

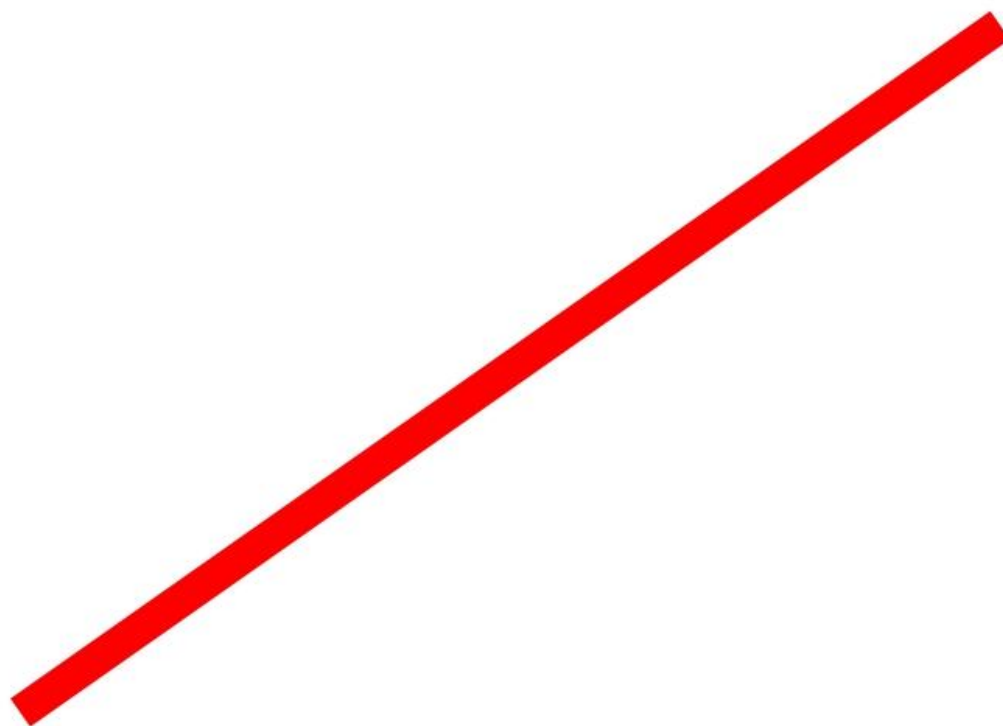
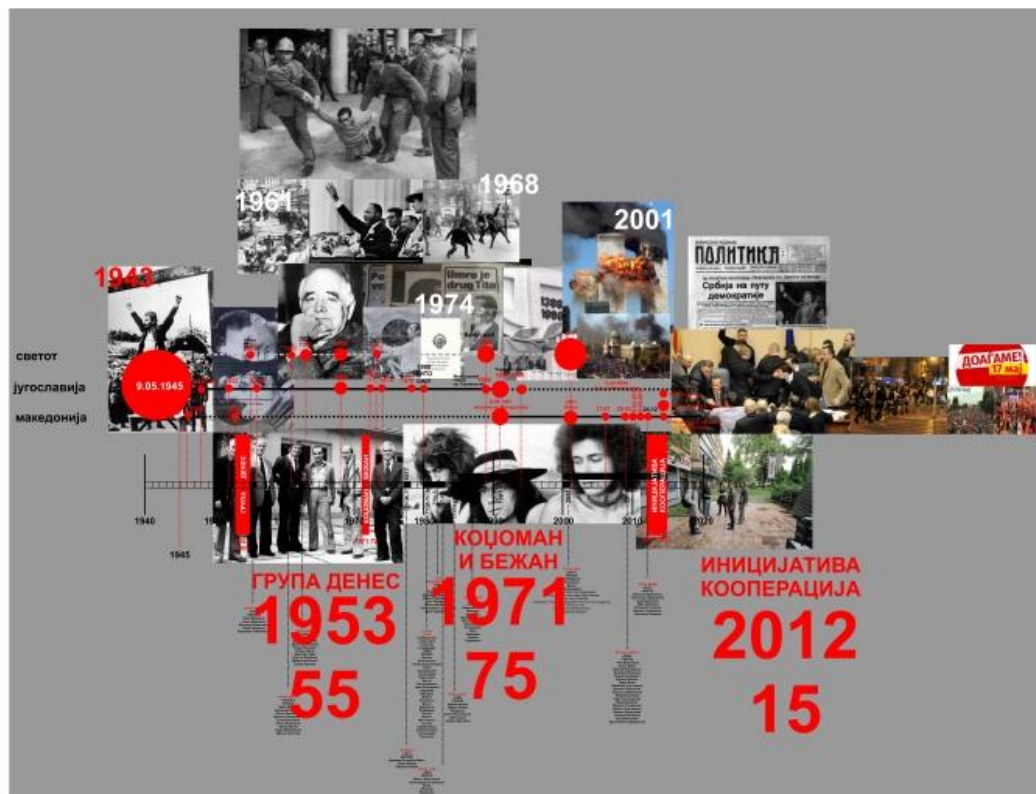
Колективното делување како политичка, а не организациска одлука

Истражувачки проект
од областа на ликовната критика
Автори на истражувањето:
Ивана Васева, Филип Јовановски,
добитници на годишната награда
„Ладислав Баришиќ“
на Здружението на ликовни критичари
АИКА Македонија
Текст: Ивана Васева
Дијаграми и дизајн:
Филип Јовановски
Скопје, март 2016.

* Поради специфичниот тек на пишувањата мисла, текстот го пишуваше само Ивана Васева на основа на истражувањето кое го направија двајцата автори.

* Забелешка од авторите Филип Јовановски и Ивана Васева на истражувањето „Колективното делување како политичка, а не организациска одлука" и У.О. на АИКА Македонија.

Награденото истражување „Колективното делување како политичка, а не организациска одлука" на авторите Филип Јовановски и Ивана Васева постои во две верзии: сублимирана верзија од 20 страни, лектурирана на македонски јазик и преведена и лектурирана на англиски јазик според однапред утврдените предиспозиции за годишната награда „Ладислав Баришиќ". Подолга верзија од награденото истражување „Колективното делување како политичка, а не организациска одлука" со дополнителни информации исто така постои и ќе биде достапна на јавноста преку веб порталот на АИКА Македонија во понатамошен договор со авторите.



ВОВЕД

Ако навистина сакаме да говориме за политичката уметност мораме да ја откриеме нејзината врска со заедницата. Исто така, низ таа перспектива мораме и повторно да ја промислиме општествената и политичката вредност на уметноста која е во тесна врска со забележувањето, признавањето и воспоставувањето на начините на видливост на она што ни е нам заедничко, сега, и што ќе ни биде заедничко во иднината.
(Бојана Кунст)¹

1. *Il faut faire des films politiques.*
2. *Il faut faire politiquement des films.*
(Жан Лук Годар)²

Во овие посебни времиња од поновата македонската историја, односно во последната декада, духот на колективизмот е на испит. Потребата од него е голема, а се чини дека историјата за него е мала и слаба. Тој постои во меморијата и во народното мнение, но, најчесто е недоволно јасно артикулиран (со епско-митска компонента); толку е неkontинуиран колку што брза (и успева во тоа) да замине во маргините, и да постои во „славата“ на сеќавањето на неколкумина возгордеани за некои „славни“ времиња.

Но, благо заобиколувајќи ја стапицата на сеприсутната себенегација (за разлика од исто така постоечката реторика на себевоздигнувањето), може да се констатира дека овој дух се јавувал во земјава во различни периоди, во различни форми и интензитети.

Она што се отвора пред нас во форма на ова истражување е еден посебен домен – уметноста, и нејзината локална манифестација во периодот од 1945 година до денес, вклучувајќи ги и активно промислувајќи ги најскорешните уметнички појави како и пројавата на колективното уметничко делување отсликана во сензибилитет во неа, и тоа: во форма на постоење на уметнички групи, но и нивното пошироко функционирање во форма на иницијативи, платформи, колективи и неформални групи³.

Истражувањето ја испитува важноста на ваквите групи и фокусот го лоцира во причините за нивното формирање кое понатаму диференцира две крајности, секако имајќи предвид дека секоја група подразбира организациона структура. Едната крајност е група чие формирање е организациска одлука и чија цел е взаемно помагање на своите членови во нивната индивидуална продукциска и изложувачка практика, и другата крајност е група чие формирање е политичка одлука која има за цел да промени одредени аспекти во костелацијата во која создава, и да креира нови околности за продуцирање и восприемање на уметноста, и со тоа создава политички односи и релации. Во овој контекст е посебно важно да се направи и разлика меѓу термините „политика“ и „политичко“, односно дека под „политичко“ се подразбира димензијата на антагонизам која е конститутивна за општествата додека „политика“ е сет на практики и

1 Kunst, Bojana, “Budite politični, ili vas neće biti! (O političkoj umetnosti u postpolitičnom svetu)” во Dvojezično izdanje Tkh (Teorija koja Hoda) časopisa za teoriju izvođačkih umetnosti (br. 19) Političnost performansa (Belgrade, 2011), 36

2 Дел од манифестот „Што да се прави“ на Жан Лук Годар, 1970. Во превод: 1. Ние мора да правиме политички филмови. 2. Ние мора да правиме филмови политички <http://www.derives.tv/Que-faire>

3 Заради неповторување на сите манифестации на поимот уметничка група во форма на иницијативи, платформи, колективи и неформални групи во текстот, понатаму кога се зборува за сите три групи кои се земени предвид во ова истражување ќе се употребува терминот група. Во индивидуалните разгледувања се потенцира фактот дека станува збор за група, неформална група и иницијатива.

институции преку кои е креиран ред, организирајќи го човековото коегзистирање во контекст на конфликтност која е обезбедена од политичкото.⁴

Во рамките на ова истражување нема да се земат предвид сите групи кои постоеле во земјава во посочениот период⁵, туку тоа се фокусира на три групи: групата ДЕНЕС (1953-1955), неформалната група на уметниците Коџоман и Бежан (1970-1975) и иницијативата КООПЕРАЦИЈА (2012 – 2015), а нивното делување се преиспитува низ слична низа на параметри и критериуми.

