

Г О Л Е М О Т О



ГОЛЕМОТО СТАКЛО 12-13/ The LARGE GLASS 12-13, 2000/2001

Тема / Theme :

Среќна Нова 2000/ Happy New 2000

- | | | |
|-------|---|--|
| 06... | НАДВОР! Уметникот наспроти општествената вистинитост
GETTING OUT – Artist vs. Social Reality | Д-р Небојша Вилиќ
Dr. Nebojsa Vilik |
| 16... | Повеселата страна на секојдневието во 90-тите
The Joyful Side of Everyday Life in the 1990's | Марика Бочварова
Marika Bocvarova |
| 22... | Секојдневен дрангулариум
Everyday Odds and Ends | Валентино Димитровски
Valentino Dimitrovski |
| 26... | Жена & машина
Woman & Machine | Соња Абаџиева
Sonja Abadziewa |
| 34... | Замор
Fatigue | Лазо Плавеvски
Lazo Plavevski |

Авторски страници / Authors' Pages

- 37... Антони Мазневски: Цртежи
Antoni Maznevski: Drawings

Филм / Film

- 44... Ејзенштајн во Мексико
Eisenstein in Mexico
- Луц Бекер
Lutz Becker

Превод / Translation

- 50... Фрагменти за и од Venise
Fragments to and from Venise
- Виктор Бургин
Victor Burgin

Дизајн / Design

- 52... Никола Ефтимов - Fashion Body Art
Nikola Eftimov – Fashion Body Art
- Соња Абаџиева
Sonja Abadziewa

Фокус / Fokus

- 56... Ефекти на глобализацијата
Effects of Globalization
- Пјер Рестани
Pierre Restany

"The Big Circus' Fanny Products" of Tome Adziewski at OPEN 2000, Lido

Изложби / Exhibitions

- 60... Искра Димитрова, Бинарен конТАКТ
Iskra Dimitrova, ContAKT Binary *Бојан Иванов*
Bojan Ivanov
- 64... Исмет Рамиќевиќ, Јарбол
Ismet Ramikevik, Pole *Марика Бочварова*
Marika Bocvarova
- 68... Ирена Паскали; Весна Дунимагловска
Irena Paskali; Vesna Dunimagloska *Нада Пешева*
Nada Peseva
- 72... Едноста на двојното или општественото и уметноста
Небојша Вилиќ
Nebojsa Vilic

Нови книги / New books

- 76... 1. 359' BOOKS
2. Nebojsa Vilic, Few Candies for Venice
3. Соња Абациева: Длабоко дишење; Преобразби
Sonja Abadziewa: Deep Breathing; Transformations
4. Марика Бочварова: Ристо Калчевски; Вознемирен шаблон
Marika Bocvarova: Risto Kalcevski; Disturbed Clishe

Музеи & Галерии / Museums & Galleries

На корицата: кадар од филмот "Да живее Мексико" на Сергеј Ејзенштајн
Cover: Sergej Eisenstein, Viva Mexico, fragment

Ликовно обликување: Искра Димитрова
Lay-out: Iskra Dimitrova

Печатењето на овој број е реализирано со материјална поддршка на Министерството за култура на Република Македонија и Про Хелветиа, Скопје



Според мислењето на Министерството за култура, списанието *Големото стакло* е производ за кој се плаќа повластена даночна стапка.

Големото стакло бр. 12/13, 2000/1. Списание за визуелни уметности. Излегува двапати годишно. Цена 100 денари. Издавач: Музеј на современата уметност и Скенпоинт, Скопје. Адреса на редакцијата: Самоилова бб, п.ф. 482, тел.: 11 77 35, факс: 11 01 23, e-mail: moca@sonet.com.mk. Директор: Емил Алексиев. Главен и одговорен уредник: Соња Абациева. Редакција: Владимир Бороевиќ, д-р Небојша Вилиќ, Лилјана Неделковска, Лазо Плавеvски, Зоран Петровски и Јован Шумковски. Секретарка на редакцијата: Јулијана Кралевска. Лого: Владимир Бороевиќ. Печат: Skenpoint, Скопје
Тираж: 1000.

