, присутност која покажува дека самата уметност веќе не е достапна и дека не може да се добавува, односно дека „уметноста“ (или т.н. „уметничко“) едноставно исчезнале од „оприсутнетиот“ објект. Со оглед дека овој исказ не ја добавува целосната слика за она што се случува, потребно е работите уште повеќе да се појаснат, односно да се образложи каде тоа уметноста/уметничкото заминале во нивните заемдејствија (бидејќи образложувањето за некакво „апсолутно исчезнување“ – очигледно, не ја доловува вистинската слика за она што се случува во сферата на уметноста и културата). Според Гројс уметноста/уметничкото, „заминувајќи“ од оприсутнетиот објект се префрлиле – би можело да се каже и трансцендирале, во: (1) медиумските системи на комуникација каде уметничкото дело навистина е телесно недостапно<sup>8</sup>, (2) дека и самите постанале уметничко дело како медиумска комуникација<sup>9</sup>, (3) дека „преминале“ така што ги превземале биотехнологиите од организациите/артикулациите на секојдневната живеачка или се интегрирале во извесни видови на биотехнологијата, како на пример биотехнологиите на артикулација, организација или изведба на секојдневниот живот – и на тој начин постанале изведба на моментални или моментално-стварни, реални човечки односи кои

не можат директно да се презентираат во системот на комуникација или во системот на уметноста, туку можат да бидат само посредувани, со помош на стварни или фикционализирани документарни визуелно-аудио-текстуални материјали.<sup>10</sup>

Секако дека покрај тоа што треба да се протолкува поимноста на уметничките практики и новите медиуми, треба да се земат предвид и одредниците на глобалноста/глобалното, односно потресите што глобализацијата ги предизвикала (а сега натаму и ги потенцира) во сферата на, денес доминантната, масовна култура.

На самиот почеток беше спомената демократијата, како фактор кој корелира со феномените на масовната култура, новите медиуми (ваќе окупирани од визуелизацијата и сликата, како најподобни за инстант трансфери од сите планетарни координати), и, што е мошне важно, демократијата во корелација со глобализацијата. Глобализацијата е практично неодминлива како нужност на информациското или пост-добата. И тука на прво место котира капиталот, меѓутоа во една нераскинлива трипартитна верзија: капитал-информација-моќ. Очигледно е дека во вакви услови расте улогата на новите медиуми – како дистрибутери на информацијата, а со тоа и како фактор што го обезбедува „владеечкото тројство.“ На ова материјално тројство кое и тоа како има и свои недостатоци и „празен ‘од“ (во хуманистичка и морално-етичка смисла) може да му се претпостави етичкиот аспект на верата, како нужен – меѓутоа не и доволен услов. Токвил (Alexis de Tocqueville), со право забележува дека во демократијата изедначувањето ги раздвојува граѓаните со тоа што ги чини меѓусебно независни. Или, како што вели: „Никој никому ништо

не му долгува, ниту од некого може нешто да очекува, освен ако со договор не е предвидено поинаку. Оттука секој се навикнува себе си да се посматра (доживува, л.з.) изолирано (...) Демократијата не само што тежнее кон раздвојување на поединците, туку ги води луѓето кон заборав на своето минато“ (де Токвил, 2002:450-470). Или како што забележува во своето дело Кај аристократските народи, за разлика од состојбите во аристократските општества, „кај демократските народи новите семејства се подложени на нестандартни односи (освен помеѓу своите најблиски членови), така што (...) човекот (...) одвоен од современите без трагите од предците и поимот за потомците, како поединец ослободен од хиерархиските врски и секоја традиција се повлекува во себе: демократијата непрекинато го враќа на него самиот и му се заканува на крајот исцело да го затвори во неговото осамено срце“ (де Токвил, 2002:450-470). Полето на демократијата во потполност е јалово за елитизмот. Претходните забелешки беа токму во контекст да се прикаже последниот став, без претензии за некои други полемизирања „помеѓу“ демократијата и либерализмот и од аспект на некои други нивни меѓусебни предности (или потфрлања). Поентата, иако навидум „позната“ всушност е суптилно повеќеслојна: укажува на политичките профили кои ја гушат елитистичката – а ѝ одат во прилог на популистичката, како масовна култура. Тоа може да се користи и како рефлексивна (притисок) од помоќните и доминантни култури – врз помалкумоќните, инхибираните. Кога станува збор за популистичката како масовна култура, не се отфрлаат традиционалните вредности, фолклорот. Меѓутоа, тоа не значи дека тие не трпат штета, на-

чинот на кој популистичката култура „се окаменува“ во масовна го поттикнува нивното инхибирање.