Прашањата кои ги отвора ова испитување се дали колективното делување во уметноста отвора можности и размислувања кои не го таргетираат и поттикнуваат само уметничкиот развој и експериментирањето, со идеја за заедничко бодрење и поддршка, и дали кај нас постоеле/постојат здружувања кои можат да придонесат кон политичка промена преку уметничко делување; дали постојат уметнички колективи кои се стремат да креираат нови релации меѓу луѓето и нови односи во одредениот систем, кои односи ќе се разликуваат од претходните.

Овие групи се избрани поради неколку причини: најпрво тоа е збир од автори кои вршеле влијание во периодот на своето делување, односно се појавиле во критични моменти на општествен и политички план (преродбата и градењето на Југославија, опуштањето на општествените стеги и отворањето на државата кон западните влијанија и своевидното режимско восприемање на уметноста и општеството во изминатата декада) и имале некаква визија за подобро општество, а со тоа и визија за уметноста; имале активна публика која често и критички реагирала кон нив. Преиспитувањето на овие групи е од причина дали нивното влијание навистина сменило нешто во постоечката констелација на уметничкиот систем – општеството, дали отворила плодно поле за идните генерации и дали создале структура која може да се избори за тоа што го имале на ум, а со тоа би го пренеле како модел на слични идни иницијативи.

Анализата на делувањето на овие групи се прави врз основа на:

1. Описот на самата група – како се дефинирале и што изјавиле за јавноста;
2. Преку мислењата на три вида на испитаници;
3. Преку публикации и печатени материјали кои се објавени за овие групи.

Она што сакаме да го покажеме со ова истражување е каква улога играат колективниот напор и акциите во развојот на новата генерација на уметници, а со тоа и на уметничката сцена – нејзината активна институционална алтернатива која е способна да го видоизмени успореното течение на локалната историја, а со тоа и на етаблираните уметнички институции и институционални формати, и да им даде можно трасирање на пошироката интернационална сцена. Оттука, политичкото најпрво се однесува на рушење на востановениот ред во рамките на воспоставените структури на сопствената област, а со тоа и понатамошна пошироката општествена стварност. Значи тука не зборуваме само за колективното дело туку и за колективно делување, групата и активностите во групата и нивните ефекти.

Интересот за истражувањето на феноменот на уметнички групи т.е. делувањето на повеќе уметници во група, колективното делување или акција, без разлика дали е формална или неформална или некаква варијација од повеќе можни толкувања на овој поим произлезе од една специфична ситуација во Македонија на политички и општествен план која соодветно се одрази и во културно-уметничкиот домен. Така се јави потребата за преиспитување на постоечката состојба на современата визуелна сцена – поконкретно на една независна сцена која не е регистрирана во официјалните културни политики кои ги застапуваат сè уште институционалните формати, и следствено на тоа професии кои пловат во една подолготрајна зачмаеност, и сцена која во својата спремност за промена може да исползува значајни факти од истражувањето на колективното делување во македонската историја на уметност.

4 Mouffe, Chantal. On the political (Routledge, London и New York, 2006).

⁵ Иако на кратко се попишуваат сите групи на полето на модерната и современата визуелна уметност кои постоеле во земјава, истражувањето исто така зборува за групи со повеќе од тројца членови, и не ги разгледува уметничките двојки.

Од друга страна пак, во последните десетина години во земјава почнаа да се јавуваат неколку формални и неформални групи на уметници како ад-хок хорот Распеани скопјани, уметничката група и уметничкиот простор Арт И.Н.С.Т.И.Т.У.Т, Скопје, иницијативата Кооперација, уметничката група Моми, групата на уметници кои го формираа просторот Кула, уметничката група „See“ итн., сите со различни причини за своето формирање, со сопствен јазик и изразност, и различни начини на функционирање.

Концентрацијата на вакви формации создаде тло за размислување за причините за зачестената појава на овој феномен, посебно во специфичните околности при непостоење на алтернативни центри, и речиси непостоење на никаков фонд за помагање и стимулирање на уметничка активност, како и немањето никакви продукциски услови (досега, во рамките на овие групи, не беше адресирано анахроното академско образование во земјава).⁶

Во истиот период почнаа помасовно да се јавуваат и колективни изрази на граѓански револт со силина и зачестеност некарактеристични за поновата македонска историја, вообличени во различни протести и граѓански акции, од оние против фамозниот владин план „Скопје 2014“ па се до најновите протести против одлуката на Уставниот суд да овозможи аболуција и амнестија за изборниот криминал, а за кои Специјалното обвинителство веќе започна истраги, а кои истраги се темелат на содржините од јавно објавените материјали од незаконското следење на комуникациите.⁷

Овие колективни форми предизвикаа различни форми на љубопитност во различни професионални и општествени сфери, и беа предмет на различни набљудувања и анализи што наведе на размислување за тоа какви се можностите за промислување за внатрешната структура, континуитетот и ефектите од постоењето на ваквите групи?

Колективното делување не е многубројно во домашната историја на уметност за разлика од историите во земјите од регионот т.е. имало групи. Како што ќе покаже и истражувањето, тие оставале впечаток само во локалната историја, додека некои од групите во поголемите центри како Белград, Загреб и Љубљана биле во центарот на интересирањето не само во Југославија туку и пошироко.⁸ Од таа страна ова истражување е мал чекор и во акцентирањето на постоењето на

⁶ Ова истражување не навлегува во дискусиите, анализите и критиките за појавата и постоењето на уметничките колективи на интернационалната уметничка сцена бидејќи тргнува од фактот дека тука (во земјава) станува збор за специфичен уметнички, но и општествен контекст каде воопшто не постои уметничкиот комерцијален пазар, и креативна културна индустрија кои пак значително ги менуваат размислувањата за уметноста и нејзината политичност. Затоа, овдека ќе се разгледуваат уметничките групи како дел од регионот кој географски, идеолошки и политички подразбира еден поширок постјугословенски, културно политички контекст (тука под регион конкретно се мисли на овој специфичен простор) кој изискува редефинирање на односот меѓу политиката и уметноста, востановени преку современите кураторски и уметнички критички практики.

⁷ Од 2009 година кога беше организирано Првото архитектонско востание кое беше против изградбата на верски објект на главниот градски плоштад „Македонија“ до денес се случија повеќе изрази на граѓански револт во различен обем. Некои од попознатите граѓански движења и протести оттогаш до денес се: Протестите против полициската бруталност, Протестот против законските измени за плаќање придонеси на хонорарите, Протестите против екстерното тестирање кај студентите и средношколците (кои беа едни од најмасовните протести досега), протестните активности во склоп на граѓанските иницијативи АМАН и ГО САКАМ ГТЦ, кампот „Слобода“ пред Владата на РМ, и др.

⁸ Шуваковиќ пак делумно зборува за авангардите (1918-1935), неоавангардите (1950 – 1968) и поставангардите (1969 – ~1995) во Југославија како случувања кои се на маргините, цензурирани и постиснати, па затоа и заборавени, а биле предмет на поширок интерес во последно време во: Šuvaković, Miško. „Impossible Histories“ во Djurić, Dubravka and Šuvaković, Miško eds. Impossible Histories Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991 (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 2003)

ваква историја и во Македонија, а не само во главните центри во Југославија, оставајќи ги настрана случувањата во Македонија, Босна и Херцеговина и Црна Гора.⁹ Авторите Блејк Стимсон и Грегори Шолет пак пишуваат дека духот на колективизмот се јавува во доцниот капитализам во форма на нов колективизам. Според нив, колективизмот треба да биде периодизиран; тој може да се искористи ако му се даде поголема дефиниција како историја, колективизмот може да окупира јасна позиција, и да се соочи со јасна можност – сега пак како нов период кој се појавува во таа историја. Тие првенствено го разгледуваат колективизмот кој е специфичен за Студената војна (употребуваат фраза како „*колективизмот после модернизмот*“) и реперкусиите од новиот колективизам. Според нив, овој нов колективизам носи дел од оставнината на минатите колективизми, но е исто така реализиран во хегемонистичката моќ на глобалниот капитализам, и дополнуваат: „Нашиот фетиш сега е дека сонот на колективизмот не се реализира себеси ниту како стратешка визија на некој иден идеал како ревидиран модернизам ниту пак како мобилната, герила комуникација (culture-jamming) на повеќе посредуваната контрахегемонија на колективизмот после модернизмот, туку како на Марковата самореализација на човековата природа, која се состои од преземање на одговорноста за општественото постоење сега и овде. Ова не значи ниту замислување на општествена форма ниту водење на битка во областа на репрезентативноста, туку занимавање со општествениот живот како продукција, занимавање со самиот општествен живот како медиум на изразувањето.¹⁰ Од тој аспект, и поради широчината на темата, ова истражување не навлегува во теми како што се причините за постоење на колективизмот во доцниот капитализам и внатрешните превирања (иако секогаш е фасцинантно да се разгледува опстојувањето на колективниот дух денеска кога се изострени сетилата на индивидуализмот, доведувајќи до професионализација на креативната сила вообличена во поединецот како професионална норма¹¹). Исто така, ова истражување не навлегува во групните динамики, и сите афективни и емотивни појави кои произлегуваат од работењето во група како: пријателството, среќата, радоста и задоволството од работењето заедно. Не навлегува ниту во анализирање и критикување на самите организациони или оперативни поставености, хоризонтални (каде секој сноси одговорност за нивната желба) или вертикални (како на пример лидерот на групата, авторитетот – таткото на групата – едиповото пренесување или едиповиот модел кој подразбира лидер кој им кажува на членовите на групата кои се и што треба да прават, или пак формите на харизматично тираниско водство кое не дозволува процеси на еманципација во групата, туку преку манипулативни средства ја искористува групата која верува во својот лидер за најчесто свои бенефити¹²).

УМЕТНИЧКА ГРУПА

⁹ Интересен феномен за споменување е дека некои од групите во Југославија, посебно оние во Нови Сад како „KÔD“, „(Э“, „Bosch+Bosch“) и зрењанинските текстуалисти останале невидливи сè до скорешното нивно изложување на виделина за уметничката јавност.