The Large Glass No 12/13, 2000/1, Art Magazine. Price: 100 denars or 3 US\$. Publisher: Museum of Contemporary Art/Skenpoint, Skopje, Republic of Macedonia. Address: Samoilova bb, Skopje 1000, POB.482, tel. (++) 389 2 11 77 35, fax: (++) 389 2 11 01 23, e-mail: moca@sonet.com.mk. Director: Emil Aleksiev. Editor in Chief: Sonja Abadziewa. Editorial Board: Vladimir Boroevik, dr. Nebojsa Vilic, Liljana Nedelkovska, Zoran Petrovski, Lazo Plavevski and Jovan Sumkovski. Secretary: Julijana Krlevska. Logo: Vladimir Boroevik. Printed by: Skenpoint, Skopje. 1000 copies.

Сите текстови, освен означените, се преведени од Дарко Путилов
English translation: Darko Putilov

ISSN 1409-5823

Елизабета Аврамова, *Disaster Relief*, 1999, photography

DISASTER RELIEF



UNITED STATES OF AMERICA

НАДВОРИ

Уметникот наспроти општествената вистинитост

Модерната индивидуа (чијшто најрадикален експонент е уметникот), оптоварена со императивите на слободата се соочува со сериозноста на слепата улица – креативната монотонија. Славениот индивидуализам од модерните времиња отиде предалеку во општествено индиферентниот формализам, особено во уметничките движења и појави по Втората светска војна. Тој отиде толку многу далеку што само-одржливата слобода на изразувањето создаде естетички пуризам којшто имаше значење само за уметникот и пазарот одговорен за создавањето вредносните критериуми и, преку тоа, вреднувањето на уметничкото творештво. Таквиот изнасилен индивидуализам искажа голема незаинтересираност за општеството и општественото окружување. Романтичарскиот уметник-како-гениј самозадоволно се подведе под моќното чувство за оддалеченост од општествената стварност и вистинитост, давајќи му право да си создаде сопствен вештачки свет без ниту една референца кон стварноста воопшто. Формализмот и естетичкиот пуризам се, всушност, последици на таквото инпутирано уверување и разбирање на индивидуализмот. Индивидуализмот создаде нова претстава за уметникот убеден дека тој не може, а и не треба повеќе и понатаму да ја афирмира општествената реалност, како што тоа го правеше во минатото.

Секако дека парадигмата која, според Сузи Габлик, „е многу моќна во животот на општеството, бидејќи влијае врз начинот на мислењето, како се решаваат проблемите, кои цели ги допираме и што вреднуваме“¹, зема удел во создавањето на новата претстава за уметникот во денешницата. Двете „dis-“ категории коишто се востоличиле во ваквата идеја за индивидуализмот во уметноста го востоличиле и културниот модел како парадигма на индивидуалното во којшто „повлекувањето од“ [dis-tance from] и „незаинтересираноста за“ [dis-interestedness for] општествената стварност стана единствена мерка на вредносниот систем. Овој модел се одрази на скоро сите можни подрачја на човековото однесување завршувајќи, како метафора, со популарните американски психијатри-за-лична-употреба. Се разбира, психо-терапијата беше (и сè уште е) завршната точка на продлабочувањето на индивидуализмот воопшто, убедувајќи го субјектот дека причината и последицата се обете сместени во него самиот.

Критиката на ваквата културолошка парадигма, се разбира, доаѓа од страната на марксистите. Опозицијата на индивидуалното/измот е колективно-измот во рамките на општествениот/социјалниот (но не и социјалистичкиот) реализам во полето на уметничкото/уметноста. Допирот до општественото, според марксистите, е резултат на концептот на заедницата [commune] во којашто парадигмата на општественото однесување е прет-поставена или преднички пред индивидуалистичкото само-референтно. Општествената вистинитост ја наоѓа општествената стварност како единствено поле на интерес, напуштајќи ја (дури и поништувајќи ја) „капиталистичката“ парадигма за индивидуалната слобода и го игнорира естетскиот карактер на уметноста: уметноста е соодносна со општеството и уметникот ја носи одговорноста да ја втемели во него (во општественото). Оваа радикална критика на индивидуалната слобода, во некоја мерка, ја наоѓа смислата во следната мисла на Петер Фулер: „... Тие (лудите и забеганите) ја имаат секоја слобода, освен онаа којашто е важна: слободата да се делува општествено“ (Габлик, 1984: 31).

