

CONTEXT / КОНТЕКСТ 21

Review for Comparative Literature and Cultural Research
Списание за компаративна книжевност и културолошко истражување

Editorial Board	Редакција
Liedeke Plate (The Netherlands)	Лидеке Плате (Холандија)
Maruša Pušnik (Slovenia)	Маруша Пушник (Словенија)
Zlatko Kramarić (Croatia)	Златко Крамариќ (Хрватска)
Zvonko Taneski (Slovakia)	Звонко Танески (Словачка)
Aleksandar Prokopiev (Macedonia)	Александар Прокопиев (Македонија)

Editor – in – Chief	Главен и одговорен уредник
Sonja Stojmenska-Elzeser (Macedonia)	Соња Стојменска-Елзесер (Македонија)

ISSN 1857- 7377



This issue is supported by Ministry of Culture of the Republic of North Macedonia
Изданието е објавено со материјална поддршка на Министерството за култура на
Република Северна Македонија

**INSTITUTE OF MACEDONIAN LITERATURE
ИНСТИТУТ ЗА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА**

CONTEXT / КОНТЕКСТ 21

**Review for Comparative Literature and Cultural Research
Списание за компаративна книжевност и културолошко истражување**



Skopje – Скопје
2020

CONTEXT is an international review and publishes contributions in English and in Macedonian. All submissions are peer reviewed.

Manuscripts and editorial correspondence should be addressed to:

Institute of Macedonian Literature
Grigor Prlicev 5, p.o.b. 455
1000 Skopje
Republic of North Macedonia

КОНТЕКСТ е меѓународно списание и објавува прилози на англиски и на македонски јазик. Сите текстови се рецензираат.

Ракописите и редакциската преписка се упатува на следната адреса:

Институт за македонска литература
ул. „Григор Прличев“ бр. 5, п. факс 455
1000 Скопје
Република Северна Македонија

CONTENTS / СОДРЖИНА

Ана Јовковска / Ana Jovkovska

СУПЕРМАРКЕТ-КУЛТУРА: СОВРЕМЕНИТЕ ПРЕДИЗВИЦИ НА КУЛТУРАТА ВО ПОТРОШУВАЧКОТО ОПШТЕСТВО / Supermarket-Culture: Contemporary Challenges of Culture in Consumer Society 7

Маја Јакимовска-Тошиќ / Маја Јакимовска-Тошиќ

ОHRID AS A CRADLE OF CULTURE (CULTURAL HERITAGE AS A POTENTIAL FOR CULTURAL TOURISM) / Охрид како лулка на културата (културното наследство како потенцијал за културен туризам) 19

Ристо Солунчев / Risto Solunčev

ОПТИМИЗМОТ НА ЧОВЕКОТ И ПЕСИМИЗМОТ НА НАТЧОВЕКОТ: КРИТИЧКО ИСПИТУВАЊЕ НА ТРАНСХУМАНИЗМОТ ВО ФИЛОСОФСКАТА ПЕРСПЕКТИВА НА СВ. МАКСИМ ИСПОВЕДНИК / Human Optimism and Overhuman Pessimism: A Critical Inquiry of Transhumanism through the Philosophical Perspective of St. Maximus the Confessor 31

Илија Велев / Ilija Velev

ПРОНИКНУВАЊЕТО НА ХРИСТИЈАНСТВОТО КАКО РЕЛИГИЈА, ЦИВИЛИЗАЦИЈА И КУЛТУРА / The Spread of Christianity as a Religion, Civilization and Culture 45

Gjoko Gjorgjevski, Marija Todorovska / Ѓоко Ѓорѓевски, Марија Тодоровска

THE COLLECTION OF SACRED BOOKS ACCORDING TO *THE FOURTH (THIRD) BOOK OF EZRA* / Збирката на свети книги според *Четвртата (третата) книга Езра* 53

Дарин Ангеловски / Darin Angelovski

ПРЕВОДНА И КРИТИЧКА РЕЦЕПЦИЈА НА АНТИЧКАТА ДРАМА ВО МАКЕДОНИЈА (1945-2000) / Translational and Critical Reception of Ancient Drama in Macedonia (1945-2000) 63