¹⁰ Stimson, Blake and Sholette, Gregory. „Introduction: Periodizing Collectivism“ во Stimson, Blake and Sholette, Gregory eds. *Collectivism after modernism The Art of Social Imagination after 1945* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2007)

¹¹ За подлабокото разгледување на причините за формирањето на групите и организациите како и интересот на индивидуалците во колективното делување – за продлабочување на личниот или заедничкиот интерес – може да се прочита: *The Logic of Collective Action: Public Goods and the Theory of Groups* од Mancur Olson, Jr. (Harvard University Press, 2002)

¹² Verwoert, Jan. „Notes on Collaborative Production“ во Kolowratnik, Nina Valerie and Miessen, Markus eds. *Waking Up from the Nightmare of Participation* (Utrecht: Expodium, 2011)

Послободно дефинирано, група на уметници или колектив од уметници се уметници кои работат заедно и имаат заедничка цел.¹³ Поради многуте причини поради кои може да се разликуваат групите, ова истражување ја стеснува границата на испитување на начинот, односно основната идеја за поставување на структурата на функционирање, и целта која може да биде од различна природа.

Двете крајни позиции кои ги разгледува ова истражување се групи кои уште во своето формирање се дефинираат како група која креира поволна (и секогаш подобра од некоја друга позиција) средина само за своите членови, и служи само за нивните потреби, подразбирајќи заемно помагање, и со тоа зајакнување на капацитетите само во овој круг. Тоа е некој вид на „работен сојуз и е некој вид на отскочна штица за индивидуално-уметничко напредување“¹⁴.

Другата крајност пак е група која во постоечката општествена констелација се обидува да ја воздигне позицијата на уметноста, и со тоа активно да ја вклучи во општествените случувања. Односно овој вид на групи најчесто се обидува да создаде друг вид на институција како алтернатива на официјалните институции, овозможува пракси на индивидуално и колективно самообразување и алтернатива на митот на индивидуалниот уметнички гениј¹⁵. Тоа подразбира отворање на нови форми на делување и размислување во светот на уметноста, а потоа и во поширокиот општествен контекст.

Теоретичарот на уметност и современ естетичар Мишко Шуваковиќ **групата уметници (уметничка група)** ја дефинира како микросоцијална, неинституционална заедница чии припадници делат и остваруваат заедничка уметничка програма, цел, вредности, начин на живот, идеологија или методологија на работата во уметноста. Тоа е конститутивна структура на светот на уметноста која е карактеристична за авангардата, неоавангардата и поставангардата.

Според него уметничката група може да биде: 1. Заедница со формална организациска структура; 2. Заедница со неформална организациска структура;

3. Движење;

4. Комуна.

Заедницата со формална организациска структура има име, програма, одредено членство и поделени улоги во рамки на групата која е одредена како алтернативна институција во светот на уметноста и културата. Заедница со неформална организациска структура презема функција на група или движење при што соработниците на групата го задржуваат својот индивидуален или автономен контекст на делување.

Неформалните групи настануваат:

-во неповолни уметнички, културни или политички услови кога уметниците се здружуваат за да створат поволна општествена микросоцијална клима за работа, а не единствена програмска или методолошка рамка на работа;

13 Во интернет речникот на еден од најзначајните музеи на денешнината Тејт од Англија, уметничкиот колектив послободно се дефинира како група на уметници кои работат заедно за да постигнат заедничка цел. Уметниците во колективот се обединети околу заеднички идеологии, естетика и, или, политички убедувања.

Во почетокот на модерниот период, грубо, имало две форми на уметнички колективи. Оние кои се стремеле за социјални промени преку културни средства како футуристите. Тие гледале кон иднината и замислувале радикално нов начин на живот. Други, како дадаистите, кои ги претставувале психолошките последици од губењето на пред-модерното постоење и го одразувале тоа во уметноста. Тие зборувале за колективна група; во овој случај тие се ментално и физички обележани од случувањата во Првата светска војна. Денес, благодарение на социјалните медиуми, уметничките колективи имаат извонредно глобален дофат, што им дава моќ да донесат промени преку директна акција. Колективите денес се за сегашноста, и како тие можат да го променат општеството овде и сега. Види: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/c/collective>

¹⁴ Unterkofler, Dietmar. Grupa 143 Kritičko mišljenje na granicama konceptualne umetnosti 1975 – 1980. (JP Službeni glasnik, 2012), 58

¹⁵ ибид, 58

-на почетокот на уметничка кариера кога се судираат генерациски и стилски аспекти на работата на повеќе различни автори;

-кога повеќе групи и поединци создаваат движење со конкретни уметнички, теориски или идеолошки претпоставки;

Движење е отворена, нестабилна, бројна и хетерогена заедница уметници, теоретичари на уметност, публика и соучесници собрани околу некоја општа идеја која го изразува духот на времето, модниот стил или идеолошкиот став. Комуна се нарекува заедницата чии членови не се поврзани само преку уметничка, естетска или идеолошка програма туку живеат заедно, конституирајќи алтернативна микрокултура наспроти целината на општеството.¹⁶

Шуваковиќ своето резиме на уметничките групи го ограничува на периодот од авангардата до поставангадата (односно периодот меѓу двете светски војни до падот на Берлинскиот ѕид)¹⁷ каде ја посочува разликата на функцијата и статусот на уметниците во сите периоди¹⁸. Според него, авангардните групи биле микросоцијален алтернативен простор во чии рамки се воспоставувале нови уметнички, производни, вредносни и методолошки односи, кои понатаму се ширеле по светот на уметноста станувајќи доминантна норма на уметноста и културата. Во неовангардите групите имале облик на движење или на истражувачки заедници (лаборатории) кои настанале по примерот на научната заедница. Во концептуалната уметност групата не била само алтернативен микросоцијален простор на делување на уметниците туку и авторефлексивен објект на истражување, анализи и расправи. **Во постмодернизмот** групата на уметници е дефинирана како:

1. мимезис, цитат или пародија на организацијата, делувањето и смисленото исполнување на авангардните и неоавангардните групи;
2. екипа на уметници и организатори кои по својата структура се блиски на организацијата на група на популарната култура и шоу бизнисот;
3. заедница на истомисленици во рамките на маргинална општествена група (национално и расно малцинство, хомосексуалци, феминисти, адолесценти).

Оттука, ова истражување работеше на едно историско разгледување на овие феномени за да се трасираат некои идни размислувања и делувања како и за иднината на колективите, и да се преиспитаат новите можни појави на колективизмот – се помина една историја и завршуваме со прашањето како да се постави алтернативна институција – и конечно, дали имаме потреба од размислување за нови модели на уметнички колективи.

МЕТОДОЛОГИЈА

Ова истражување не претендира да направи целосен преглед на уметничките групи, туку преку преиспитувањето на три групи кои се значајни за историјата на групите во земјава да покаже како функционираат ваквите формации во различни временски периоди, и со тоа да се преиспита нивната политичност.

Исто така, истражувањето не ја промовира академската, научна методологија и дискурс, туку поставува своја методологија на работа инспирирана од уметничката истражувачка практика.

¹⁶ Šuvaković, Miško. Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti I teorije posle 1950 godine (Beograd – Novi Sad: Srpska akademija nauka I umetnosti Prometej, 1999), 112 – 113 и Šuvaković, Miško. Pojmovnik suvremene umjetnosti (Zagreb, Ghent: Horetzky, Zagreb, 2005), 644 – 645. Тој исто така и во двете книги ги изедначува поимите колективна уметност и уметничка група.

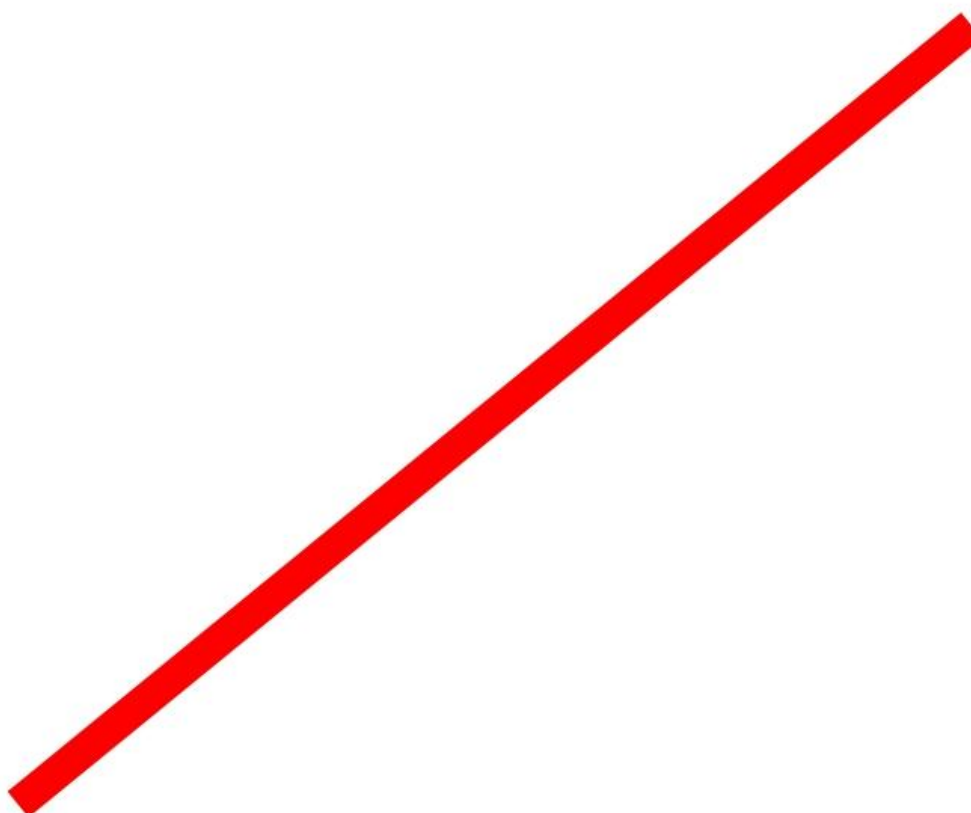
¹⁷ Djurić, Dubravka and Šuvaković, Miško eds. Impossible Histories Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991 (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 2003)

