

Контекстуалната уметност во земјите од Источна Европа: Пристапи, дијагнози и третмани на проблемот

Во овој текст се занимаваме со појавата контекстуална уметност во земјите од Источна Европа денес и нејзиниот можен претходник во општествено ангажираната уметност на социјалистичкиот реализам. На ваквата поставка на контекстуалниот пристап кон уметноста во Источна Европа го спротивставуваме колонијалниот концепт на контекстуалната уметност кој го развива Пол Арден на запад. Тргувајќи од поимот „одраз“ на Герѓ Лукач, преку транзициската и пост-транзициската општествено-ангажирана уметност во 90-тите години, наш фокус претставува денешниот миг и анализата на уметничкиот чин како интервенции во општествениот контекст. Иако темата е контекстуалната уметност во Источна Европа, текстот е пишуван, пред сè, од гледна точка на Србија и регионот на поранешна Југославија со соодветните примери од уметничката практика кои се наведени во фуснотите.

Уметничката традиција на модерното европско (Западно) општество, од 18-тиот век, се заснова врз интуитивистичкиот пристап, изведен од романтичарските, експресионистичките и теориските гении кои уметноста ја објаснуваат како самоизразување на исклучителноста на надарениот поединец. Основата на ваквиот концепт на уметноста ја објаснува Џорџо Агамбен пишувајќи дека од 18-тиот и особено низ 19-тиот век се менувал филозофскиот концепт на пракса¹.

1// Agamben, Giorgio "The Man Without Content", Stanford University Press, Stanford Ca, 1999., посебно текстовите: "Poiesis and Praxis", во Ibid, str. 68-94. и "Privation Is Like a Face", во Ibid, стр. 59-68.



Табак 1/а
Контекстуалната уметност во земјите од Источна Европа

Табак 1/б
Контекстуалната уметност во земјите од Источна Европа



Практисата се сфаќа како „израз на волјата“ на поединецот, а самата уметност сè повеќе се објаснува како практика, а сè помалку како поезис. Ваквиот пристап е карактеристичен за модерните општества со развиено и демократско уредување. Нив ги одредува идеологијата на индивидуализмот и ставот за релативната автономија на уметноста, чија општествена функција може да биде и отсуството на општествена функција. Автоекспресијата или изразот на волјата на надарениот поединец, станува per se доволна причина за неговото дејствување, односно: може да биде единствената функција на неговото творештво.

Во втората половина на 20-тиот век, по Втората светска војна, Европа се дели на (капиталистички) Запад и (комунистички) Исток, при што доаѓа до разидување во понатамошниот, теориски развој на овој пристап и сфаќањето на уметноста.

Капиталистички уредените земји ја продолжуваат оваа идеолошко-теориска матрица. Во капитализмот, со уметноста се манипулира за време на создавањето дискурзивно поле кое ја одредува цената на уметничкото дело, па генијалноста на авторот се набљудува како пазарна вредност. Значи, доволно е да се биде препознаен како надарен поединец; како гениј чиј талент станува специфична единица која може да се изрази со бројка, односно со пари како еквивалент на сите други вредности.

Погрешно би било да се набљудува уметничката традиција на западна Европа како бинарна разлика со вредностите на европскиот Исток. „Основата“ е заедничка; различна е „надградбата“, условена од различните општествени уредувања и различните социјално-политички контексти во кои, од втората половина на 20-тиот век, создаваат авторите од земјите со социјалистичко и комунистичко уредување.

Западната идеологија на индивидуализмот му се спротивставува на колективизмот како на клучен поим за општествата кои се обликувани од социјалистичката идеологија. Надарениот поединец, во социјализмот, твори во рамките на контекстот кој е склон да го толкува неговото дело низ дискурсот „општо-општествено“, при што поимот „општествено добро“ станува своевиден критериум во однос на кој се определува значењето на некое дело. Пример за ваквото размислување претставува „теоријата на одразот“ на Герѓ Лукач, во која



на многу места се истакнува категоријата типичност². Типичноста, според Лукач, претставува збир доминантни феномени и односи во одредено време, и така претставува важна карактеристика на уметноста која би требало да биде одраз на објективната стварност. На ваквата уметност авторот и' ја спротивставува онаа која дава слика на индивидуалното доживување на стварноста во свеста на поединецот. Во поширока смисла, во социјалистичките земји, задачата на уметноста е да го одразува општеството така што нуди проекција на неговата иднина³. Во овој контекст, уметникот е препознаен како надарен доколку неговото дело има силна социјална функција; доколку ја еманципира или образува масата; доколку пренесува значајна и јасна порака (поука) од идеолошка природа.