Баналното (или вулгарното) толкување на овој став може да се најде во искуството на социјалистичкиот реализам. Неговата парадигма, парадигмата на двете „col-“ категории (col-lective i col-laborative), гради модел којшто дури и ја напушта постоечката општествена вистинитост и оди понатаму, кон перспективноста на предложеното, или подобро кажано – проектираната идна општествена вистинитост. Со тоа, обидот ја губи почвата под себе, почвата на општествената вистинитост, исто онолку колку што тоа го прави критикуваниот индивидуализам.

Согласно оваа *pro et contra* парадигма на индивидуалното, следното што се предлага да се истражи е дихотомијата јавно/приватно.

'A few artists working today have managed, all the same, to move beyond a socially indifferent formalism toward a more community-oriented framework, without any sacrifice at the level of aesthetic quality.' (Gablík, 1984: 33)

Овој став е искажан 1984 година. Што се случува денес? Во нејзината книга Габлик исто така забележува дека:

'Our present predicament rests on whether we can find some way of balancing the desire for individual freedom with the needs of society – and whether, at this point, we are able to shake ourselves free of the modernist notions of uninhibited individualism and endless innovation, which have become a sterile monotony.' (32)

II

Се чини дека, како никогаш досега, уметничката практика пројавува интерес за биномот јавно/приватно (Габлик, 1993: 169). Тоа е повеќе, да биде појасно, вид на деконструкција на приватното, отколку да се излезе поотворено во јавното². Тоа е деконструкција само поради фактот дека за образуваниот-како-индивидуа уметник мора да е речиси болно да ја замени сопствената уметничка индивидуална слобода со споделувањето, создавањето и остварувањето со колективот/заедницата.



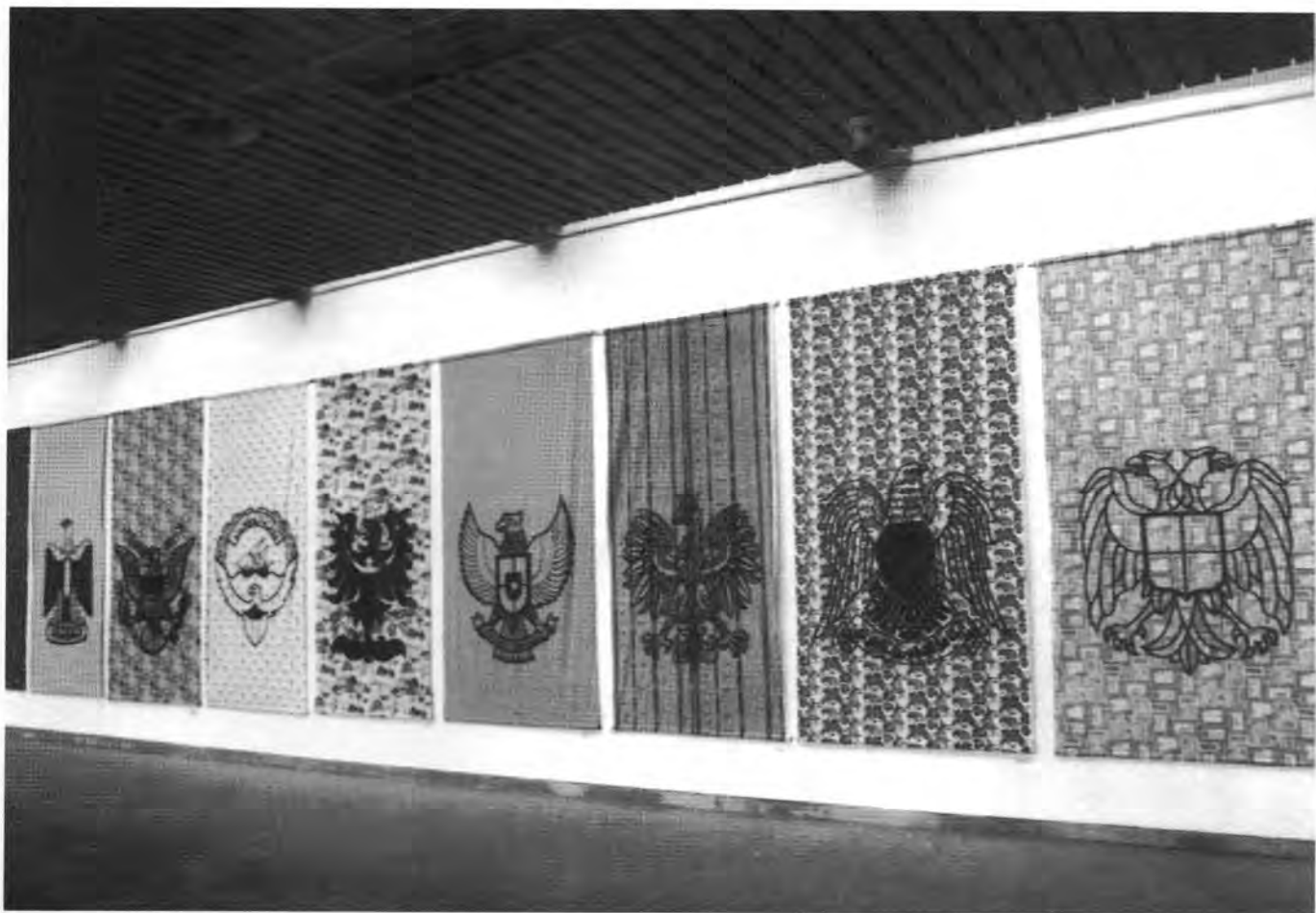
Виолета Чаповска, 300.000, 1999, инсталација (куфер, хартија, текст, земја)
Violeta Čapovska, 300.000, 1999, installation, (suitcase, paper, text, earth)