#### IV. ЗАКЛУЧОК

Претходно беше евидентирана демократијата, меѓутоа прашањето за демократијата како поволна (или неповолна) во рамките на глобализацијата останува отворено. Со забелешка дека токму демократијата ги хомогенизира и значењата во уметноста и културата. Но што би можело да се стори? Дали глобализацијата, ако би била уште поостро осудена и ставена под знак на прашање нејзината реализација (всушност, ќе се зголемеле само притисоците и капиталот потребен за нејзиното воспоставување) – би била сопрена и практично? Или, поинаку кажано, дали, доколку глобалниот поредок однапред би бил подетално анализиран и порешително одбиен во прифаќањето „здраво за готово,“ работите би се измениле и во која насока би се измениле?! Постои ли воопшто некоја друга, издржлива варијанта? Како и да е, „се случи“ – а веројатно тоа било и неизбежно – масовната култура, која дефинитивно повлијае врз комерцијалното формирање и хибридизација на уметноста, во сите нејзини нијанси. Современата уметност дури и не е одредена децидно ниту од културалниот стил (како аспект на културата), ниту од естетизмот или поезисот. Експертите го толкуваат современото димензионирање на културата како резултат на блискоста (пред сè функционалната / практично комерцијалната и феноменолошката блискост) помеѓу: модалитетите (односно облиците, целите и целењата) на организацијата – реорганизацијата (која по геометриска прогресија забрзува) на жи-

веачката во рамките на биополитичките технологии, и оние облици што ги продуцира уметноста (која исто така трпи брзи промени, меѓутоа во тривијална смисла затоа што веќе естетското и поетичното се паднати на „нулта точка“). Меѓутоа, повеќе од очигледно е дека ниту историјата, ниту уметноста го преминале прагот на своето постоење. Тие не се дури ни на прагот на својот крај, иако се случуваат (и случени се) навистина сериозни промени како во уметноста (особено по прашањето на суштината на уметничкото), така и во културата (особено во смисла на нејзиното омасовување, а со тоа и на промените/универзализацијата со кои се брише автохтоноста, самосвојноста и специфичноста на поединечните култури). Она што го застапуваше семиолошката теорија, особено преку творештвото на Умберто Еко (и Чарлс Пирс, кого Еко во голем дел го прифаќа), би можело да се пренесе и на појавноста/референтноста на феноменот на интеракцијата култура–уметност, изразено во една повеќе асоцијативна смисла. Имено „прилагодувајќи ги претпоставките на Пирсовата семиотика на самата теорија на културата, Еко доследно му признавал семиотички статус на културниот универзум, сметајќи го за систем од систем на значења во кој што се одвиваат непрекинати процеси на комуникативни размени“ (Bužinska, Markovski, 2009:281). Меѓутоа, и покрај тоа што постојат индиции дека семиотиката како дисциплина е кадарна до извесен степен да ја опише целината на човековата култура (културата сфатена како неограничен процес на создавање на знаци и на нивна интерпретација, значи културата сфатена како семиоза) – изгледа дека сепак семиотиката се покажала поприкладна (така и во случајот на Еко) како