На таа општествена и концептуална основа, уметниците од земјите од Источна Европа развија силно чувство за структурално мислење, спротивно на интуитивното, индивидуалистичкото, а со тоа истовремено и чувство за општествениот ангажман на уметноста. Структуралното мислење подразбира преиспитување на позициите на уметноста и уметникот во општеството, и резултира во општествено ангажирана уметност – за време на соцреализмот во афирмација на новиот општествен поредок, но и ексцесно низ проблемската и критичка уметност која се појавува, да речеме, со новите уметнички практики во СФРЈ во 70-тите години.

Соцреализмот не беше единствениот облик на уметничката практика на Источна Европа од периодот на Студената војна; да речеме, втората голема парадигма беше умерениот модернизам во СФРЈ кој е поблизок до уметноста на западот, но тоа не е тема на овој текст.

Со завршувањето на Студената војна и слабеењето на блоковските поделби во Европа кои резултираа со падот на Берлинскиот ѕид, од 90-тите години на 20-тиот век во земјите на некогашниот Источен блок дојде до радикални пресврти. Со преминот од социјалистички и комунистички во капиталистички општествени уредувања се изменија и доминантите идеологии во овие земји. Меѓутоа, контекстуално-проблемскиот пристап и начинот на промислување остануваат битна карактеристика на современата уметност во земјите од пора-

2// Lukač, Đerđ "Estetičke ideje: za marksističku estetiku", BIGZ, Beograd, 1979

3// На пример, големите соцреалистички платна на сликарот Боже Илиќ, или југословенскиот „партизански филм“ од 50-тите и 70-тите години на 20-тиот век



Контекстуалната уметност во земјите од Источна Европа
ТАБАК 2/а

Контекстуалната уметност во земјите од Источна Европа
ТАБАК 2/б



нешниот Источен блок. Ангажираната уметност од 90-тите години во Источна Европа е во знакот на граѓанските слободи, човековите права и позитивните вредности на демократијата, а во случајот со Србија и дополнително критички ориентирани кон националистичкиот режим⁴. Меѓутоа, во 2000-тите, наместо проекција на демократската иднина настапи суровата сегашност на транзицијата – распад на комунистичката идеологија за колективизмот, приватизацијата на општествениот капитал, „првобитна“ акумулација на капиталот, масовните отпуштања и сл. – и критичката острица на уметничката практика се насочува на овие и на слични проблеми.

Карактеристика на контекстуалниот пристап е тоа дека мотивацијата на уметникот не тргнува однатре кон надвор. Таа тргнува кон надвор, се развива во свеста на субјектот од каде повторно излегува надвор, на улица, во општеството, во стварноста од која потекнала. Целта на уметникот не е да ја изрази и да му ја прикаже својата индивидуална, внатрешна состојба на општеството – дури ни во случај таа да е директно предизвикана од надворешната стварност; негова цел е да влијае врз општеството укажувајќи општо на општествениот проблем⁵.

Тоа може да биде проблем кој се однесува лично на уметникот, но не и проблем кој се однесува само на него. Со други зборови, уметникот не се перципира како индивидуа чии внатрешни, „интимни пејзажи“ сами по себе се доволно вредни да бидат експонирани, туку како поединец кој застапува одредена општествена позиција во чие име зборува, или чиј глас го брани.

Слично на некогашната Теорија за одразот на Лукач, предмет на контекстуалната уметност денес не е личното, туку типичното и индивидуалниот одраз на стварноста можат да функционираат само како собирател во пресметувачкото дејствие чиј конечен збир претставува израз на општото. Генерално општественото, односно: колективното.