Поточно, поставената дихотомија јавно/приватно се однесува не толку на деконструкцијата на картезијанизмот, како што забележува Габлик, туку на лајбнициовиот монадички карактер и структура на општеството (какво што е она на индивидуалното). Исто така, наместо деприватизацијата се јавува идејата за отфрлање, одбивање на индивидуализмот како парадигма. Позицијата на преплетување со општественото е позиција којашто ја восприема изгубената „почва“ некаде во модернистичките облаци на проективноста. Само со напуштањето на проектот, очекувањата се приземјуваат и „вистинитата“ комуникација може да биде поставена.

Во понатамошна смисла, ова значи дека поставувањето на парадигмата за двете „com-“ категории (communication и community) треба да сообраќа со и да се однесува на нив, пред сè. Релационизмот исто така може да произведе одреден систем на вредности само доколку поимот „јавна уметност“ [public art] се дефинира, според Луси Липард, „како пристапно дело од било кој вид коешто се грижи за, ја предизвикува, ја вклучува и консултира публиката за или со којашто тоа дело е направено, почитувајќи ги притоа заедницата и околината“³. Во оваа смисла и Габлик го употребува или гради нејзиниот сопствен предлог за „поврзувачката естетика“ [connective aesthetics] (Габлик, 1995).

III КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА

Со целата почит кон овие два предлога за дефинирање на појавата на дихотомите „јавно/приватно=општествено/индивидуално“, пледоајето е упатено не само кон делумниот, туку и зголемениот критички пристап на општествената стварност и вистинитост и оние на заедницата. Само бидувањето или станувањето дел од заедницата може да биде од некое значење и референтност за Западната култура, но доколку случајот се префрли во источно европскиот регион тогаш станува збор за радикално изменети услови. Источно европските општества се и понатаму во конфликт со себе си. Не нагласувањето, туку недостатокот од парадигми бара уште поголем радикален однос кон општествената стварност и вистинитост. Во потрага по некаков вид на парадигма, источно европскиот уметник е во конфликт со и во самиот себе, бидејќи и самото општество (од коешто е дел) создава конфликтни услови. Тоа би значело дека уметникот треба да се реши на која страна ќе застане: дали е неговата ролја, согласно обновениот повик за одговорност којашто му се наметнува од страна на дезориентираното општество (општество без парадигма), да преземе некакво делување (што е различно од дејствувањето – да се преземе некоја конкретна акција) за создавање на важечка парадигма или да се повлече оставајќи ја таа задача на некој друг субјект на општеството? Постоечките општествени промени коишто го опкружуваат не оставаат многу простор за двоумења – тие бараат (можеби и принудуваат на) општествена одговорност. Поради ваквиот двоен конфликт (или конфликт од обете страни) нужна е некаква форма на критичност. Оваа форма мора да го помине филтерот на контекстуализацијата – на активноста, на делувањето да му се даде причина и последица. Можно е токму оваа форма на контекстуализација да го развие и надгради обидот на уметникот од источна Европа да ја напушти парадигмата на индивидуализмот.