¹⁸ Šuvaković, Miško. Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti I teorije posle 1950 godine (Beograd – Novi Sad: Srpska akademija nauka I umetnosti Prometej, 1999), 113 и Šuvaković, Miško. Pojmovnik suvremene umjetnosti (Zagreb, Ghent: Horetzky, Zagreb, 2005), 645



МЕТОДОЛОГИЈА НА ИСТРАЖУВАЊЕ

ИНТЕРВЈУА(ВИДЕО, АУДИО + ПИШАНИ)
32 ИСПИТАНИЦИ
ВКУПНО- 384 ОДГОВОРИ
+
ОБЈАВЕНИ ТЕКСТОВИ И КНИГИ



Според Хенк Слагер, куратор и професор по уметничко истражување, ова истражување „не е фокусирано намерно на генерирање ‘експертско знаење’ туку конкретно на изразување искусствено знаење“. Таквото знаење не може да биде канализирано низ ригидни академско-научни насоки на генерализација, повторување и квантификација, туку бара целосно внимание за уникатното, квалитативното, партикуларното и локалното“.¹⁹

Ова истражување се одвиваше во неколку фази:

I. Попис на колективните практики во минатото во Македонија, од 1945 година до денес (група Денес, група Вдист, група Мугри, група Кикс, неформалната група од 70. години на минатиот век водена од уметниците Милош Коџоман и Драгољуб Бежан, група 77, група Уста, група 1 АМ, Туш лабораторија, група Круг, група Зеро, група Елементи, група ОПА (Опсесивно посесивна агресија), Арт И.Н.С.Т.И.Т.У.Т., група МОМИ, Иницијатива кооперација, уметничката група SEE и групата на уметници обединети околу просторот „Кула“).

Ова е претставено во дијаграм.

II. Во втората фаза истражувањето се концентрира на преиспитувањето на три различни уметнички практики во текот на овој поголем период: група Денес, неформална група од 1970. години на минатиот век водена од уметниците Милош Коџоман и Драгољуб Бежан, и Иницијативата КООПЕРАЦИЈА.

Трите групи се испитуваат преку интервјуа и пишани прашалници и во консултација со досега издадените книги, интервјуа и текстови се анализираат низ неколку параметри како:

1. кредо/ концепт на работење;
2. релации со средината;
3. однос со општеството и политичката структура;
4. активности и нивни реакции и резултати.

Интервјуата се водеа со три вида испитаници:

1. Со самите членови;
2. Со пријателите и активните проследувачи;
3. Со критичарите и историчарите на уметност.

Од нив се направија интервјуа со:

Групата Денес

1. Славко Брезовски;
3. Владимир Величковски, Соња Абациева, Зоран Петровски;

Неформална група од 70. години на минатиот век, водена од уметниците Милош Коџоман и Драгољуб Бежан

1. Драгољуб Бежан;
2. Симон Узуновски;
3. Владимир Величковски, Соња Абациева, Зоран Петровски, Небојша Вилиќ (изјава).

Иницијативата КООПЕРАЦИЈА²⁰

¹⁹ Slager, Henk, "Nameless science Introduction" во ART&RESEARCH: A Journal of Ideas, Contexts and Methods. Volume 2. No. 2. (2009)

²⁰ Да се донесе артикулиран став за иницијативата КООПЕРАЦИЈА, кои функционираа во последните години од 2012 година до 2015 година, е можно, особено затоа што современата уметност се архивира во моментот на своето создавање. Сепак за нашето истражување не беа достапни размислувањата на некои од основачите и најактивните членови на Иницијатива. Затоа, резимирањето или сублимирањето ќе се постави врз основа на испитаниците: двајца од основачите, единаесет членови, двајца редовни и критички проследувачи, и четири историчари на уметност. Четворица од осумте основачи/ (кор групата како Игор Тошевски, Денис Сарагиновски и Слободанка Стевческа (ОПА) и Владимир Јанчевски) не сакаа позитивно да одговарат на нашите повици, и да ни дадат одговори, ниту на пишан прашалник ниту на лично интервју со образложение дека не поминало доволно време за критичка дистанца на работата на Иницијатива, и дека немаат време поради нивните професионални обврски, но и дека веќе сè е кажано во веќе направените интервјуа и напишани текстови на различни симпозиуми, како и дека нема потреба повторно да се

1. Основачи и кор-група (Ѓорѓе Јовановиќ, Никола Узуновски, Оливер Мусовиќ); Членови (Јана Јаковска, Инес Ефремова, Јане Чаловски, Христина Иваноска, Дијана Богдановска, Ивана Драгшиќ, Александар Спасовски, Игор Сековски, Мирна Арсовска, Симон Узуновски);
 2. Искра Гешоска, Сашка Бубевска;
 3. Зоран Петровски, Соња Абациева, Владимир Величковски, Елена Вељановска, Јованка Попова.
- III. Се сумира резултатот во финален текст.**

1. Политичноста и уметничките групи.

Уметноста и политиката

За да се навлезе во темата која ја преиспитува политичноста на колективното делување (уметничките групи во најшироката смисла на зборот) која се скицира во воведот, ова истражување најпрво ќе се обиде да даде мал увид во односот на уметноста и политиката, а потоа и да ја образложи политичноста на групите т.е. нивната одлука за формирање и функционирање како политичка.

Во разгледувањето на односот на уметноста и политиката во најновите уметнички констелации неминовно е да се споменат размислувањата на современиот мислител Жак Рансиер, кој предложи комплетно повторно обмислување на релацијата меѓу естетиката и политиката, и кој значајно ги обмислил историските модели за сфаќање на нивниот развој (релацијата – автономијата на уметноста, политиката и општествената промена).

Рансиер го застапува размислувањето дека уметноста (уште од Просветителството) постои токму на тензијата и збунетоста меѓу нејзината автономија (the desire for art to be at one remove from means–ends relationships) и нејзината хетерономија (мешањето на уметноста и животот). Според него естетиката (одново го измислува терминот естетика кој сега означува специфичен начин на искусување, како и лингвистичкиот и теорискиот домен во кој се одвиваат размислувањата за уметноста) и политиката се преклопуваат во нивниот интерес за дистрибуција и делење на идеи, способности и искуства на одредени субјекти, или како што тој вели, „ *le partage du sensible*²¹“.

Според него, уметноста која особено се занимава со политички теми (преку пренесувањето на посебна политичка порака) не е вистински политичка, бидејќи само го потврдува општествениот ред, додека „политичкото“ ја окупира предвидената позиција во рамките на општествениот ред на државата. За разлика од тоа, Рансиер смета дека врската меѓу уметноста и политиката треба да биде таква преку која уметничките дела ќе продуцираат ефекти на дисензус, бидејќи тие ниту држат лекции ниту имаат некаква дестинација. Со отргнување на претпоставката дека уметноста треба да има ефект на „вистински живот“, предизвикана е „пукнатина“ која ги изложува и ја нарушува „дистрибуцијата на општествени делови“, и која води кон повторно обмислување на конструкцијата на општествениот ред. Оттаму, политичката уметност вистински ќе ги истакне и

одговара на нашите прашања, притоа преиспитувајќи ја и критикувајќи ја методата на нашето истражување, и поставувајќи дополнителни прашања за крајниот исход. Инаку во кор-групата се и Никола Узуновски, кој не беше активно присутен бидејќи работеше надвор од МКД, додека Владимир Јанчевски и Оливер Мусовиќ не се дел од основачите, но повторно се активираат во самата Иницијатива. Првиот речиси од самиот почеток, а вториот во последната година. Филип Јовановски како еден од основачите на Кооперација беше исклучен од одговарање на прашалникот, бидејќи тој е еден од авторите на ова истражување.

²¹ Bishop, Claire “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents” во ARTIFICIAL HELLS Participatory Art and the Politics of Spectatorship (London, New York, Verso, 2012), 27

разбирањето на политиката која го диктира начинот на кој е уредено општеството и откривањето на отпорот кон тој општествен ред во рамки на самото дело.²²

Кога станува збор за социјално -ангажираните практики, кои се некој вид на колективни делувања, но најчесто не се групи на уметници, Клер Бишоп, поддржувајќи ги идеите на Рансиер, но реферирајќи на уметничките дела, вели дека најпривлечните дела на денешнината ја рефлектираат антиномијата помеѓу автономијата и социјалната интервенција, и тоа не само во структурата на делото туку и во условите на неговата рецепција која понекогаш може да биде и непријатна, експлоатирачка, збунувачка или провоцирачка. Овие дела најчесто ја користат колаборативноста за да создадат поетски и многуслојни настани кои резонираат на многу нивоа, и кои го разбираат естетското заедно со политичкото. Бишоп вели дека „наместо да ја извлекува уметноста од ‘непотребниот’ домен на естетското поврзувајќи ја со социјалната практика, најинтересната уметност на денешнината егзистира помеѓу две гранични точки, ‘уметноста станувајќи речиси живот или уметноста станувајќи речиси уметност’. Доведени до екстремност, секое од овие сценарија вклучува своја сопствена ентропија, свој сопствен крај на уметноста“.²³

За да се преиспита сложената врска помеѓу уметноста и политиката, филозофот и критичарот на култура Габриел Рокхил предочува две генерални позиции во кои опстојуваат овие ентитети, и го разгледува овој однос преку политиката на уметноста и на општествената политичност на естетските практики. Тој, преиспитувајќи ја позицијата на Рансиер (меѓу другите), пишува дека неговата афирмација на консупстанцијалноста на естетиката и политиката е замаглена од неговите непрестајни тврдења дека уметноста и политиката никогаш вистински не се сретнале во некоја решителна смисла. Рокхил пишува дека работата на Рансиер е крајно опседната од многу недостатоци, истакнати во пишувањата на неговите претходници.

Едната позиција, според Рокхил, наречена политика на уметноста е базирана на онтолошката илузија според која секој од овие ентитети има фиксирано битие и привилегирана релација која може дефинитивно да биде опишана преку истакнатите леќи на епистемата. Политиката на уметноста се концентрира на наводно уникатната моќ на изолираните артефакти – талисмани за да продуцира на повеќе или помалку на начин од една единствена причина – политички ефекти, и генерално смета дека улогата на интерпретаторот е авторитативно да тврди за природата на уметноста воопшто, или за единечното политичко значење на одредени дела.