Румена Бужаровска / Rumena Bužarovska

ПРЕТСТАВУВАЊЕТО НА ДРУГОТ ВО ФИЛМОТ „ТРИ ДЕНА ВО СЕПТЕМВРИ“ / The Representations of the Other in “Three Days in September” 77

Sonja Stojmenska-Elzeser / Соња Стојменска-Елзесер HYBRIDIZATION OF POETRY AND THEATRE IN THE CREATIVE WORLD OF JORDAN PLEVNEŠ / Хибридизација на поезијата и театарот во креативниот свет на Јордан Плевнеш.....	85
Сашо Димоски / Sašo Dimovski ДНЕВНИК: СЕСТРИТЕ ПРОЗОРОВИ / A Diary: <i>The Prozorov Sisters</i>	91
Никола Ѓоргон / Nikola Gjorgon ВИНСТАН ХЈУ ОДН: НЕОЧЕКУВАНИОТ СТРУШКИ ЛАУРЕАТ / Wystan Hugh Auden: The Unexpected Struga Poetry Evenings Laureate	101
Натали Рајчиновска Павлеска / Natali Rajčinovska Pavleska СОВРЕМЕНОСТА ВО ТЕОРИЈАТА КАКО ИСТОРИСКИ ПРОБЛЕМСКА КАТЕГОРИЈА / Contemporariness in Theory as a Historically Problematic Category	111

Натали Рајчиновска Павлеска

УДК 7.01:115

Professional article / Сѝручен ѝруг


СОВРЕМЕННОСТА ВО ТЕОРИЈАТА КАКО ИСТОРИСКИ ПРОБЛЕМСКА КАТЕГОРИЈА

Клучни зборови: современост, темпоралност, уметност, историја, трансформација, хибридноста

Предизвикот да се дефинира современата уметност денес е повеќе од неопходност не само поради термилошкиот предзнак којшто се однесува на темпоралниот аспект кој упатува на *ѝсѝоењето* и *ѝраењето* на уметноста во рамка на оваа категоризација *con tempo*, туку и поради собирниот потенцијал на наznakата 'современа', која ги апсорбира сите оние форми на уметничко изразување коишто последователно ја надминуваат (пост)модерната состојба на уметничката трансформација, но и сите оние уметнички реализации коишто не се во потрага по својата основна (генеричка и онтолошка) детерминанта во постоечките стилски изразни квалификации. Според Хал Фостер (Hal Foster) преиспитувањето на оваа категорија 'современа уметност' претставува нужност поради конституционалниот спектар содржан од *нови* хетерогени облици, односно сите оние форми на ликовен јазик на кои им недостасува историска детерминација, концептуална дефиниција и критички суд (Foster, 2009).

Во теоријата на уметноста 'современоста' се разгледува и проблематизира од повеќе појдовни точки, меѓу кои и нејзината неминовна релација со *времето*, односно *времето кое следи*, проблематичната иднина. Во суштина она што е проблематично со оваа детерминанта *современа* е формацијата 'Современа историја на уметност', според Брајан Вилсон (Bryan-Wilson) – етимолшка (не)прикладност на самото поимање на *историјата* и *историзирањето*, како процес кој произлегува од впишување на веќе воспоставени системи на односи и форми на постоење во *минајто* време, но и како процес кој произведува идни можни релации со *иднината* (Bryan-Wilson, 2009). Проблематичноста на *современото историзирање* може да се лоцира и кај *носителите* на временската категорија или интерфејс помеѓу минатото, сегашноста и историјата, мислејќи на уметниците и уметничките практики чишто форми на изразување (канонски, медиумски) ја надминуваат

и дестабилизираат положбата на историјата и нејзината радикална несигурност.