Јован Балов, *Орелот - грб на светот*, 2000, текстил, боја за текстил/акрилик
 Jovan Balov, *The Eagle - Armour of the World*, 2000, textile, textile dye/acrylic

IV "ЕКО" СИНДРОМ

Оставен на несигурната почва на општественото, заедно со веќе деконструираната уметничка индивидуална слобода, потрагата на уметникот од источна Европа по сопствениот „дом“ (местото кадешто припаѓа) завршува во општественото како единствено можно место. Општествената вистинитост е премногу сериозна за да може да му допушти да се занимава исклучиво со естетичкиот пуризам. Постоечкиот „еко“ синдром (употребен во изворното грчко значење како „во потрага по домот“) не остава можност да се отфрли стварноста заради двете „dis~“ категории, но секако дека прави место за двете „coll~“ и „comm~“ категории.

За да не се разбере погрешно, ова пледоаје не е повик на радикални промени, туку за нешто друго. Во доцните осумдесетти раните деведесетти години на 20 век се случија различни пројави на критички приод кон општествената вистинитост⁴, но сите тие завршија во форма на извесна „констативна критика“ (Вилиќ, 1995). Констативниот карактер на оваа критика реферира на свеста дека уметникот, дека радикалните промени на општествената стварност и вистинитост преку и со уметничкото дејствување се далеку или длабоко во утопијата на модернистичката проективност. Уметникот веќе знае, го поседува искуството од тоа сознание и тој треба да ги издвои специфичните теми на денешницата и да ги постави на поинаков начин (вообичаено именуван како „уметност“ или „естетски карактер на уметноста“, односно, и најточно, како „уметничкост“ на уметноста – нејзиниот квалитативен карактер). Своевидно тоа би бил повикот на Габлик за „рамнотежа“ помеѓу „желбата за индивидуалната слобода и барањето на општеството“⁵ или, според Фулер, „слободата ... којашто е важна: слободата да се делува општествено“. Последниов заклучок произлегува од несреќниот обид на „синдромот '68“ повикот за револуционерна промена на општествените структури. Бидувајќи свесен за овој неуспех, денешниот уметник помалку смета на емотивното и се свртува кон рационалното: оваа „слобода да се делува општествено“, без разлика колку е левичарски ракурс, се подразбира како средство за градење не на слаби, туку на повистинити очекувања: моќта, способноста и можноста на уметноста да влијае врз општествените процеси.

Поставувајќи се себе си со ваквиот критички приод кон општеството со инхерентно прифатената општественост во рамките на уметничката практика, на уметникот не му останува ништо друго од тоа да ја заборава сопствената приватност и да „излезе“, во јавното. Но, не да го прифати јавното какво што тоа е (десничарски ракурс), туку да го стави во критичко гледање коешто ќе ја заклучи и потврди неговата неисправност.

- Gablik, Suzi (1993) *The Reenchantment of Art*, (1991) New York and London: Thames and Hudson.
 _____ (1983) *Has Modernism Failed?* (1984) New York and London: Thames and Hudson.
 _____ (1995) "Connective Aesthetic: Art after individualism", pp. 74-87 in: *Mapping the Terrain. New Gender Public Art*, (Suzanne Lacy, ed.), Seattle: Bay Press.
 Lippard, Lucy R. (1995) "Looking Around: Where we are, where we could be", pp. 114-130 in: *Mapping the Terrain. New Gender Public Art*, (Suzanne Lacy, ed.), Seattle: Bay Press.
 Вилиќ, Небојша (1995) "Констативна критика", *Културен живот* (7-8): Скопје, 11-16.