„Место да се одделува уметноста од нејзината општествена вкотвеност (посветеност) – сметајќи ја политиката како редок, дискретен момент, и потоа барајќи ја нивната наводна привилегирана врска – јас се стремев да раскрстам со политиката на уметноста во оваа смисла на испитување и учествување во општествената политичност на естетските практики. Ова значеше занемарување на онтолошката илузија и талисман-комплексот со практика на радикално историска аналитика која открива дека нема постоење на уметност и политика, или привилегирана релација помеѓу нив. Наместо тоа, овие се општествено - историски концепти во борба. Затоа е апсолутно неопходно да се напушти општествената неизвесност (the social epoché) која делувала како заштитен ѕид против сфаќањето за општествената политичност на уметничките дела за да се анализираат три евристични различни општествени димензии на естетските практики: продукција, дистрибуција и рецепција.“²⁴

Токму овие три димензии беа битни и во разгледувањето на феноменот на групите во локалниот контекст кој генерално се разликува од својата пошироката интернационална средина која опстојува под премисите на доцнокапиталистичката логика. Филозовката и теоретичарката за изведувачки уметности Бојана Кунст ја воведува и компонентата за агнажирана уметност во постополитичниот свет денес, и забелешката од едно анахроно гледање на политичкиот уметник

²² Johnson, Miranda. Hell is Other People: Ethics, Aesthetics and Participatory Art.

http://www.academia.edu/4019730/Hell_is_Other_People_Ethics_Aesthetics_and_Participatory_Art и Ranciere, Jacques, DISSENSUS On Politics and Aesthetics (Continuum International Publishing Group, 2010)

²³ Bishop, Claire “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents” во ARTIFICIAL HELLS Participatory Art and the Politics of Spectatorship (London, New York, Verso, 2012)

²⁴ Rokhill, Gabriel. Radical History & Politics of Art (New York: Columbia University Press, 2014), 231

(како некој кој постојано ги руши границите помеѓу уметноста и животот), бидејќи според неа современите уметнички практики се артикулираат во правецот на пазарот, и еманципаторската моќ на креативноста станува мотор на капиталот (свет во кој доминира политиката како спектакл, креативната индустрија и капитал во кој владеат институционализирани критички и политички дискурси). Зборувајќи за политизацијата на уметноста која денес се огледува во различни форми, таа пишува дека уметноста не се артикулира во дискурзивните контексти на самореферентноста и критичката дистанца кон себе, туку предизвикува и руши цел еден живописен низ на контексти во кои се појавува и станува видлива. Истовремено, таа не се согласува на едноставното сведување на еден морален или дидактички став. Уметноста е начин на живот; таа ги ослободува естетските и сетилните моќи, начините со кои допрва ќе дејствува. Тоа се начините кои радикално ги менуваат условите на животот во заедницата, степенот на соживот, како и постоечките патишта на субјективизацијата²⁵.

Во овој поширок контекст на размислувања, мора да се земе сериозно предвид и да се преиспита позицијата која сè уште доминира во македонскиот културен и уметнички видокруг дека уметноста е изолирана појава од реалниот свет т.е. дека е автономна, и дека само од нејзината позиција е можно воопшто да се делува, или пак да се постигне и да се делува за промена²⁶.

Причините за сè уште ваквото доминантно размислување се многубројни, и ќе бидат предмет на посебна анализа. Два најактуелни примери кои постојат во овој контекст е дека едниот – уметноста е изолирана појава, и сè уште се поддржува идејата за уметникот гениј, и вториот е дека уметноста е како репрезентација, или како коментирање на постоечките релации во светот, како нешто што доаѓа „отпосле“, или откако историјата се случила, како негова огледало – репрезентација²⁷.

Сепак, покрај уметничките дела, и уметничките групи се еден својствен феномен. Тие ја сведочат политичноста на уметноста. Мишко Шуваковиќ зборува дека екцесот на некои групи кои делувале во поранешна Југославија е токму во тоа што тие излегувајќи од резерватот барале реакција и делување на државата, и со тоа вознемириле многумина, бидејќи зборувале за свет каков што не се посакува да се види ниту денес; тоа се практики кои вознемируваат, а не смируваат, и кои поставуваат тешки и критички прашања. Оттаму, тој објаснува дека секоја уметност е политичка, не затоа што говори за политиката – тоа е грешка на оние национални дисиденти кои верувале дека сликајќи во сиромашен и беден, но наш, железен и фигуративен манир, или пишувајќи романи за несреќната и неостваена српска историја ја менуваат политичката парадигма. Напротив, тие само „едниот реализам“ го заменуваат со „друг реализам“, и затоа имаме примери на национален реализам. Навистина, политичка уметност е онаа која делува во одреден микросоцијален свет, и произведува промена во начините на однесување, рецепцијата и разбирањето на уметноста²⁸.

²⁵ Kunst, Bojana, "Budite politični, ili vas neće biti! (O političkoj umetnosti u postpolitičnom svetu)" во Dvojezično izdanje Tkh (Teorija koja Hoda) časopisa za teoriju izvođačkih umetnosti (br. 19) Političnost performansa (Belgrade, 2011)

²⁶ Во овој контекст е интересновидувањето на Сартр за одговорноста на уметникот кое некако се совпаѓа со доминантното разбирање за уметноста во земјава. Тој пишува „Причината за пишувањето (проза, не поезија) е да се открие светот и да се повика читателот да преземе одговорност со цел да го менува“. Во Rokhill, Gabriel. Radical History & Politics of Art (New York: Columbia University Press, 2014), 78

²⁷ Uvod u Političke prakse u (post-) jugoslovenskoj umetnosti, Izostavljena istorija Omitted History (Frankfurt am Main, Revolver - Archiv für aktuelle Kunst, 2006)

²⁸ IZOSTAVLJENA ISTORIJA Transkript debate održane 18.11.2005. godine povodom otvaranja izložbe "Trajni čas umetnosti, Novosadska neoavangarda '60-ih i '70-ih godina XX veka", u Muzeju savremene umetnosti u Novom Sadu во Misko Suvakovic Izostavljena istorija Omitted History (Frankfurt am Main, Revolver - Archiv für aktuelle Kunst, 2006), 25

2. Уметничките групи во фокус – нивното постоење како политичка, а не организациска одлука

Група Денес



Име: Група „ДЕНЕС“

Датум на основање: основачки состанок на 01.9.1953 година во атељето на Шеќерински, Брезовски и Пецовски;

Година кога групата престанува со работа: 1955 година

Членови:

сликари: Димче Протугер, Борко Лазески, Љубомир Белогаски, Ристо Лозаноски и Давид Бафети, Димитар Кондовски, Божин Барутовски;

архитекти: Славко Брезовски, Ристо Шеќерински и Јанко Константинов;

скулптор: Јордан Грабулоски – Грабул, Боро Крстевски.

Краток опис на делување:

програма: манифестот на ДЕНЕС

Ч Е К О Р Ш Т О В Е Т У В А – Формирана групата Денес
РАЗГЛЕДИ – Седмичен Прилог за култура и уметност
Бр. 42, ноември, 1953 година

На 01.9.1953 година петмина сликари: Димче Протуѓер, Борко Лазески, Љубомир Белогаски, Ристо Лозаноски и Дадид Бафети; тројца архитекти: Славко Брезовски, Ристо Шеќерински и Јанко Константиновски, и еден скулптор: Јордан Грабулоски – одржаа состанок со што и формално го означија почетокот на работа на групата Денес.

Оваа група на ликовни уметници при своето формирање тргна од побудите за слобода на личниот израз, како и борбата на различни струења во ликовната област. Врз база на решенијата од Третиот конгрес на Сојузот на ликовни уметници на Југославија, чијшто составен дел е и Сојузот на ликовни уметници на Македонија, а кој се оддржа во мај 1953, во Охрид. Во заклучоците како препорака на Конгресот до сите ликовни работници од нашата земја стои потребата за формирање на групни ликовни работници со приближно еднакви естетски погледи. Конгресот го потврди она што веќе како тенденција може да се види во поразвиените ликовни центри (Белград, Загреб и Љубљана), а што во перспектива треба да се случи и во ликовните центри од нашата земја.

Основна цел на оваа група е користење на современи ликовни постигнувања од светот за создавање на наша современа ликовна уметност. За остварување на оваа основна цел групата недвосмислено се залага за следново:

1. Да организира изложби кои ќе имаат современа и јасна ликовна концепција. Смета дека досегашниот начин на организирање на годишни изложби на Друштвото на ликовни уметници, бил неправилен, и поради тоа потребна е промена. Изложбите немаа физиономија, а даваа само формална регистрација на членството. Таквите изложби не дозволуваа сосема природно, афирмација на поделни уметници (секој можеше да изложува само по неколку дела), ниту пак афирмација на различните ликовни струења (делата не беа групирани по приближно еднаквите гледања на авторите, туку се внимаваше на општиот аранжман). Ваквиот начин на организирање на годишните изложби е сега уште повеќе нецелесобразен – од проста причина што бројот на



Група ДЕНЕС

1953-1955

ликовните уметници во Македонија веќе е зголемен за три пати, и поради фактот што постојат значајни разлики во погледите на уметноста. Сето тоа јасно говори дека треба да се организираат групни и индивидуални изложби, а пак на годишните изложби, покрај нивниот регистрационен карактер, треба јасно да се издвојат делата на авторите кои имаат слични погледи.

2. Групата е за активна борба против застарените ликовни разбирања, а за развивање и создавање на современ вкус и современа ликовна публика. Таа е за активна борба на различни погледи, односно што побрзо групирање и на другите ликовни уметници. Со ваков начин на работа ќе се искристализираат многу принципиелни прашања, со што би се дала можност за активно и творечко учество на секого во ова поле на културна и општествена дејност.

3. Групата е за поврзување со останатите групи и кружоци во нашата земја коишто се борат за промовирање на современа ликовна уметност.

4. Групата е за потесна соработка со архитекти што имаат современи разбирања. Таа смета дека сите три гранки на ликовната уметност (архитектурата, скулптурата и сликарството) се неделиви и детерминирани меѓу себе. Особено денес, мора да постои таква тесна соработка. Секако искусвено одделување и делување е пречка за создавање на современа ликовна уметност. Групата има намера тоа во пракса да го остварува, а тоа го потврдува и со фактот дека тројца од нејзините членови се архитекти со современи погледи.