4// Уметниците од 90-те години во Источна Европа, посебно во земјите од поранешна Југославија, исто така беа директно поттикнувани на ваков пристап низ Сорос центрите за современа уметност како главни нарачателни, и во случајот со Србија, единствена инфраструктура за продукција и „дистрибуција“ на современата уметност.

5// за ваков пристап наоѓаме кај уметниците: Тања Остоиќ „Барам маж со ЕУ пасош“, Владимир Николиќ „Ритам“, Душан Муриќ „I'm Pro: sram“, во проектот „Problemmarket“ на Игор Штротсмајер и Дејвид Греси; дизајнерските акции на групата Шкарт и сл.



Уметникот е интервентен општествен субјект и функција на неговото творештво не е да се изрази себеси (својата длабочина), туку да го „промени светот“, односно, да влијае врз вредносните, идеолошките и останатите доминантни системи кои ги препознава во контекстот во кој твори, т.е. контекстот во кој интервенира.

Уметникот не претставува осамена фигура, туку будна и свесна единка која појдовната точка за своето дејствување ја наоѓа во општествената стварност. Во овој контекст, уметникот не е гениј. Тој по прво е „инженер“ и негова улога е да предложи точни насоки за изградба на колективната иднина. Уметноста нема автономија. Уметникот нема автономија. Уметноста е општествена пракса; а уметникот општествен субјект.

Ваквото сфаќање на контекстуалната уметност значајно се разликува од она што го застапува Пол Арден⁶. Пишувајќи за контекстуалната уметност од позиција на западноевропски теоретичар, Арден поимот стварност го дефинира како „понуда на настани од кои уметникот може да искористи нешто“ и потоа како „терен за истражување кој контекстуалниот уметник сака да го освои“. Во земјите од поранешниот Источен блок, стварноста не е терен кој уметникот го освојува, туку единствениот кој му е понуден за на него да ги воспостави правилата на игра, единствен терен на кој и самиот тој постои. Ако, под социјалистичкиот режим, правилата на игра беа однапред познати и одредени со доминантната идеологија, денес тие се збунувачки, нови и нејасни, а улогата на уметникот е да ги појасни или да се обиде да ги рedefинира и приспособи на потребите на општеството, принудено да игра на тој терен⁷.

Контекстуалната уметност Арден ја нарекува уметност на пронајдениот свет, додека земјите од поранешниот Источен блок сè уште трагаат по „сопствен“ свет. Свет кој е изгубен; свет чиј одраз требаше

6// Pol Arden, "Kontekstualna umetnost: umetničko stvaranje u urbanoj sredini, u situaciji, intervencija, učestvovanje", IK Kiša- Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007. стр. 38-42

7// Примери за рedefинирање и преземање на јавниот простор: ТВ перформансот на "Sms gerilla" на ТхХ платформата, проектите "Lilly" и "Tempo" на Данило Прњата, „Распеани скопјани“, раните настапи на "Horkeškart", претставата „Слушај, мал човеку“ на Ана Милјаниќ во рамките на проектот „Жед за животот“ на CZKD и др.



Контекстуалната уметност во земјите од Источна Европа ТАБАК 3/а

Контекстуалната уметност во земјите од Источна Европа ТАБАК 3/б



да биде иднината проектирана со уметноста на соцреализмот, значи, свет чија иднина никогаш не се остварила.