„збир на средства за интерпретирање на текстот“ (Bužinska, Markovski, 2009:281). Беше кажано за „кружниот тек“ помеѓу уметничките практики и културалните активности на масовната култура. Тоа би можело да се детерминира накусо како процес во кој, од една страна се одвива: поставување на уметничките практики како културални активности, продукти на масовната култура и, од друга страна: случување во кое се проблематизира статусот на уметноста (затоа што продуцирањето на културалните активности на масовната култура според примерот на уметничките практики предизвикува исчезнување на статусот на уметноста во – како што забележува Шуваковиќ „биотехнологиите на современите услужни практики“). Поинаку кажано културата флукутира по *borderline*-от (граничните линии) на естетизација на културалните масмедииумски и елитни модели – модулирани од културалниот или уметничкиот праксис, дејствувања. /Овие практики подетално беа елаборирани во пасусот од излагањето во кои се говори за Гројс./ Значајно е да се подвлече проблемот на (со)временоста, да се истакне дека постои скриен (и неизвесен) миг во кој се одвива структурирање на општественоста преку моќта, структурирање на општествената моќ кое содејствува со реорганизација на човековата живеачка (а чии ризомии се наоѓаат во самата организација) и кон која постои тежнење за превозмогнување, рапидно растечко тежнење. Секако дека координатите на таа ре-организација ги сочинуваат времето и просторот. Клучот или пасвордот го наметнува потребата да се биде современ, а тоа пак, како уметничка пракса исчистета од работа на пасвордот за современоста ги истиснува анахроните ауратски средства: нацио-

налниот идентитет, култот на големина на уметникот, уметниковата автентичност, индивидуалност и креативност (сите тие се инхибираат, се истиснуваат). Значи, барајќи го пасвордот за современоста (или конструирајќи го, или хакирајќи го) уметникот сè повеќе тоне во анонимност. Или: „современата корпоративна уметност како да се препознае или дешифрира одговорот на современоста настанува во контекстот на Јапонија, во контекстот на калифорниските градови, транзициските кинески економски современости или културата на Европската унија од Британија (Аниш Капур со монументалните споменици како белези на современото општество) и Германија (Андреас Гурски со фотографиите од голем формат кои го прикажуваат светот на корпорациите: ‘Токиската берза’, 1990, ‘Шангајската банка во Хонг Хонг’, 1994, ‘Кувајтската берза’, 2007) – до малите европски постсоцијалистички култури во кои се реализира фасцинацијата од корпоративските системи (во словенечката уметност: Марко Пељхан ‘Макролаб’, 1997-2007) или циничкиот отклон од државните и корпоративските моќи во хрватската уметност: Златко Копљар ‘К8’, 2008)“ (Šuvaković, 2012:37-38). Што се однесува пак до моќта (клучниот сегмент од трипартитноста капитал-информација-моќ) најзначајно е кој го контролира пристапот во толку посакуваната сегашност, а не како што беше досега: одговорите на прашањата што се и што значат денешната култура или уметност или сегашност, итн.?! Прашањето за транслоцирање на историјата во сегашноста (или било каква опција за некаков вовед на дискурс на историјата во современата уметност) не се зема за сериозно затоа што тоа е веќе сторено во оние концепти кои воде-

ле кон фетишизација на современоста. Конечно, можеби можат сè уште да опстојат одредени побарувања кон историјата – поконкретно, станува збор за три такви случаи: (1) кога историјата се гледа како потенцијален ефект на причинските односи помеѓу уметноста, културата и општеството – ефект кој има свои временско/просторни топологии; (2) кога на историскиот дискурс се гледа како на двигател на извесна, замислена еманципација – што води од неопределена многукратност на современото кон некоја замислена иднина во која треба да се дејствува/изведува; и (3) обид за образложување/толкување на различни временски интервали од минатото – транслиферирани во современоста, или, попрецизно, да се изврши теориска конструкција за промените што се извршени во минатото – во современата уметност и култура во извесно ниво кое според своето траење е историја.

#### БЕЛЕШКИ

- [1] Во рамките на разните форми на модернизмот (на XX век) идеологијата претставува дијалектика на историјата (однадвор наметната голема приказна за минатото), феноменологија на човековиот дух (приказна за сегашноста) и приказна за иднината (утописките приказни кои говорат за подобар свет од оној на теозофијата, потоа приказни кои „се движат“ од социјалутопизмот – преку хипиците и њу ејџот – сè до бунтовно акцентираниот движење во шеесеттите...). Во културата на постмодерната (со завршувањето на ладната војна) идеологијата поставува „фрагментирана локална или поединечна или одложена приказна која е траг на утопијата (на фантазмот) или бришана трага на идентитетот (продор на првостепениот јазик на предочување во метајазикот на владеачките), односно, во постмодерната култура постои синхронитет помеѓу големите идеологии и малите секојднев-