5. Групата е за постојана внатрешна работа со цел разрешување на актуелни ликовни проблеми. Таа смета дека на почетокот членовите на нејзиниот состав треба да се со слични погледи, што е сосем нормално, а внатрешното ускладување треба да претставува значајна цел и перспектива која треба да се реализира на долг рок.

6. Групата е за прибирање во своите редови на активни современи ликовни работници коишто не членуваат во Сојузот, односно во Друштвото. Таа е за помагање на оние ликовни работници кои поради разни причини не може да членуваат во Друштвото, односно Сојузот, а се со современи погледи.

7. Групата е за создавање на круг на јавни работници и уметници (музичари, писатели и други), со цел: соработка и разрешување на современите уметнички прашања и проблеми преку предавања, натписи, дискусии и слични активности.

На 6 декември 1953 година, оваа група во салата на Градскиот народен универзитет ќе отвори своја прва изложба, со што за првпат ќе биде претставена во јавноста со своите остварувања.

Пишува: Димче Протугер

Неформална група околу уметниците Коџоман и Бежан



Име: Неформална група околу уметниците Милош Коџоман и Драгољуб Бежан (СУБ – КУЛ – ТУРИСТИ)

Датум на основање (постоење): 1969 година

Година кога групата престанува со работа: околу 1975 година

Членови: Милош Коџоман, Драгољуб Бежан, Симон Узуновски, Ангел Паневски, Слободан Живковски

Поширока група: Кирил Варошанец, Ангел Димовски-Чауш, Драган Никодиновски-Биш, Владимир Шопов, Разме Кумбаровски-Рафаело, Оливер Златку-Барни, Ангел Пановски-Уфо, Хипи движење „Пчиња деж“ – Оливер Златку-Барни, Мишко Десовски-Мали, Шукко, Елена-Енка Никодиновска, Виде Вучевски, Ангел Димовски-Чауш, Владо Тунте, Разме Кумбаровски, Драгољуб Бежан, Радован Росиќ.

Краток опис на делување:

СУБ – КУЛ – ТУРИСТИ

Да не беа ТИЕ

Немаше да бидеме НИЕ²⁹

Нескротливи „тешкаши“ во уметничките чинови, индивидуални индивидуалци, бескомпромисно и без задршка, свесни за последиците настанати од коректорите на колективната свест во седумдесеттите, чесно го изработивме своето алтернативно на нивното.

Временската машина не доведе со почести, одново да ја живееме нашата младост на почетокот на дваесет и првиот век за време на една скопска „Бела ноќ“ каде невозможното стана возможно.

Ноќ во чија мугра изворната уметничка авангарда од седумдесеттите на минатиот век влезе на големата порта на македонското уметничко созвездие.

Во чест на сите ветерани на слободната мисла, а посветено на скопските „Бели ноќи“!

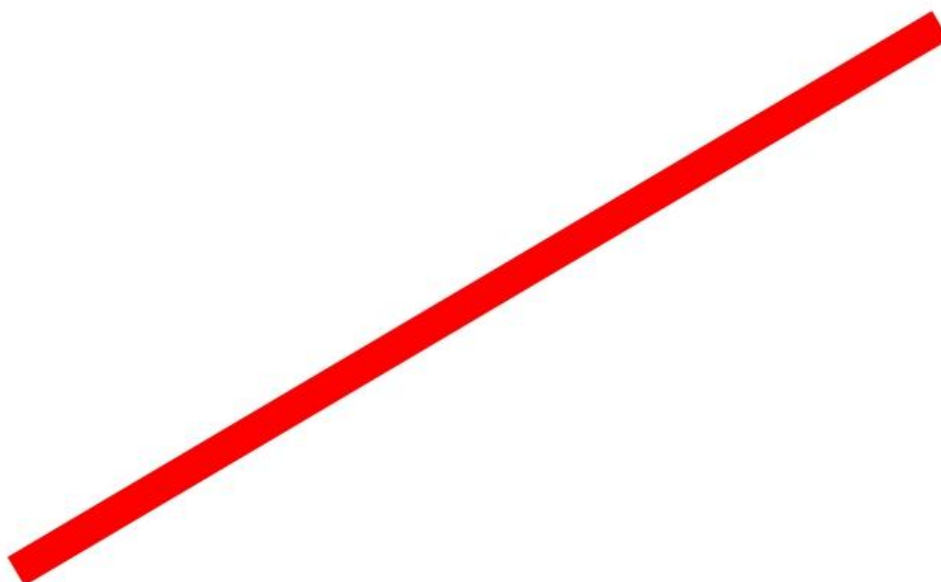
Случката се случи во една космичка есен, 2012 година, во Скопје.

²⁹ Ова е текст кој го напиша Милош Коџоман на поканата на Ивана Васева, Филип Јовановски и Јованка Попова да биде ко-куратор за декадата 1970. години, (заедно со Симон Узуновски) во рамки на изложбата СКОПЈЕ: ВРВНА КОЛЕКЦИЈА НА ЛИЧНИ СЕЌАВАЊА 1960 – 2010, вол. 1 во 2012. година во Скопје, за време на манифестацијата „Бела ноќ“. Текстот беше напишан за тие потреби, и го укажува личното сеќавање на Коџоман за тој период. Ни се чинеше пригодно истиот текст да се објави и во овој контекст.



**Милош Коџоман
Драгољуб Бежан**

1969-1975



Иницијатива КООПЕРАЦИЈА



Име: Иницијатива КООПЕРАЦИЈА

Датум на основање: 11.4.2012 година (официјално со првата изложба 800 РЕВОЛУЦИИ ВО МИНУТА, во просторот П1, улица Коста Шаков 6)

Година кога групата престанува со работа: март, 2015 година.

Основачи/ Кор тим: Ѓорѓе Јовановиќ, ОПА (Слободанка Стевческа и Денис Сарагиновски), Никола Узуновски, Игор Тошевски, Филип Јовановски, Владимир Јанчевски, Оливер Мусовиќ (*подоцна стануваат активни како дел од кор-тимот).

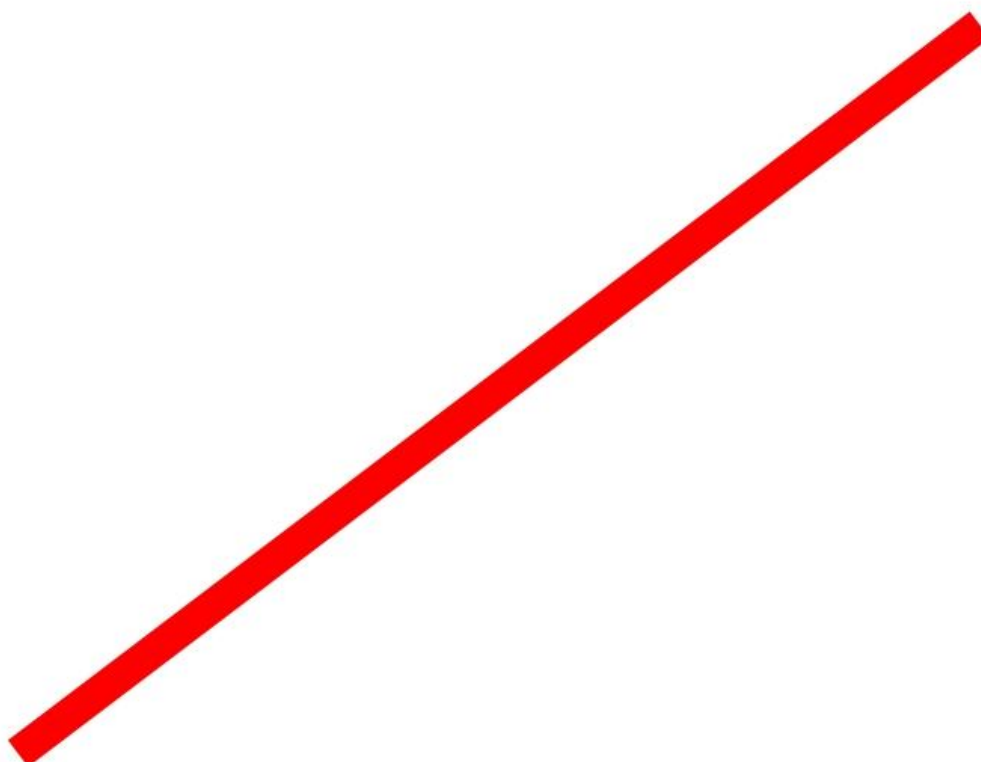
Членови и број на изложби во кои учествувале: Христина Иваноска (3), Инес Ефремова (6), Велимир Жерновски (3), Јане Чаловски (3), Владимир Лукаш (5), Славица Јанашлиева (1), Симон Узуновски (5), Љубиша Каменџаров (1), Зоран Попоски (1), Снежана Алтипармак (2), Дијана Богдановска (3), Борис Шемов (3), Харалд Шенкер (3), Немања Цвијановиќ (2), Марчело Брајновиќ (1), Дијана Томиќ Радевска (1), Мирна Арсовска (3), Ивана Драгшиќ (2), Александар Спасоски (4), Игор Сековски (2), Славица Тошевска (2), Тихомир Јанчовски (1), Владимир Неделковски (1), Јана Јакимовска (2), Данило Мандиќ (1), Миле Ничевски (2), Даниел Гонц (1), Синиша Лабровиќ (1), Методи Ангелов (1), Урош Вељковиќ (1), Фотини Гусети (1), Марко Гутиќ Мижимаков (1), Сашо Димоски (1), Душан Дракалски (1), Димитрие Дурацовски (1), Иван Ивановски (1), Авив Круглански (1), Ана Лазаревска (1), Нада Прља (1), Вахида Рамуџиќ (1), Неда Фирфова (1), Виталиј Комар (1), ИРВИН (1), Сантијаго Сиера (1), Детекст (Раул Мартинез и Валентин Дучеа) (1), Ибро Хасановиќ (1), Кристина Горовска и Јуре Лаврин (1).