Контекстуалната уметност во земјите од поранешниот Источен блок треба да се набљудува, пред сè, како „внатре-општествена пракса“. Контекстуалниот уметник настапува во општеството во име на општеството, поништувајќи ја границата меѓу уметникот и публиката. Она што ја одредува неговата позиција како уметник станува свест за општествениот контекст, односно: социјална свест. Сепак, важно е да се направи разлика меѓу поимот социјална свест во уметноста на соцреализмот, и истиот овој поим во дискурсот на современата контекстуална уметност на поранешниот европски Исток. Во соцреализмот, таа беше наречана од страна на државата, па соцреалистичката уметност може да се смета како еден вид „државен идеолошки апарат“, како што ги објаснува Луј Алтисер (Louis Althusser)⁸. За разлика од ваквиот „програмски“ контекстуален-колективизам, денес таа настанува според т.н. „bottom-up“ или „grass-root“ принципи, како реакција-одоздола на државните системи кои општеството го водат кон неолибералното капиталистичко уредување и реафирмација на индивидуализмот, која како последица има зајакнување на принципот на компетитивност на сите инстанции во општеството. Социјалната свест на уметникот, во минатото, била набљудувана како вредност прокламирана од страна на доминантната идеологија и владејачкото општествено уредување, со намера да ги афирмира таа идеологија и тоа уредување. Денес овој поим се поврзува со критичкиот пристап, карактеристичен за т.н. независни, алтернативни сцени, чија улога, сосем спротивно, се наоѓа во проблематизацијата на општествениот поредок⁹.

Затоа контекстуално-проблемскиот пристап кон уметноста можеме да го набљудуваме како важна карактеристика на современото уметничко промислување во земјите од Источна Европа, во кои поимот социјална свест, на одреден начин, ја доживеа својата историска еволуција.

8// Altiser, Luj, Za Marksa, Nolit, Beograd, 1971; Altiser, Luj, Elementi samokritike, BIGZ, Beograd, 1975;

9// Примери за bottom-up иницијативата се белградската „Druga scena“, загрпската „Operacija grad“ и „Pravo na grad“, перформансот „Протест“ на Николина Присташ и Ивана Ивковиќ и сл.



Таа се промени во годините на транзиција, сепак задржувајќи ги своите основни постулати за пристап кон уметноста и нејзиното место во општеството. Тие, всушност, го променија предзнакот: етиката димензија, чувството за колективизам и идејата за уметноста како орудие за општествен напредок, останаа присутни, со таа разлика што повеќе не го претставуваат доминантниот режим, туку го критикуваат. Политичките и социјалните промени, кои ги зафатија општествата на источноевропските земји, доведоа до промена на доминантните вредносни системи. Така, идеолошките и естетските обрасци на левичарското наследство, во времето на појавата на капитализмот, ја сменија страната и станаа алтернатива.

Поради тоа, за современата, контекстуална уметност на Источна Европа, на едно ниво, можеме да зборуваме и како за потрага по нови облици на колективизам или како за потреба за нов вид воспоставување социјална правда. За контекстуалниот уметник општеството не е само простор на уметничка интервенција. Истовремено, тоа е и повод за внатрешната состојба која бара интервенција. Значи, контекстот е причина за дејствување и поле на дејствување, истовремено. „Личното е политичко“ и *vice versa*.

Во ваквиот поредок, уметничката работа прераснува во (општествена, политичка) мисија чија цел е активно да влијае на контекстот. Таквиот пристап подразбира силна свест за контекстот и структурално мислење кое почнува од воочување на проблемот или недостатокот во рамките на постојниот контекст, а продолжува со поставувањето прашања за тоа што може да се стори или како треба да се дејствува за да се промени контекстот¹⁰.

За да се исправат недостатоците на еден контекст, потребно е да се проблематизираат неговите основни постулати и (премолчени) консензуси. Во таа смисла, контекстуално-проблемскиот пристап секогаш подразбира своевиден несогласување (дисензус) кое овозможува и остра критика на контекстот. Меѓутоа, критиката е појдовна, ама не и завршна точка за создавање контекстуално-интервентен уметнички чин, бидејќи потребата за интервенција укажува на постојаната

10// Примери за „системски“ интервенции во културно-уметничкиот контекст: теориската и уметничката работа на Марина Гржиниќ, акциите и протестите на ТкХ платформата и ТкХ списанието, списанието и колективот Prolom, проектот и галеријата Kontekst, Per.art и "Indigo Dance Projekat" на Саша Асентиќ и Ана Вујановиќ.