јуни – октомври 2000

¹ „The prevailing attitude of mind of a culture, its worldview or mind-set, is commonly called a paradigm. A paradigm is very powerful in the life of a society, since it influences the way we think, how problems are solved, what goals we pursue and what we value. The socially dominant paradigm is seldom, if ever, stated explicitly, but it unconsciously defines reality for most people, whose view of the world does not normally transcend the limits imposed by this cultural conditioning. For this reason it is important to come to grips with our cultural model, in order to understand how it affects the way we think and determines what we want. ... Is there any way, then, not to let the dominant paradigm in which we currently exist define who we are?“ (Gablik, 1991: 2-3)

² Значењето на овој став е функционално само доколку дихотомијата јавно/приватно се изедначи со веќе дискутираниот колективно/индивидуално.

³ „Not all the varied (but still not varied enough) forms that have come to be called 'public art' deserve the name. I would define public art as accessible work of any kind that cares about, challenges, involves, and consults the audience for or with whom it is made, respecting community and environment.“ (Lippard, 1995:121)

⁴ Во форма на "псевдо-ангажирана" уметност, како и транс-, нео- и пост-ангажирана уметност. Cf. Вилиќ, 1995.

⁵ „Our present predicament rests on whether we can find some way of balancing the desire for individual freedom with the needs of society – and whether, at this point, we are able to shake ourselves free of the modernist notions of uninhibited individualism and endless innovation, which have become a sterile monotony.“ è „Once we have seen how much art and society are correlative, perhaps we can find a position of equilibrium between the two extremes of Marxist socialism, which tends to ignore the aesthetic character of art, and an aesthetic formalism that treats art as socially unconditioned and autonomous. What is required is some sort of reconciliation – not a fixture at either pole.“ (Gablik, 1994: 32, 33)



Жанета Вангели, *Interruptio cogitandi*, 2001, плотерска фотографија, site specific инсталација, Скопје
 Zaneta Vangeli, *Interruptio cogitandi*, 2001, ploter photography, site specific installation, Skopje

GETTING OUT

ARTIST VS. SOCIAL REALITY



Виолета Чаповска, 300.000, 1999, инсталација (куфер, хартија, текст, земја), детал
Violeta Čapovska, 300.000, 1999, installation, (suitcase, paper, text, earth), detail

Burdened by the imperatives of the freedom, the modern individual (which most radical exponent was the artist) faced serious blind street – the creative monotony. The glorified individualism of the modern times went to far into socially indifferent formalism, especially in the art movements after the World War Second, that much far that the self-sustainable freedom of expression created aesthetic purism that had meaning only for the artist him self and the market which was in charge of value creating and measuring. The forced individualism expressed high disinterestedness for the society and the social surrounding. The romantic artist-as-a-genius self-satisfactory led to the powerful feeling of someone distanced from the social reality, giving him the right to built his own artificial world without any reference to the reality at all. The formalism and the aesthetic purism were actually consequences of the inputted belief in the individualism. The individualism created new image of artist convinced that he could not affirm the social reality any longer, as he did it in the past.

Since the paradigm, according to Suzi Gablik, 'is very powerful in the life of society, since it influence the way we think, how problems are solved, what goals we pursue and what we value',¹ caused this new image of the artist. The two 'dis~s' (distance from and disinterestedness for the social reality caused the cultural model, as a paradigm of the individual) that putted the value of the individual as the only measure of the social reality. This model reflected all of the possible fields of the human behaviors ending, as a metaphor, with the popular American shrinks. Of course, psychotherapy was (and still is) the ending point of the deepening of the individualism at all, convincing the subject that the reason and the cause are both placed within him self.

The critique of this cultural paradigm, of course, is coming from the Marxists' side. The opposition of the individual/ism is the collective/ism in the frames of the social (but not socialistic) realism in the field of art. The touch to the social, according to the Marxists, is result of the concept of commune in which the paradigm of social behavior is pre-posed or prior to the individual's self-referential. The social realism found the social reality as the only field of interest leaving and even denying the 'capitalist' paradigm of individual freedom and ignoring the aesthetic character of art: the art is related in the society??? and the artist has responsibility to base it in it (in the social). This radical critique of the individual freedom, in some extend, has the essence in the following thought of Peter Fuller: '...They (the madman and the insane) have every freedom except the one that matters: the freedom to act socially.' [Gablik, 1984: 31]

The banal (or vulgar) interpretation of this statement can be found in the experience of the socialist(ic) realism. The paradigm of the two 'coll~s' (collective and collaborative) built a model that even left the actual social reality and went further, towards the prospective of a proposed, or better to say – projected future social reality. By that, this attempt lost the ground of the social reality as well as the criticized individualism.