Грант Кестер (Grant Kester) го проширува проблемскиот хоризонт на третманот на *современата уметност* во рамки на *историјата на уметноста* како дисциплина (Bryan-Wilson, 2009). Неговата хипотеза фокусира две точки на проблемска дисјункција во однос на вредностите кои ги произведува оваа дисциплина:

Прво: уметничкој којшто е сè уште жив за да ја осигура задачите на историчарот и ираѓа то противвредност преку неговата нова улога како критичар и теоретичар¹

Второ: современиот гледач е познавач на блиската историја на уметноста.²

Имено, *крајот на историјата на уметноста* е предмет на полемика уште од 1987 г., кога Ханс Белтинг (Hans Belting) во првиот есеј *Крај на историјата на уметноста? Рефлексја на современата уметност и современата историја на уметноста* пишува за *методологијата и моделот* кои би го структурирале феноменот на *модерноста*, уметност која во својата фор-

ма се разликува од *современото* по својата хетерогеност/хибридност на уметничките практики кои несомнено се менуваат. Модалитетите коишто ги заземаат уметничките практики се *трансформативни*, а оттука и *трансформирачки* како носители на поимот на модерното, форма која сè уште ја надминуваат, во новата нестабилна современост која постојано се менува, менувајќи ги своите прашања, во пресрет на нивните непосредни одговори. Белтинг упатува на неможноста за рационализација на телеолошкиот процес на дисциплината *историја на уметноста*, бидејќи и таа сама веќе не може да ги применува старите стилски параметри коишто во минатото ја третираат уметноста како *автономен систем*,возможен за интерпретација според внатрешните специфичности и критериуми (Belting, 1987). Оттука, и самата телеолошка процесуалност е евидентно променета, *историјата на уметноста* како и уметничките практики се здобиваат со нова *трансформативна* и *трансформирачка* форма, која се враќа како практично препознатлив облик во уметничките практики, коишто, пак, последователно го добиваат неизбежниот *трансформативен облик*. Имајќи ги предвид одликите *трансформирачко* и *трансформативно*, потенцијалот за разбирање на телеолошкиот процес лежи токму во *движењето* на двете дисциплини (уметноста и историјата) како цикличен, но и отворен концепт којшто постојано се модифицира преку заемниот однос на *темјоралниот аспект* на постоење на една уметничка состојба во дадено време, време коешто се придвижува кон иднината и време коешто постојано се осврнува кон

¹ Во минатото овие дисциплини произлегуваат од историјата на уметноста, но околу 90-тите години на минатиот век, онтолошката позиција на критичарот и теоретичарот ја преземаат некои од уметниците. Пр. Ханс Хаке (Hans Haacke, *Museums, Managers of Consciousness*, 1983).

² Освен што се претпоставува дека современиот гледач е познавач на блиската историја на уметност, тој исто така партиципира во нејзиното создавање, во оној облик кој на теоријата и е познат како *релациона естетика*, формулиран од Никола Бурио во 1998 (Nicolas Bourriaud, *Esthetique relationnelle*. 1998)

минатото. Дисјункцијата *и́рансформативно* во иста мера конвергира кон *и́стојнаи́а* состојба на нештата (обликот на уметничките практики и нивната историска форма, т.е. автономијата на облиците) и кон *очекуваната* состојба на нештата (обликот на уметничките практики и нивниот трансформирачки потенцијал, т.е. генеричкиот потенцијал на облиците), во настојчива *динамичка* форма на *современата* историја на *уметноста*, односно автономијата на современата историја на уметност како *и́телеолошки* зависен процес. Оттука, несомнено е потребно преиспитување и преименување на поимите *современа уметност* и *современа историја на уметноста* како поими во меѓузависни односи, бидејќи и двете постојат како парадигматски ентитети, онтолошки утврдени во одредено време и одреден внатрешно зависен дискурс (уметнички, општествен, медиумски, консеквентно-историски, архивски итн.)³

Потребата за преименување на терминологијата и утврдување на нов именител на ‘современото’ доаѓа преку носителот на *и́рансформативниот* облик на историјата на уметноста, односно *рецепцијата* на уметничкото дело, проблематизирана во постструктуралистичката литература и критичка теорија кои се занимаваат со анализите на современите визуелни уметности. Преку обидите да се утврди можен пристап на анализа, се приближуваме до *квазиканоничниот* *и́ело* на теоријата на уметноста, која може да се лоцира во центарот на поимањето на

уметничкото дело како субверзивен текст кој се обидува да ја дестабилизира или да ја вознемири рецептивната предконцепција.⁴

Мивон Квон (Miwon Kwon) ја преиспитува оправданоста на припадноста на современата историзација во *и́еоретскои́о* *и́оле*, со тоа што го лоцира *и́рејсјојнои́о* по модерното, процесите и состојбите кои дотогаш *немаа* *и́еоретски* и *јасни* *историски* *границы*. Нејзиниот извор се наоѓа некаде меѓу 1945 и 1960 година, како форма која привремено ја следи оската на западната историја на уметност, и друга локација која го следи интелектуалниот хоризонт (литературата, филозофијата, социологијата како најновата од сите), дисциплини коишто се регенерираат репетитивно обидувајќи се да ја разберат и доловат сегашноста *како целина* (Kester, Grant, 2009:8).