- ни идеологии, присутните идеологии на актуелното како и одложено или поместеното или потрошеното значење на идеологијата на историјата или на географски децентрираните култури, во однос на Еворпа“ (Šuvaković, 2010:382).
- [2] Антонио Грамши прв го воведува поимот „хегемонија“ и тој означува однос помеѓу културата и моќта, однос кој што се реализирал како влијание, доминација, присутност или надреденост во културата или помеѓу културите. „Хегемонијата е начин на кој што доминантната општествена група во општеството, со посредување на интелектуалното и морално лидерство, тежнее да победи и да ги субординира останатите општествени групи“. Antonio Gramsci: “Hegemony Intellectuals, and the State,” in John Storey, ed. *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* (2nd edition), Princeton Hall: Hemel Hempstead, 1998, 210.
- [3] Менцвел прави поинаква дистинкција помеѓу културно и културално. Него може да го разликуваме од Бенет, Вилијамс или Стори. Студии на културата, сепак, различно се толкуваат а се појавиле во Велика Британија (во педесеттите години на XX век) со учењето на теоретичарот на книжевноста Френк Рејмонд Левис – Левис започнува со модернистичките проучувања на културата, посебно со проучувањето на меѓуодносот помеѓу високата (како идеална) и популарната (како секојдневна) култура.
- [4] Според Знаџетски, постои дистинкција помеѓу „културолошкиот фактор“ и „хуманистичкиот фактор“. Имено, културолошкиот фактор, според современата философија на науката се толкува така што „секое наше познание го содржи во себе (бидејќи секое познание се случува со помош на човековата теориска – односно појмовна и практична – односно научна апаратура, елаборација). Покрај Флоријан Знаџетски, овие согледби ги споделува и Станислав Бжозовски.
- [5] На изложбата биле истакнати дела од Винсент ван Гог, Пол Сезан, Пол Гоген... што укажува дека изложбата е со модерна, односно модернистичка провениенција.
- [6] Со профилот на оваа изложба, музејот ја добива и димензијата на современост.
- [7] Се работи всушност за дијаграмот на корицата на каталогот на Alfred H. Barr: *Cubism and Abstract Art*. Museum of Modern Art, New York, 1936.
- [8] Во контекст на овој локус на трансцендирање на уметничкото дело, Гројс го дава примерот со land art трудовите/делата на Роберт Смитсон, на Мајкл Хејзер...
- [9] Во тој контекст Гројс ја сприкажува мрежната уметност (уметноста на мрежите) или т.н. нет арт, потоа општествените мрежи – social networks, потоа уметноста на играњето/игрите (т.н. „игрички“) – game art, потоа видео/тв уметноста.
- [10] Станува збор за уметнички практики на автори меѓу кои Гројс ги наведува Јиржи Кованда, Елеонора Антин, Томислав Готовац, Синди Шерман, Нан Голдинг, Џулија Херисон, Ширин Нешат, Борис Михаилов, Тадеј Погачар, и уште многу други. Поопширно види во: Miško Šuvaković: *Umetnost i politika*, Beograd, Službeni glasnik, 2012 стр. 37.

#### ЛИТЕРАТУРА

- [1] M. Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Beograd, Serbia: Orion I Art, 2010.
- [2] E. Baldwin, B. Longhurst, G. Smith, S. McCracken, M. Osborn, “Introduction” in *Introducing Cultural Studies*, Georgia, USA: University of Georgia Press, 2000.
- [3] A. Gramsci, “Hegemony Intellectuals, and the State,” in J. Storey, Ed., *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 2nd ed., Princeton, USA: Hemel Hempstead, 1998.
- [4] A. Mencvel, *Antropološka imaginacija*, Beograd, Serbia: Čigoja štampa, 2013.
- [5] М. Епштејн, *После будућности; судбина постмодерне*, том I и II, Београд, Србија: Драслар Партнер, 2010.
- [6] A. Šmit-Burkhardt, „Barov efekt,“ *Treći program RB*, br.131-132, Beograd, Serbia, 2006.
- [7] G. Dickie, *Art and Aesthetics: An institutional Analysis*, Cornell, USA: University Press, Ithaca NY, 1974.
- [8] J. Robertson and C. McDaniel, „Art World Expands“, in *Themes of Contemporary Art – Visual Art After 1980*, Oxford, GB: Oxford University Press GB, 2005.
- [9] M. Šuvaković, *Umetnost i politika*, Beograd, Serbia: Službeni glasnik, 2012.
- [10] А. де Токвил, *О демократији у Америци*, Нови Сад и Сремски Карловци, Србија: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2002.
- [11] A. Bužinska and M. Pavel Markovski, *Književne teorija XX veka*, Beograd, Serbia: Službeni glasnik, 2009.