According to this *pro et contra* paradigm of the individual, next what is proposed to research is the dichotomy public/private.

'A few artists working today have managed, all the same, to move beyond a socially indifferent formalism toward a more community-oriented framework, without any sacrifice at the level of aesthetic quality.' [Gablik, 1984: 33]

This was stated in 1984. What is happening today? In her book, Gablik also noted that 'Our present predicament rests on whether we can find some way of balancing the desire for individual freedom with the needs of society – and whether, at this point, we are able to shake ourselves free of the modernist notions of uninhibited individualism and endless innovation, which have become a sterile monotony.' [32] It seems that more than ever the art practice expresses big interest on the public/private subject. [Gablik, 1993: 169] It is, to clear up, more kind of deconstruction of the private than going opener into the public². [The meaning of this statement is functional only if we equalize the dichotomy public/private with the already discussed collective/individual.] It is deconstruction just because of the fact that for the educated-as-individual artist must be almost painful to replace his artistic individual freedom with the sharing, producing, and fulfilling with the collective.

In fact, the posed dichotomy of public/private deals more with the deconstruction not that much of the Cartesianism, as Gablik notes, but with the Leibnitz-like monadic character and structure of the society (as it is the one of the individual). Also, rather than deprivatizing, there is the idea of rejecting, refusing the individualism as a paradigm. The position of interlacing with the social is a position that receive the lost 'ground' somewhere among the modernistic clouds of projectivity. Only by leaving of the project, the expectations are landed and the 'real' communication can be established.

In the further sense, this means that the establishing of the two 'comm~s' (communication and community) has to deal with the relation towards these two 'comm~s'. The relationism can also produce a certain system of values only if the term 'public art' would be defined, according to Lucy R. Lippard, 'as accessible work of any kind that cares about, challenges, involves, and consults the audience for or with whom it is made, respecting community and environment.'³ In this sense also, Gablik uses, or builds her own proposal on 'connective aesthetics'. [Gablik, 1995]



Исмет Рамиковиќ, Болка+храна = сувенир, 1999, инсталација (видео, фотографии, метални чинии), детал
Ismet Ramikevik, Pain=Food = Souvenir, 1999, installation (video, photographs, metal plates), detail

III. The CONTEXTUALISM

With all respect to these two proposals for definition of the appearance of the 'public/private' = social/individual', the plea is addressed toward more, and not only some, critical approach towards the social and community reality. Only being or becoming part of the community may be of some reference or importance for the Western culture, but if one puts the event in the Eastern European region then the conditions are radically changed. The Eastern European societies are still in conflict with them selves. Not the shifting, but the lack of any paradigm requests more radical attitude towards the social reality. In a search for some kind of paradigm, Eastern European artist is in conflict within her/his self, since the society of her/his produces conflictible conditions. That means that s/he has to decide on which side s/he is: is her/his role, according to the renewed call for responsibility that s/he got from the side of the disoriented society (society without paradigm), to do some acting (that is different to overtake some action) for production of relevant paradigm, or s/he has to step out leaving that task to other subject of the society? The recent social changes that are surrounding her/him leave no place for doubts. Because of the double sided conflict (or conflict from the both sides) there must be kind of a critique. This kind has to pass the filter of contextualizing – to give the activity reason and cause. There may be that only this kind of contextualization the artist from Eastern Europe is developing or up-grading her/his 'getting out' from the individualism.

Left on the uncertain terrain of the social together with the already deconstructed artistic individual freedom, the Eastern European artist's search for the 'home' (the place where s/he belongs) ended in the social that is her/his only possible place. The social reality is too serious for her/him to enable her/him to take care only about aesthetical purism. The actual 'eco' syndrome (used in an original ancient Greek sense of 'searching for a home') does not leave any possibilities to reject the reality for the sake of the two 'dis~s', but makes place for the rest of the two 'coll~s' and 'comm~s'.