Обидот да се утврди сегашноста како *целина* е можеби најпроблематичниот пристап не само затоа што сегашноста е некус на минатото и иднината, туку и затоа што современото неизбежно ја присвојува. Невозможно е да ја припишеме сегашноста на современото, кога таа припаѓа на многу пошироко поле, што отвора уште една хипотетичка анализа, а тоа е преиспитување на конституирањето на современоста како *единица*, која неизбежно повлекува од минатото, но сепак сè уште не е јасно како влијае или се однесува кон иднината кога станува збор за нестабилна форма, барем во однос на историзацијата.

³ Референца *и́арадиџма* во Šuvaković, Miško, 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetić, Ghent: Vlees / Beton p. 441

⁴ Критиката којашто непосредно влијае врз обликувањето на рецептивниот потенцијал на гледачот е една од клучните инстанци за неговото искуство (Kester, Grant, 2009:8)

Сегашноста е во проблемскиот зенит на голем број теоретичари, бидејќи сè уште нема потесна специјализација која би можела да ја фрагментира историјата на современата уметност и траекторијата што може да се нарече *компаративна историја на уметноста* која како објект на приоритет ќе го има движењето на уметничките идеи и практики низ различни културни зони, наместо во однос на преседани или настани од минатото (Kwon 2009: 13). Квон (Kwon) ја проблематизира историската логика на современата уметност во поширока контекстуална рамка:

Очигледно, предмет на проучување на современата историја на уметноста е уметноста на сегашноста, со проширување на анализите на општествениите, дискурзивните, економските и политичките услови коишто ги прават нештата функционално одговорливи, општествено релевантни и значајни како 'уметност' во сегашноста. Како таква, се чини дека тоа дефиниција е историска или дури и антиисториска. Премногу презентистичка и амнезична, како што велат некои. Многумина тврдат дека современоста воопшто не може да се промислува како историја (Kwon 2009: 13).

Се доведува во прашање основното поимање на современоста во рамки на историјата, и оттука следат консеквентните дефиниции на 'современата уметност' како *облик на кришка*, а 'современата историја на уметност' како *практика*, коишто за свој предмет на интерпре-

тација ја имаат *сегашноста (The Present)* – како онтолошко променлива категорија.

Тешкотијата лежи во тоа како да се разграничи 'сегашноста' како предмет на проучување. Временоста на историјата на современата уметност е чудна, во сегашноста, но застарена. Поради оваа чудна временост, историјата на современата уметност нужно бара поинаков став што ќе ја препознае нејзината дејност како пооврзана со современата уметничка практика отколку со историјата на уметноста (Kwon 2009: 14).

Критичкото преиспитување на 'современата уметност' како отелотворување на новото и како мобилизатор на минатото, ја подвлекува аналитичката природа на 'современата историја на уметност' како модел којшто го преиспитува и она што веќе го знаеме, она што веќе се случило во минатите уметнички остварувања. Значи таа не го историзира хоризонтот единствено на сегашноста, туку и го реинтерпретира минатото во релевантна критичка и дијалектичка релација со сопствениот ентитет.

До сегашноста не се доаѓа преку минатото, туку обратно. Мислам дека современата историја на уметност е најдобра кога наликува на де-конструкција на 'современото', 'уметноста' и 'историјата' (Kwon 2009: 14).