Краток опис на делувањето:



**ИНИЦИЈАТИВА
КООПЕРАЦИЈА**

2012-2015



КООПЕРАЦИЈА е иницијатива чија цел е активно делување вон инертните институционални рамки, а која предлага еден поинаков начин на создавање и доживување на современата уметност на територијата на Република Македонија. КООПЕРАЦИЈА се залага за поместување и редефинирање на границите помеѓу јавниот и личниот простор, и отворање на прашањето за активната улога на уметноста во контекст на централизираната културна политика и општествените дискурси. КООПЕРАЦИЈА се стреми да ја поттикне интеракцијата во релацијата уметник – публика. Основната стратегија на КООПЕРАЦИЈА е окупирање на привремено слободни простори, распрскани по урбаниот пејсаж и јавно изложување преку стратегија на блицкриг настапи. Замислена е како поттикнување на активен конструктивен дијалог во име на преиспитување на критичките позиции преку уметноста, и создавање на поволна клима за продлабочување на можностите за слободна размена на идеи, искуства и слобода на изразувањето.

*КООПЕРАЦИЈА е самофинансирана група на автори, отворени за соработка со други домашни и странски уметници.

3. Заклучок

Ова истражување, фокусирано на три групи на автори кои се јавуваат во три форми (група, неформална група – дружење и иницијатива) се обиде да даде преглед на постоењето на вакви феномени на групно здружување и колективно делување на ликовни уметници во еден поширок временски период, и со тоа во различни општествено - политички околности.

На крајот од истражувањето се чини дека не изODEVME една права или праволиниска траекторија на движење напред или нагоре, туку завртивме еден круг и се вративме на една почетна позиција. Ние сметаме дека не само што се наоѓаме во еден период каде треба да ја браниме повторно уметноста и слободата на изразот туку и дека постојат автори кои сè уште промовираат некакви „класични вредности“ кои ја оневозможуваат или прават помалку можна прогресивната мисла, ја намалуваат можноста за експериментот, и ја потврдуваат сè уште силно постоечката аура на чистата автономија на уметноста.

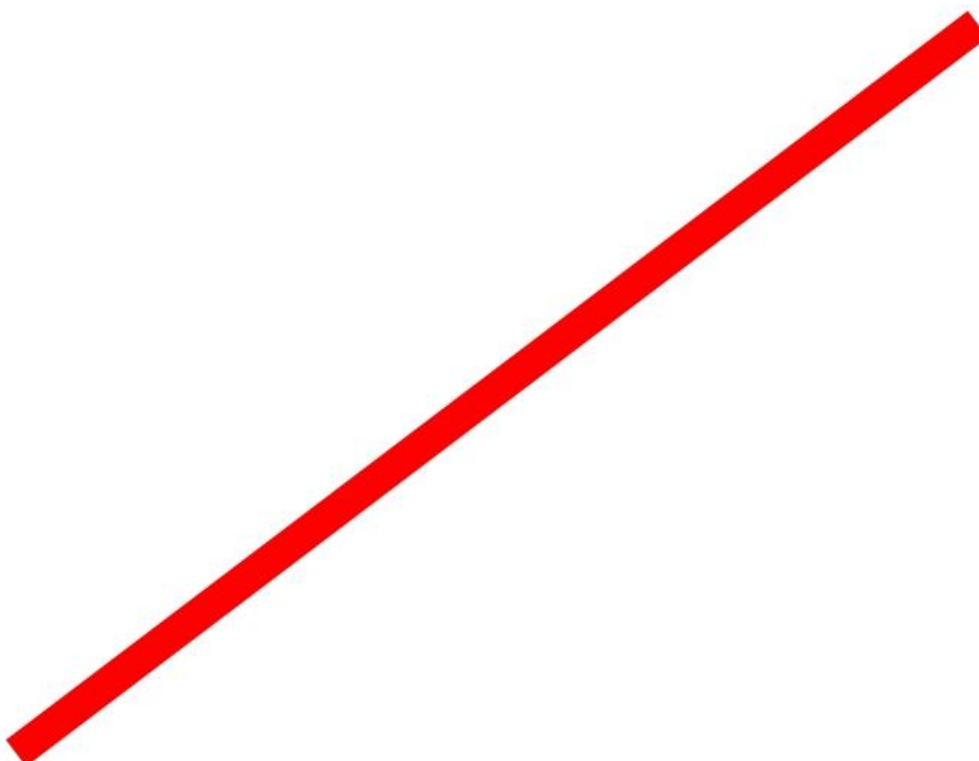
Подвигот од ваков тип, кој би овозможил поле за иницијација, за иницијатива и за желба за нешто друго, за конфронтација и артикулираност на намерите секогаш е повеќе можен ако е колективен и заеднички, ако е групиран од автори кои силно веруваат во ова и се подготвени да ги употребат своите уметнички, социјални и политички капацитети за да направат заживување и освежување на културно-уметничкиот живот во земјава.

Димче Протугер во 1952 година пишува дека таквата „борба“ со дела ќе „разбере сè што мириса на дилетантизам, еснафштина и сè што е реакционерно...а за едно здраво, напредно и творечко дејствување во сите области на уметноста.“³⁰

Во овој контекст може да ни послужи цитатот од говорот на Мирослав Крлежа на Конгресот на писателите на Југославија во Љубљана на 5 октомври, 1952 година. Тој вели: „Современиот социјалистички естетичар нема право да ја негира пламнатата Далиева жирафа како надреалистичка бесмислица, пропагирајќи го истовремено Пикасо и Пол Елиар. Тоа не е логично. Тој не може да го негира импресионизмот во стихот или на палетата, а да проповеда провинцијална, старомодна карикатура на академизмот, на кого симболизмот и импресионизмот уште пред осумдесет и повеќе години му ја свиткаа шијата, и на кого истиот тој презрен ларпурлартизам му беше супериорна уметничка негација“.³¹

³⁰ Петковски, Борис, „За групата „ДЕНЕС (1953-1983)“, во: во ДЕНЕС 1953 – 1983 (Скопје, Уметничка галерија - Скопје, 1983) 27

³¹ Ѓурчинов, Милан „Градители на естетскиот плурализам“, во ДЕНЕС 1953 – 1983 (Скопје, Уметничка галерија - Скопје, 1983) 22-23



Се чини дека поминавме еден пат од 63 години, а сè уште зборуваме за провинцијална, старомодна карикатура на модернизмот, и сè уште се бориме за нови вредности во уметноста, за нови субјективни доживувања на стварноста и уметничка интервенција и стварносна узурпација во неа. Ова е време каде повторно треба да се избориме за гласот на уметноста, за нејзините вредности и за нејзината политичка моќ, а во некоја насока и самото истражување е спроведувано за да ги отвори овие полиња на размислување.

На едно генерално ниво се начнува и прашањето за силината на изразот која би ја омеѓиле во едно географско подрачје (иако тоа не е дозволиво во уметноста, сепак зборуваме за контекстуален приод, а со тоа и за една контекстуална уметност). Која е силината на нашето општествено битисување од позиција на уметници и културни работници, и дали можеме да стигнеме до тоа ниво? Кој би бил потенцијалот, волјата и решеноста да направиме еден заеднички чекор напред и да отвориме простор за идните генерации, и за свежите уметнички размислувања и делувања?

Величковски во неговата книга „Уметничките групи во Македонија“ пишува дека развитокот на македонската уметност секогаш во извесна мерка заостанува зад водечките културни средишта. Не се реагира на најзначајните идеи и настани, туку повеќе се одбираат и прифаќаат одделни задоцнети и ослабени видови. „Ретки се примерите на директно проучување или дијалог со светските остварувања, но затоа се промовира површинско преземање или преработка на одделни примери од уметноста. Во македонската уметност, сообразно на менталитетот и историските условености, главно се одбира „средниот пат“, а не на некој радикален став. На тој начин во македонската уметност ретко се наоѓаат примери на солидна фигуративна уметност, но затоа речиси секогаш се забележливи траги на фигуративната реалност, на еден вид „мешан стил“.

32

И Зоран Петровски во интервјуто за ова истражување додаде дека кога се зборува за групите кај нас, главниот проблем е анархичноста во нив, односно, збирот од поединци кога ќе се состават во група го имаат истиот проблем што го имаме во Македонија; ние не сме склони на колективно делување, почнуваат да се јавуваат проблеми (кој, колку и како работи) – тоа е недостаток на програмско определување, и затоа не се јавуваат често вакви колективи.

Избирањето на „средниот пат“, недоволната и навремена инфомираност од светските случувања на полето на уметноста, и наслонувањето на шпекулација со своевидна интерпретација на фактите и случувањата е нешто што излезе како генерална атмосфера врз чија основа се гради ова истражување за одлуките за формирање на овие групи. Сепак, секоја од групите оставила впечаток на средината овде, ако не пошироко, и направила себесвојствени поместувања на уметничката сцена.

За поединечните делувања на овие групи веќе пишувавме и во самите тестови кои генерално беа произведени врз основата на нивната концепција на агендите и програмите на дејствување, а потоа врз тоа беа нанесувани мислењата на испитаниците во форма на интервјуа и прашалници, како и она што било пишувано во различни текстови и публикации. Овој пишан простор е наменет за генералниот заклучок на ова истражување.³³

Сите три групи биле составени превенствено од млади и решителни луѓе кои или заедно учеле/ студирале или заедно работеле. Ова е најкарактеристично за неформалната група на Коџоман и Бежан, кои биле сврзани не само на ниво на заедничко студирање туку и на дружење, а со тоа и на уметничко влијаење, додека Денес и Кооперација се составени од различни генерации (хетероген состав) кои покажале интерес за ваков вид на делување. Најверојатно дека тоа е и

³² Величковски, Владимир, Уметничките групи во Македонија (Скопје, Музеј на современата уметност, 2003)

17

³³ Текстовите за поединечните делувања на овие групи ќе бидат објавени дополнително, во некој поширок простор.

причината за брзото распаѓање на Денес и Кооперација; првите после две години делување, а вторите после три, одржано без некои помпезности и фанфари.