Контекстуалната уметност во земјите од Источна Европа
ТАБАК 4/а

Контекстуалната уметност во земјите од Источна Европа
ТАБАК 4/б



желба, потреба, потреба за нов контекст, или дури на постоење јасна визија за поинаков контекст. Таа визија не мора нужно да биде визија за подобро, но секогаш тргнува од потребата за промена. Таа, значи, е визија за поинаквото. Уметникот како интервентен општествен субјект нема обврска точно да знае каква промена сака, што ни покажуваат и многу уметнички дела настанати според овие принципи. Неговата желба да го промени контекстот не мора да биде илустрација за програмата, манифестот или политичкиот проглас на новото општество, бидејќи во сложеното актуелно општествено поле (кое повеќе не е јасно обликувано во целина, што порано и' овозможуваше главен-наратив на комунистичката идеологија) постои свеста на уметникот за тоа дека тој не може прецизно да предвиди какви последици ќе има неговата интервенција. Контекстуално-проблемскиот пристап кон уметноста до толку повеќе може да се задржи на јасното несогласување, односно, на декларирањето за она што не се сака; на обидот законите, макар и привремено, да се суспендираат за да се испроба употребата на некои поинакви.

Острата критика на доминантниот режим е појдовната точка на контекстуалната уметност. Таа се развива на неа, сè додека овој став не стане сам своја цел. Овде доаѓаме до клучниот проблем поврзан со овој уметнички пристап.

Тој може лесно да стане – и често станува – цинична, песимистичка и непродуктивна појава наречена „паразитирање на негативното“¹¹, која придонесува интервентниот субјект да се пасивизира: се поистоветува со неприпаѓањето на контекстот, перверзното уживање во постојаната негација, како и во ексклузивноста на позицијата апатрид.

Спротивност на оваа позиција е позицијата која ја зазема „артивизмот“. Артивистичкиот пристап е активен и афирмативен. Тој поаѓа од несогласувањата и критиката на постојното и се насочува кон промената која мора да се случи, при што уметничкиот чин го третира како орудие со кое се постигнува целта. Цел е промената, сега и овде¹².

11// Израз на Бојана Цвејиќ кој може да се набљудува и како дефиниција на еден од проблемите на нашиот локален контекст, а со самото тоа и како појдовна точка за контекстуално-проблемската уметничка интервенција во истиот.

12// Некои од групите кои се занимаваат со артивизам се: Žene na delu, Queer Beograd, Stani pani kolektiv, Zluradi paradi, група E8...



☞ Можеме да заклучиме дека силната критика на контекстот, проследена со деталната анализа на неговите механизми, односите на моќта и ефектите кои тие ги произведуваат, се наоѓаат во основата на секој контекстуално-проблемски уметнички чин. Тој почнува со дијагностицирање на одреден општествен проблем, но – зборувајќи со јазикот на медицината, можеме да додадеме дека воспоставувањето на точната дијагноза, само по себе, не претставува и терапија која ќе го донесе излекувањето. Воспоставувањето на дијагнозата е важно, ама не е доволно. Односно: јасната артикулација на некој проблем е само појдовна точка во процесот на негово решавање.

☞ Проблемот и точната дефиниција на проблемот функционираат како тема, но не и како идеја на интервентниот уметнички чин. Проблемот претставува негова почетна точка, ама не и исход.

☞ Поради тоа, во уметноста која настанува преку контекстуално-проблемски пристап, треба да се разликуваат делата кои го тематизираат проблемот во контекстот¹³ од оние кои имаат тенденција активно на влијаат на контекстот.

☞ На оваа разлика еднаква и' е разликата меѓу укажувањето (кое подразбира дека целта на одреден уметнички чин е да го направи видлив некој проблем) и вложувањето (фр. *l'enjeu*), во смисла која ја дефинира Алтисер (Louis Althusser)¹⁴. Според него, интервентниот субјект – набљудуван од гледната точка на постхуманистичките теории, почнувајќи од структурализмот, а посебно во контекст на постструктуралистичката материјалистичка теорија, значи, како производ и ефект на различните текстови и нивните вкрстувања, не може објективно да ја согледа целината на општеството. Сепак, може да се вложи во него, на тој начин подложувајќи се кон критика и самокритика која го активира процесот на промената, ја насочува, но и ја подразбира одговорноста на субјектот кон промената.