Еден од клучните философски текстови кои го отвораат прашањето на современоста е "What Is the Contemporary?", на Џорџо Агамбен

(Giorgio Agamben), во книгата содржана од три есеи: *What is an Apparatus? and Other Essays*, 2006, промислувајќи:

- *Кому и на што сме ние современици?*
- *Што значи да се биде современ?*

Првиот дел се однесува на читањето на неодамнешни и отстранети текстови од автори кои го поставуваат *чистичош* како современ *субјект* на текстовите. Ролан Барт (Roland Barthes) го сумира сопственото размислување на едно од предавањата на *College the France: "The Contemporary is the untimely"*. Ненавременно (untimely) значи – не е на време. Во 1874, Фридрих Ниче (Friedrich Nietzsche), во делото насловено *Ненавремени мегитации (Untimely Meditations)*, се обидува да воспостави релација со сопственото време и да заземе положба во релација со сегашноста.

...оваа мегитација е самата ненавремена ... затоа што се обидува да го разбере како болест, инвалидитет и дефект она со што оваа епоха со право се зордее, а што е нејзината историска култура, затоа што верувам дека сите сме конзумирани од преската на историјата и треба барем да го сфатиме што (Agamben, 2006: 40).

Ниче го објаснува овој ‘феномен на современоста’ како точка во која оние кои навистина припаѓаат на сопственото време, не се совпаѓаат со него, ниту пак се прилагодуваат на неговите барања, и токму од тој *анахронизам* и *временско исклучување*, тие имаат способност да го сфатат

и перципираат, со цел да создадат сопствен прогрес и сопствени услови. Преземајќи го ова тврдење на Ниче, Агамбен понатаму го објаснува значењето на ‘современиот човек’ влегувајќи во поле на философско-антрополошка анализа, а со тоа и дефинирајќи го *современиот човек* како човек кој не живее во друго време, носталгична личност, туку како поинтелигентна личност која го презира сопственото време со свесност дека не може да го избегне и из земе своето присуство во него. Оттука, тој заклучува дека ‘современоста’ е единствената врска со *сопственото време (one's own time)* кон кое *се придржува (adhere)* и кон кое создава *јасна гистанца (clear distance)* (Agamben, 2006: 41).

Да се направи јасна дисјункција и еден вид на анахронизам значи поделба што го оддалечува современиот субјект од оној кој премногу добро се совпаѓа со епохата, и се врзува со времето во којшто живее и создава, без можност за јасно согледување на својата положба. Нејасноотијата што произлегува од епохата, (не)ангажирањето на поединецот во сопственото време, е еден од аспектите што авторот (Агамбен) ги разгледува кога ќе заклучи дека современиците што *можеле да ја видат светлината* се ретки (Agamben, 2006: 46). Во таа смисла ‘да се биде современ’ е прашање на храброст, не само да се согледа темнината на епохата, туку и да се пронајде светлина во таа темнина, која едновремено е насочена, но и бескрајно се оддалечува од нас.

Нашето време, сегашноста, не само што е најоддалечено од нас, туку што на никаков начин не може да стигне до нас. Неговиот

‘рбет е скршен и ние се наоѓаме точно во точката на фрактура. Затоа ние сме современици, без оглед на сè. Важно е да се сфати дека назначувањето за кое станува збор во современоста не се одвива едноставно во хронолошко време: тоа е нешто што дејствува внатре во хронолошкото време, го нагонува, го припишка и го трансформира (Agamben, 2006: 46).

Во ова разбирање на современоста, како неизбежно временски зависна категорија, времето поседува трансформативен капацитет, менувајќи ја и семантичката категоријата *современо* – како *хронолошки* поим. Поделбата на времето, дисконтинуитетот и интерполацијата на сегашноста во инхерентна хомогеност на линеарното време се задачите на современоста преку кои се воспоставува возможна нова врска помеѓу различните времиња. Со делење и интерполација на времето се појавува можност за *трансформација* и остварување на релација со други времиња.

Сејак тоа дека на живојот му се потребни услугите на историјата мора да се иррифајат цврсто, исто како и предлоžit што ќе се покаже подоцна дека премногу историја му штејат на живојот човек. Историјата се однесува кон живојот човек преку три аспекти: како кон бивше кое делува и се спрема, како кон бивше кое чува и се восхиува, и како кон бивше кое спрема и бара избавување. Овој иррикрашен однос соодветствува на три видови на историја – онолку колку што се дозволува разликување на монументален, антикварен и кришчки

вид на историја Историјата пред сè му припаѓа на човекот со дело и моќ, оној кој ја води големата борба и на кого му се потребни модели, учители, уштеители, а не може да ги пронајде меѓу своите современици (Nietzsche, 1997: 60).