Воведот ја трасира линијата на истражувањето кое понатаму се разви на еден неочекуван начин и му даде друга логика на самиот избор на групи кои ќе се истражуваат. Димче Протугер му бил професор на Милош Коџоман во училиштето за применета уметност „Лазар Личеноски“ во Скопје, отсек – декоративно сликарство. Коџоман пак, од друга страна, му влијаел на Александар Станкоски кој повремено се дружел со нив и со хипи групата. Станкоски бил дел од уметничката група „Зеро“ во која членувал Игор Тошевски, а самиот Тошевски пак ќе ја формира иницијативата Кооперација, заедно со неколку други колеги.

Но дали ги оствариле своите намери и уметнички замисли? Дали ја оствариле политичката димензија на колективноста?

Ако размислуваме за еден поширок контекст кој не е затворен во светот на уметноста по себе, туку како дел од конгломерат од реалности, односи и структури, на општествен план не би можеле да зборуваме за некакви тектонски поместувања кои ги направиле овие групи, иако својствената уметничка потреба за себепотврдувањето на самите членови може да посведочи за друго. Сепак, формирањето на овие групи се манифестација на неиспиративен општествен момент, и се чини дека се јавуваат во прав момент.

Групата Денес значајно ја поддржала модернистичката мисла во Македонија, отворајќи нови современи ликовни стремежи; го овозможила патот за идните генерации слободно да се изразуваат на овој начин, отворила поле на разговор преку полемиките (иако не секогаш биле соодветно артикулирани), а некои дури биле и членови на подоцна формираната група „Мугри“. Но самото формирање на групата – поттикнато од препораката на Конгресот (Комунистичката партија на Југославија) и на волјата на ДЛУМ– ќе создаде вештачка атмосфера која нема да успее да го зачува континуитетот на нивното делување, а со тоа и значајни менувања на уметничката и општествената клима. Денес имаат исто така и широки и обемни планови и задачи кои тешко дека без цврст и силен континуитет би можеле да се создадат во едно општество во изградба.

Коџоман и Бежан, како и групата на автори кои гравитираат околу нив, немаат некоја визија за уметнички пат, па затоа и не станале група. Тие преку својот младешки бунт изразен преку дружењето на Пчиња, но и преку уметнички акции, ќе бидат првите кои ќе направат перформанси, настани и хепенинзи во Македонија, но за жал пак нема да најдат следбеници за развивањето на ова поле во уметноста. Тие ќе се обидат да направат продор во стриктно институционализиран систем, но сепак ова ќе се случи деценија подоцна, генерално неменувајќи го цврстиот показател на институциите (во ова предничи МСУ) кој покажува каде оди уметноста во Македонија. Сепак тие потенцираат дека младите овде можат да делуваат послободно, а тоа и го покажуваат—најверојатно и поради разлабавените стеги на социјалистичкиот поредок, но и преку поддршката на нивните родители.

Кооперација пак најсилно од сите групи покажа една интелектуална расположеност да ги образложи своите ставови, да воведо општествени и политички теми во своите дела, и да воспостави критичка мисла кон нив, но сепак не ја искористи доволно својата сила како колективно делување за да произведе нови релации во себе (како уметничка заедница) и надвор од себе (општествена заедница), со цел преиспитување на позициите на мој како основа за политичко делување. Оттука директно се поставува прашањето дали, како, и колку уметникот може да излезе надвор од безбедната зона на уметноста и да создаде процеп кој ќе отвори нови идеи за ангажирано уметничко делување.

Од една страна имаат намера да создадат автономна независна иницијатива која произведува алтернативни начини и методи на делување, и имаат намера да работат со публиката на непосреден и иновативен начин. Но сето она што го видовме и добивме од ова истражување покажува дека единствена артилерија им се општествените теми и изборот за простори, а не создавање на економски, продукциски и уметнички систем кој значително ќе се разликува од институционалниот, кој ќе го критикува и подобрува. Тие претендираат да бидат радикално „автохтони“ и „автономни“ и исклучиво работат со сопствени (лични) средства, отфрлајќи ја

целосно идејата да станат непрофитна организација, и не покажуваат никакво позитивно расположение кон приклучувањето кон ЈАДРО – Асоцијацијата за независната културна сцена (како една од можните формални организации кои ја претставуваат независната културна сцена во земјава, што се чини и тотално себеизолирачки). Од друга страна пак, на самостојно ниво членовите изложуваа во институциите во истиот период додека постоеше иницијативата. Исто така, во Кооперација, од она што покажа истражувањето јасно е дека се практикуваше репродуцирање на изложбени модели на официјалните институции во простори кои се поразлични од галериските, и со тоа ја намали моќта на политичкото делување на конкретната заедница. Таа не го искористи сопствениот ресурс кој е поразличен од институционалниот (под тоа би можело да се сфати дека материјалот „без време“, „без средства“, „без простор“ е ресурс), и со тоа не се воздигна на ниво над официјалните институционални модели.

На едно заедничко рамниште, овие групи покажаа:

1. Самиот неконтинуитет на долгорочни патеки, или пак проекцијата на нешто такво, е катастрофата која му се заканува на секој колектив, а во случајов сите три групи имале потенцијал да доведат до еден сериозен развој на уметноста во земјава. Сепак никој не одолеал на приликите, на сопствените уметнички егоцентрични пројави кои во случајов би требало да се разгледуваат на едно повисоко ниво како заеднички, и во име на некој колектив, а најверојатно ниту една од нив немала уште во самиот старт замислени механизми и стратегија како тоа би се одржало, со што повеќе оди во прилог на немање политичка спремност и волја.

2. Се чини дека сите групи својата практика ја одразуваа во поглед на или низ призмата на институциите на културата и уметноста – Денес биле формирани од ДЛУМ, и изложувале во рамките на ДЛУМ, и без проблем се претставувале во уметничките институции; Коџоман и Бежан биле целосно маргинализирани и воопшто не биле промислувани од институциите сè до еден подоцнежен период кога Кооперација повторно создава свои привремени простори како бунт против нефункционалното делување на институциите. Но, на крајот на краиштата, ниту една група не ги „заплашила“ сидините на овие творби, а тоа сè уште продуцира ниво на верба во нив, како неприкосновени критичари кои афирмираат или негираат нечие делување.

3. Се чини и дека сите групи биле во расчекор со желбите – потрагата по современ уметнички израз некогаш резултирала и со конзервативен пристап во творештвото. За сите три групи беше кажано дека додека биле дел од колективот често не продуцирале провокативни дела за анализа, туку повеќе важна била атмосферата која ја создава самиот настан/ изложба. Делата се со големи варијации во квалитетот, и нивото на мисла, и додека функционираа самата група современиот карактер е забележан повеќе во индивидуалните кариери на уметниците отколку во рамките на нивното колективно делување.

4. Но она што е значајно е дека трите групи предизвикаа лавина реакции уште од самиот почеток на нивното постоење кое најпрво доаѓа од историчарите на уметност, а потоа и од публиката, поздравувајќи го нивното формирање. Социјалната атмосфера е најважниот продукт од сите овие колективни делувања – тие формираат привремени простори на социјализирање и дружење, не само меѓу нив туку и со публиката, создаваат атмосфера на некакво социјално заедништво кое споделува момент кој не секогаш е во насока на „воздигнување на уметноста“. Тоа е повеќе момент на социјализација која никогаш не прераснува во цврсто ткиво кое заедно би создавало политичност.

5. Западната ориентација е нешто што се јавува како услов за современоста, но не секогаш и сите автори во рамките на групите успеале да ја искористат за да го оформат својот ликовен јазик. Тие биле предизвикани од формализмот, стереотипите и конвенциите кои постоеа на оваа ликовна сцена, но немале секогаш јасна идеја, и не во иста мера, како да се борат против тоа.

Оттаму, не би можеле да зборуваме за некакво колективно делување во уметноста со јасна визија, мисија и ангажман кое би создало некаква промена, туку повеќе за групни изложби.

На крајот од ова истражување, од една страна би се запрашале дали брзото згаснување на овие групи, односно неможноста да опстанат во подолг временски период, има значаен придонес за

развојот на уметничката сцена во земјава. Дали идните генерации ќе имаат знаење за нив во општество кое има „кратка меморија“?

Како завршна нота би можеле да се послужиме со цитатот од Милан Ѓурчинов кој пишувајќи за групата Денес вели: „ефемерноста на уметничките групи е закон на творештвото кој не ги намалува нужноста и значењето на нивното навремено појавување“³⁴.

Но изгледа дека најважно е да потсетиме на мислењето на еден од „креаторите“ на групата Денес, пишувајќи: „Денес како веќе да е надмината потребата од борба на мислења, па оттука и потребата за формирање на група со идејно -естетска програма. Појавата на борбени групи се совпаѓа со времето на пресврти. Таквите институции тогаш прилично помагаат овие пресврти да добијат поголем замав, и траат, главно, до реализирањето на својата програма. Наспроти нив постојат и ликовни групи без некоја јасна платформа, и тие се во состојба официјално да егзистираат се додека физички постојат барем два нејзини члена. Но таквите групи се во основа ефемерни, и, речиси, неспособни да донесат каква и да е новина.

Меѓутоа денес не се работи за овие и вакви формални групи. Се работи за постоење на формални групи кои не се ништо друго туку кланови, кои што сакаат да манипулираат, и тоа го прават со луѓето што се надвор од нив; кланови чија единствена цел е тие да диктираат на пазарот. Дојдени сме до еден изразито морален кризис од кој многу тешко ќе се ослободиме; до една тешка мора што ја создаваат насилници кои се способни и во духовните сфери да се служат со закани кога се во прашање нивните интереси. Ова, според мене најголемо општествено зло за слободата во творештвото, и за демократичноста во правата на творците, станува императив не за борба на групи на идејно-естетски план, туку борба на сите уметници неинфицирани од овие клановски спреги, а за едно професионално консолидирање, од проста причина што се веќе загрозени елементарните егзистенцијални и човечки норми. Ова веќе само по себе бара итна интервенција на целото општество, а особено на субјективните сили во него“.³⁵

³⁴ Ѓурчинов, Милан „Градители на естетскиот плурализам,, во ДЕНЕС 1953 – 1983 (Скопје, Уметничка галерија - Скопје, 1983) 23

³⁵ Владимир Величковски, Уметничките групи во Македонија, Музеј на современата уметност, Скопје, 2003, стр. 38 – 39