☞
13// За овој пристап каа карактеристични се делата: Владан Јеремик "Cigani i psi", на Зоран Тодоровиќ, слем перформансите на Drama Mental Studio на Јелена и Милена Богавац; групата Sprotenik; проектот „Јанез Јанша“, претставата "Bordel ratnika" на Ана Милјаниќ според истоимената антрополшка студија на Иван Чоловиќ.
14// Altiser, Luj, Za Marksa, Nolit, Beograd, 1971; Altiser, Luj, Elementi samokritike, BIGZ, Beograd, 1975;



ТАБАК 5/а

Контекстуалната уметност во земјите од Источна Европа

ТАБАК 5/б

Контекстуалната уметност во земјите од Источна Европа



Уметникот мора да има „будност“; неговата општествена позиција е позиција на субјект кој е свесен за сложеноста на ситуацијата.

☞ Свеста и будноста претставуваат и одговорност, а поимот одговорност секако има етичка димензија. Затоа се поставува прашањето: дали само оние на кои се однесува проблемот, имаат право да се занимаваат со него?... Наместо одговор на ова прашање, можат да се наведат примери од практиката на бројни уметници кои ги спроведуваат своите интервентни уметнички чинови, во рамките на контекстот на кој не припаѓаат. Ова особено се однесува на бројните уметнички практики поврзани со маргиналните општествени групи и идентитети¹⁵. Иако етичката димензија на овие дела е нешто за кое може да се полемизира, правото на уметникот на интервенција во кој било контекст, е неоспорно со оглед на тезата дека контекстот е општествена сопственост.

☞ Контекстот никогаш не му припаѓа на поединецот, без оглед на тоа во колкава мера поединецот се поистоветува со него – чувствувајќи се како жртва или соучесник – чие комфортно непроблематизирање на сопствената позиција не мора да значи согласност, но го има истиот ефект како и премолченото согласување со постојниот поредок во некој контекст.

☞ Оваа контекстуално-проблемска, интервентна уметност, му се приближува на поимот солидарност и наведува на заклучокот дека контекстот секогаш се менува, не поради една, туку поради сите личности.

☞ Секоја уметничка контекстуална интервенција ги умножува општествените конфронтации, отворајќи ја можноста за плуралност, која не е фина и непроблематизирачка (како постмодернистичкото „anything

15// Овде, пред сè, се мисли на уметничките дела и чинови кои за цел имаат интеграција на маргинализираните општествени групи, како етничките, верските, сексуалните или другите малцинства: сиромашните, децата без родители, жртвите на насилство, болните од различни болести или лицата со посебни потреби. Ваквите уметнички практики постојат во т.н. „инклузивен театар“, форум театарот и делата создадени на работилниците и тренинзите за врсници. Во оваа група спаѓаат и сите практики кои можат да се окарактеризираат како „community art“, но и оние дела кои ја тематизираат положбата на маргинализираните групи и идентитети, правејќи ги нивните проблеми видливи за остатокот од општеството. Пример се бројните документарни филмови или видеата, чии теми експлицитно се однесуваат на социјалната маргина.



goes“), туку ги заострува критериумите, ги проблематизира доминантните вредности и ја создава социјалната клима во која постои дискурзивен простор за многу различни гласови.

превод: Ѓорѓи Крстевски

*текстот Контекстуалната уметност во земјите од Источна Европа: Пристапи, дијагнози и третмани на проблемот – настана низ процесот на колективно пишување, во кое учествуваа членовите на работната група Термини, во рамки на проектот Расшкoluвано знаење (o^o): Милена Богавац, Драгана Булут, Бојан Ѓорѓев, Ангела Ќировиќ, Сениша Илиќ, Милан Марковиќ, Катарина Поповиќ и Лилјана Тасиќ, со стручна консултација со Ана Вујановиќ и Бојана Цвејиќ. Белград, пролет, 2010.



Контекстуалната уметност во земјите од Источна Европа ТАБАК 6/а
Контекстуалната уметност во земјите од Источна Европа ТАБАК 6/б





во создавање



издание



Контекстуалната уметност во земјите од Источна Европа ТАБАК 7/а
Контекстуалната уметност во земјите од Источна Европа ТАБАК 7/б