Заклучокот на Ниче произлегува низ една дијалектичка мисла: „...тоа е веројатно начинот на кој современиот човек станува современ *неиријател* во обид да го собори времето во коешто живее и во кое создава, обидувајќи се да се извлече од сегашната состојба како некој којшто *е во времето* што го создава, тој го поништува сопственото време/простор, преку измислување ново имагинарно простор и време коишто можат да припаѓаат само на бесконечниот *современ медиум*, оној кој е бесконечен за континуум.“⁵ Тука лежи потенцијалот за теоретизација на делото на Ниче во проблемската анализа на Агамбен, што само ја оправдува отвореноста на современото поле на кое првенствено се гледа како на *хомогено линеарно време*, за што е потребно дополнително испитување.

Во прашалникот ”Questionnaire on The Contemporary”, Кели Баум (Kelly Baum) придонесува кон актуелната дискусија со истражувањето како можен начин да се толкува дисперзираното, специјализирано поле во кое оперира современата уметност, особено улогата што таа ја носи како естетски и критички маркер, кон претпоставено организирани периоди, поставувајќи две значајни прашања за разбирањето на уметноста во рамки на современоста.

⁵ Континуум како единствена димензија.

Дали уметноста избегнува одговорност за застапување на еден наратив? Дали хетерогеноста на уметноста е потенцијал или дисфункција? (Baum, 2009:91)

Уметноста како „субјект“ покажува демонстрација на непослушност – да се биде „нешто друго“, да се коалицира околу еден *нараџив*, да се оствари единствена цел или да заземе единствена позиција. Нејзината солидарност е конструирана во коалиција со разновидни социјални движења, тие коалиции не се ниту организациски едноставни, ниту се редуцираат на единственото хомогено јадро. Сепак *солидарноста на уметноста* е конструирана врз основа на „конфликтен консензус“, консензус во кој постои организирана *дебата*, но *несогласувањето* лежи над нејзината прецизна интерпретација.

Ако ѝ признаеме дека ѝ постојат стилистички сличности помеѓу сатиричката на современата уметност и сатиричката на современото описно сликарство – ако, ѝа значи да се согласиме дека хетерогеноста (офатена ѝошироко) ѝи карактеризира и уметничкото и описно сликарство – ѝа како е природата на овој однос? (Baum, 2009:93)

Баум го гледа потенцијалот на интерпретацијата на современата уметност како *полисемична единица* во проширена дисциплинарна полемика, односно неопходност од вклучување на *критичкиот дисидент* на уметниците, критичарите и кураторите. Во таа смисла, современата уметност може реално да опстојува според кохерентната логика која ја подразбира *конфликтната природа* на сопствениот субјект

на фокализација. (Baum, 2009:94) Главниот акцент на своето проучување Квон го става на *природата на современата уметност*, воведувајќи ги термините: *полиморфизам* (неспособност за разликување на сегашноста од минатите движења); *хибридност* (квалитет којшто современата уметност го дели со историското и неоавангардата); *нешто помеѓу* (лоцирајќи ја помеѓу поимите, идентитетите, категориите). Она што е невозможно да се исклучи од оваа онтолошка анализа за тоа што всушност претставува современата уметност денес е нејзиниот содржински фондус, радикализиран, според Баум, хибридноста не ги одминува интердискурзивноста и интердисциплинарноста. Улогата на уметникот веќе не му припаѓа исклучиво само на академскиот уметник, неа ја преземаат и мноштво други креативци кои доаѓаат од несродни дисциплини.⁶

Нависина, доколку современата уметност воопшто сака да се разбере себеси, ѝа е како нешто што не е, како нешто најолно друго. Можеме да ѝврдиме ѝа, дека, современата уметност е ангажирана во одржлив (и јас ќе додам возбудлив) процес на станување-друг-на-себеси или авиодефамилијаризација. (Baum, 2009:95)⁷

⁶ Кели Баум посочува креатори на уметничките дела како што се: дизајнерот (Андреа Зител), географот (Тревор Паглен), готвачот (Рикрит Тиравана), бизнисменот (Криситн Хил), консултантот (Вохен Клаусер) и градинарите и произведувачи на храна (Фриз Хаег).