- 1 Во рамките на разните форми на модернизмот (на XX век) идеологијата претставува дијалектика на историјата (однадвор наметната голема приказна за минатото), феноменологија на човековиот дух (приказна за сегашноста) и приказна за иднината (утописките приказни кои говорат за подобар свет од оној на теозофијата, потоа приказни кои „се движат“ од социјалутопизмот – преку хипиците и њу еџот – сè до бунтовно акцентирани движења во шеесеттите...). Во културата на постмодерната (со завршувањето на ладната војна) идеологијата постанува „фрагментирана локална или поединечна или одложена приказна која е траг на утопијата (на фантазмот) или бришана трага на идентитетот (продор на првостепениот јазик на предпочување во метајазикот на владеачите), односно, во постмодерната култура постои синхронизитет помеѓу големите идеологии и малите секојдневни идеологии, присутните идеологии на актуелното како и одложеното или поместеното или потрошеното значење на идеологијата на историјата или на географски децентрираните култури, во однос на Еворпа“ (Šuvaković, 2010:382).
- 2 Антонио Грамши прв го воведува поимот „хегемонија“ и тој означува однос помеѓу културата и моќта, однос кој што се реализирал како влијание, доминација, присутност или надреденост во културата или помеѓу културите. „Хегемонијата е начин на кој што доминантната општествена група во општеството, со посредување на интелектуалното и морално лидерство, тежнее да победи и да ги субординира останатите општествени групи“. Antonio Gramsci: "Hegemony Intellectuals, and the State," in John Storey, ed. Cultural Theory and Popular Culture: A Reader (2nd edition), Princeton Hall: Hemel Hempstead, 1998, 210.
- 3 Менцвел прави поинаква дистинкција помеѓу културно и културално. Него може да го разликуваме од Бенет, Вилијамс или Стори. Студии на културата, сепак, различно се толкуваат а се појавиле во Велика Британија (во педесеттите години на XX век) со учењето на теоретичарот на книжевноста Френк Рејмонд Левис – Левис започнува со модернистичките проучувања на културата, посебно со проучувањето на меѓуодносот помеѓу високата (како идеална) и популарната (како секојдневна) култура.
- 4 Според Знањетски , постои дистинкција помеѓу „културолошкиот фактор“ и „хуманистичкиот фактор“. Имено, културолошкиот фактор, според современата философија на науката се толкува така што „соеко наше познание го содржи во себе (бидејќи коеко познание се случува со помош на човековата теориска – односно појмовна и практична – односно научна апаратура, елаборација). Покрај Флоријан Знањетски, овие согледби ги споделува и Станислав Бжозовски.
- 5 На изложбата биле истакнати дела од Винсент ван Гог, Пол Сезан, Пол Гоген... што укажува дека изложбата е со модерна, односно модернистичка провениенција.
- 6 Со профилот на оваа изложба, музејот ја добива и димензијата на современост.
- 7 Се работи всушност за дијаграмот на корицата на каталогот на Alfred H. Barr: Cubism and Abstract Art. Museum of Modern Art, New York, 1936.
- 8 Во контекст на овој локус на трансцендирање на уметничкото дело, Гројс го дава примерот со land art трудовите/делата на Роберт Смитсон, на Мајкл Хејзер...
- 9 Во тој контекст Гројс ја спримажува мрежната уметност (уметноста на мрежите) или т.н. нет арт, потоа општествените мрежи – social networks, потоа уметноста на играњето/игрите (т.н. „игрички“) – game art, потоа видео/тв уметноста.
- 10 Станува збор за уметнички практики на автори меѓу кои Гројс ги наведува Јиржи Кованда, Елеонора Антин, Томислав Готовац, Синди Шерман, Нан Голдинг, Џулија Херисон, Ширин Нешат, Борис Михайлов, Тадеј Погачар, и уште многу други. Поопширно види во: Miško Šuvaković: Umetnost i politika, Beograd, Službeni glasnik, 2012 стр. 37.