Not to be wrongly understood, this plea is calling not for radical change, but for some other. In the late 1980s and early 1990s there were different appearances of the critical approach towards the social reality,⁴ but they all ended in a form of 'conclusive critique'. [Vilic, 1995] The conclusive character of this critique refers to the conscious of the artist that radical changes of the social reality through or by the artistic action are far back with the utopia of the modernistic projectivity. S/he knows that s/he has to withdraw the specific issues and stress them in other way (which is usually call 'art' or 'aesthetic character of art'). That is somehow the call of Gablik for the 'balance' or 'equilibrium' between the 'desire for individual freedom with the needs of society'⁵ or, according to Fuller, 'the freedom ... that matters: the freedom to act socially'. The later counts of misfortuned attempt of the '68 syndrome and the call for a revolutionary change of the social structures. Being conscious about the failure, it counts less emotional, but more rational: this 'freedom to act socially', does not matter how much is leftist point of view, is understood as a tool for building not weaker, but more realistic expectations: for the power, capability and ability of the art to influence the social processes.

Placing him self with this kind of critical approach towards the society with inherently accepted sociality within the art practice, the artist has nothing else than to forget her/his privacy and to 'get out' in the public. But not to accept the public as it is (the rightist point of view), put to put it under a scope of critique that will conclude the irregularity of it.

Since the social reality is always stronger than the hopes and expectations, I am presenting my thoughts to you in a pencil-handwritten-on-paper form. It is first time after ten years, since I bought my computer. The events in Belgrade last night made me change the substance of the formerly prepared text. This new version deals with the conclusive critique of my social surrounding and environment letting me not to have the laser-printed version. The thoughts were anyway presented to you – nothing could stop it. Even less the hard social reality.

REFERENCES

- Gablik, Suzi [1993] *The Reenchantment of Art*, (1991) New York and London: Thames and Hudson.
 Gablik, Suzi [1983] *Has Modernism Failed?* (1984) New York and London: Thames and Hudson.
 Gablik, Suzi [1995] "Connective Aesthetic: Art after individualism", pp. 74-87 in *Mapping the Terrain. New Gender Public Art*, (Suzanne Lacy, ed.), Seattle: Bay Press.
 Lippard, Lucy R. [1995] "Looking Around: Where we are, where we could be", pp. 114-130 in *Mapping the Terrain. New Gender Public Art*, (Suzanne Lacy, ed.), Seattle: Bay Press.
 Vilic, Nebojsa [1995] "Conclusive Critique", *Kulturen zivot* (7-8): Skopje, 11-16.

¹ The prevailing attitude of mind of a culture, its worldview or mind-set, is commonly called a paradigm. A paradigm is very powerful in the life of a society, since it influences the way we think, how problems are solved, what goals we pursue and what we value. The socially dominant paradigm is seldom, if ever, stated explicitly, but it unconsciously defines reality for most people, whose view of the world does not normally transcend the limits imposed by this cultural conditioning. For this reason it is important to come to grips with our cultural model, in order to understand how it affects the way we think and determines what we want. ... Is there any way, then, not to let the dominant paradigm in which we currently exist define who we are? [Gablik, 1991: 2-3]

² The meaning of this statement is valid only if the dichotomy public/private is equalized with the already discussed collective/individual.

³ 'Not all the varied (but still not varied enough) forms that have come to be called "public art" deserve the name. I would define public art as accessible work of any kind that cares about, challenges, involves, and consults the audience for or with whom it is made, respecting community and environment.' [Lippard, 1995:121]

⁴ In a form of 'pseudo-committed' art as well as trans-, neo- and post-committed art. Cf. Vilic, 1995.

⁵ 'Our present predicament rests on whether we can find some way of balancing the desire for individual freedom with the needs of society – and whether, at this point, we are able to shake ourselves free of the modernist notions of uninhibited individualism and endless innovation, which have become a sterile monotony.' and 'Once we have seen how much art and society are correlative, perhaps we can find a position of equilibrium between the two extremes of Marxist socialism, which tends to ignore the aesthetic character of art, and an aesthetic formalism that treats art as socially unconditioned and autonomous. What is required is some sort of reconciliation – not a fixture at either pole.' [Gablik, 1984: 32, 33]