⁷ defamiliarization – терминот е воведен за првпат во 1917 г. од рускиот формалист Виктор Шкловски (Victor Shklovski), во неговиот есеј “Art as Device” во

Кели Баум не го воведува овој термин изворно, или според неговата првобитна примена, туку наместо тоа, таа му додава проширено значење или нова контекстуална логика како поим кој воведува различност, неидентитетност и на дворешност, во чија срж се наоѓа обележјето на современата уметност и стратегијата околу која би можела да се развива идната историја. Според оваа проширена рамка на разбирање на поимот ‘современа ументост’ и нејзините хибридни и хетерогени компоненти, следува дека и самата современа историја на уметност неопходно бара вклучување на мноштво несродни дисциплини како оперативни алатки за разбирање на современоста во целост.

Пристапот на Тери Смит (Terry Smith) го препознава модерниот феномен како модус кој нема и не би требало да има идеја за постоење во сегашноста, што суштински го оправдува преиспитувањето на оваа практика, почнувајќи од секаде и никаде истовремено. Уметниците на перформансот и концептуалистите се наоѓаа насекаде во раните шеесетти години без никаква друга алтернатива, освен во обидот да го заменат постмодернизмот. Кон менувањето на самата форма на современоста како плуралистичка, во голема мера придонесоа експанзијата на индустријата и пазарот. Во раните педесетти и шеесетти години на минатиот век, уметниците застапаа на страната на критичкиот пристап, менувајќи го секој аспект на современоста со нова агенда – да се промени сè што беше претходно сторено. Во прифаќањето на новоста се при-

клучија теоретичарите, критичарите, галеристите и колекционерите, и заедно со уметниците го создаваа празниот плурализам којшто се чинеше незапирлив. Нивниот обид да пронајдат место во сегашноста значеше да се најде дури и само привремено место во неа. Институциите ја направиле најголемата промена во своето онтолошко поимање, преименувајќи се во ‘современи’ (пр. Музејот на модерна уметност – МОМА, Њујорк) со цел да учествуваат подеднакво во новиот простор кој се градел за заедничката историзација. Во таа смисла, институциите значајно придонесоа во поддршката на процесот на воспоставување на новоста во рецепцијата на уметничкиот дискурс.

Едвај неколкумина имаа цврста идеја што значеше преименувањето: поимот (современо) служеше како симболирање на она што неодамна се појавило, она што се случуваше во моментот, или на она што можеби ќе се случува во иднината (Smith, 2009: 46).

Критичката свесност се чинела безнадежна во обидот да се смести уметничкиот дискурс на право место во историјата поради неговото премногу оптимистичко движење и рапидно преименување на постоечките категории во рамки на формалистичките класификации: постмодерно, постструктуралистичко, релациона естетика, постмодернизам итн. Според Смит, поимот ‘современо’ е неутрална замена за поимот ‘модерно’ како начин да се биде со, во и надвор од времето, одделно и одеднаш, со други и без нив. Тука Тери Смит повторно

Différance in Defamiliarization, Comparative Literature, Crawford Lawrence (1984)

ја воспоставува онаа хипотеза за ненавременоста (untimely) присутна во истражувањето на Агамбен, подвлекувајќи го различното поимање на мултиплицитетите на ‘современоста’ денес, како доминантен модел кој го надминува генеративниот потенцијал на други компатибилни термини, како што е модерноста и нејзините деривати (Smith, 2009: 48).

Современоста се чини повеќе од проблематична за дефинирање во рамка на веќе познатите системи на теоретизација. Таа, како и нејзината движечка природа, бара свое ново релевантно место во процесите на впишување, сè се цел одржливост на термилошкиот предзнак како жанровска категорија, модус или сеопфатен уметнички дискурс. Релевантноста на постоењето во еден стабилен интегриран систем во историските порцеси ја предизвикува со-

времената состојба од мноштво аспекти, меѓу кои: најзината привременост, аисториска форма и контекстуална присутност. Се чини дека алтеристоризацијата е она што современата уметност и историја се обидуваат да го постигнат. Моќностите што се отвораат претставуваат нови начини за согледување на обемот на современата уметност во рамките на системот за теоретизирање на нејзината историчност. Неизбежен е фактот дека современоста им припаѓа и на минатото и на иднината, останува само прецизното впишување на современоста во моментот на сегашноста, така што постои можност за утврдување на кружен концепт. Тој останува стабилен, а не како што изгледа во моментот, линеарно отворен за неочекувани претпоставки кои повторливо ја менуваат неговата состојба.

Литература

- Agamben, Giorgio, 2006. “What Is the Contemporary?” in “*What is Aparatus? And Other Essays*” 2006, Stanford University Press, Stanford California, 2009, originally published in Italian in 2006 under the title “*Che cose dispositivo?*”, Nottetempo, 2006
- Baum, Kelli, 2009. *Questionnaire on ‘The Contemporary’*, October magazine no. 130
- Belting, Hans, 1987. *The end of the history of art?*, University of Chicago, 1987
- Bryan-Wilson, Julia, 2009. *Questionnaire on ‘The Contemporary’*, October magazine no. 130
- Foster, Hal, 2009. “Introduction” in *Questionnaire on ‘The Contemporary’*, October magazine no. 130
- Kester, Grant, 2009. *Questionnaire on ‘The Contemporary’*, October magazine no. 130
- Kwon, Miwon, 2009. *Questionnaire on ‘The Contemporary’*, October magazine no. 130
- Nietzsche, Friedrich, 1997. “On the Uses and Abuses of History to Life” in “*Untimely Meditations*” trans. R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press
- Smith, Terry, 2009. *Questionnaire on ‘The Contemporary’*, October magazine no. 130
- Šuvaković, Miško, 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetić, Ghent: Vlees / Beton

Natali Rajčinovska Pavleska

Contemporariness in Theory as a Historically Problematic

Category

(Summary)

This paper aims to provide insight into several relevant works of prominent researchers who challenge the term ‘contemporary’ trying to understand the time in which we live and the time in which we create. By presenting a comparative study of texts, this article seeks to understand the concept of time and shape (of representation/manifestation) in the context of contemporariness. from different points of view regardless of the perspective chosen in art or philosophy, etc. As a linguistic form, the term ‘contemporary art’ originates from the 20th century. However, in terms of its meaning, art has always been ‘contemporary’ at the time in which it was generated. We can only observe the works of the past as artefacts, with a contemporary point of view, trying to put them in the right place today.

Key words: contemporariness, temporality, art, history, transformation, hybridity

Sonja Stojmenska-Elzeser (PhD) *Ss. Cyril and Methodius University, Institute of Macedonian Literature, Skopje (Macedonia)* / **д-р Соња Стојменска-Елзесер**, *Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Институт за македонска литература, Скопје (Македонија)*

д-р Сашо Димоски, *Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Факултет за драмски уметности, Скопје (Македонија)* / **Sašo Dimoski (PhD)** *Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Dramatic Arts, Skopje (Macedonia)*

д-р Никола Ѓоргон, *Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Институт за социолошки и политичко-правни истражувања, Скопје (Македонија)* / **Nikola Gjorgon (PhD)**, *Ss. Cyril and Methodius University, Institute for Sociological, Political and Juridical Research, Skopje (Macedonia)*

м-р Натали Рајчиновска Павлеска *докторанд на Факултетот за медиуми и комуникација, Универзитет „Синџидинум“, Белград (Србија)* / **Natali Rajčinovska Pavleska (PhD candidate)**, *Singidinum University, Faculty of Media and Communications, Belgrade (Serbia)*

Publisher / Издавач

Institute of Macedonian Literature at Ss. Cyril and Methodius University in Skopje / Институт за македонска литература при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје

For the Publisher / За издавачот

Maja Jakimovska-Toshikj, PhD / д-р Маја Јакимовска-Тошиќ

Macedonian Language Proofreading / Лектура (македонски јазик)

Deniz Testorides / Дениз Тесторидес

English Language Proofreading / Лектура (англиски јазик)

Marija Girevska, PhD / д-р Марија Гиревска

Printed by / Печати

MAR-SAZ Skopje / МАР-САЖ Скопје

Number of copies / Тираж

150