

**Награда „Ладислав Баришиќ“ за 2019 година
на Здружението на ликовни критичари
АИКА Македонија**

истражувачки проект

**Политички слики после смртта на уметноста:
Фотомонтажните интервенции како релевантна политичка акција и
нивната дисеминација во медиосферата**

**Владимир Јанчевски
Скопје, јули 2020**

Политички слики после смртта на уметноста: Фотомонтажните интервенции како релевантна политичка акција и нивната дисеминација во медиосферата

Уметноста во современата медиосфера

Еден од главите проблеми околу уметноста е, всушност, разбирањето и прифаќањето на нејзината политичка димензија, односно специфичниот однос на естетското и етичкото од една страна, и констативното и проективното од друга. Сепак, денес, без разлика на медиумските, стилските, стратегиските, политичките определби и особености, или паралелното постоење на различни традиции, на сè поголем број луѓе им станува јасно дека уметноста, директно или индиректно, експлицитно или имплицитно, е политичка. Всушност, иако концептот уметност е историски строго ограничен, сепак по инерција и речиси неизбежно сè уште сме во ситуација еден дивергентен збир на визуелни и перформативни практики да ги определуваме како дел од специфичен свет на уметноста, наместо како составен дел од проширеното поле на визуелна култура.

Често пати се поставува прашањето дали уметноста денес може да придонесе во промените на општествената реалност, како што се процесите на деколонизација на времето и животниот простор кои граѓанинот ги има на располагање, односно реполитизација на јавниот простор и зголемена транспарентност при донесувањето на одлуките и нивното спроведување.

Денес, особено со подемот на шизофрени популистички движења ширум светот зад кои се кријат екстремно конзервативни агенди, како и развојот на технологијата во правци кои ја зголемуваат опасноста од деструкција, дебатата за функцијата на уметноста во современоста се сведува на клучните прашања за нејзината ефикасност како ангажман и акција во општествената сфера. Најчесто линијата на разграничување е според начинот на кој се делува: како идеологија или технологија, односно во симболичкиот простор како слика или во материјалниот свет како директна акција¹, но постојат многу други обиди за посуптилни разграничувања.²

¹ Boris Groys, "On Art Activism" e-flux Journal #56 - June 2014; <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> Borys Groys, "Can design change Society?", presentation at Projekt Bauhaus, September 18-19, 2015, Haus der Kulturen der Welt, Berlin.

² Miško Šuvaković, Umetnost i Politika - savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije (Beograd: Službeni glasnik, 2012).

Имајќи ги предвид зголемената еуфорија, но и (оправданата?) параноја од ефектите на (зло)употребата на медиумската сфера, денес многу повеќе фокусот (нужно) се насочува кон разграничување на просторот на фактите и фикцијата, можеби една од најтешките задачи за современиот човек од деконструкцијата наваму, а тоа посебно се однесува и на полето на уметноста. Во услови кога критичката мисла се инхибира и се затвора во маѓепсан круг³, а станува и сè произвесно дека алатките на радикалната деконструкција се колонизирани од екстремни форми на т.н. алтернативната десница преку нејзините сè поразвиени медиумски мрежи за ширење лажни вести. Со агенда за наводно демаскирање и обелоденување на „заговори“, во капиталистичката матрица на екстремно динамична апропријација и конзумеристичка експлоатација на секој вид отпор⁴ и борба до „пазарна“ елиминација, тие функционираат беспрекорно. Оттука, се поставува прашањето, Каква е улогата на сатиричната уметност и иронизирањето во новонастанатите услови? Може ли текстуалната интервенција да го обезмоќи наративот на препакување на истото и перпетуирање до бесмисла или е неопходна директна конфронтација, слика наспроти слика?

Политичка уметност: историскиот контекст

Како и во многу други случаи, можни одговори на актуелни прашања можат да се најдат при критичко навраќање и споредби со примери и концепти од минатото. За разлика од предмодерниот период кога она што го нарекуваме уметност е во служба на владејачките елити, модерниот концепт за уметникот отвори простор за индивидуално изразување. Таквиот еманципаторски потенцијал и можноста за измолкнување вон од контролата на метанаративот на моќта, честопати овозможува појавување на контра-наратив. Уметноста, како еден специфичен сегмент на визуелната култура, со проширувањето на полето, отфрлајќи ја самоизолацијата на елитниот простор и со похрабро освојување на доменот на популарната култура со помош на новите технологии, се претвори во поефикасно средство за манипулација, но и реализација на еманципаторскиот проект преку разни форми на борба во општествената сфера.

Почетокот на 20 век го одбележуваат редица драматични настани и пресвртни моменти во политичка и технолошка, но и во уметничка смисла – притоа правејќи ја очигледна нивната неизбежна меѓузависност.

Првата светска војна, која предизвика дотогаш невидено разорување, огромна материјална штета и човечки жртви, го поттикна антимилитантниот интернационалистички дух на голем број уметници од историската авангарда, особено оние врзани за дадаистичкиот лудизам одразен преку нивниот шокантен и гласен апсурден крик.

³ Bruno Latour, "Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern," *Critical Inquiry*, 30, 2, (Winter 2004), 225-248. Хал Фостер во неговата дискусија зборува за замките на критичката теорија, но и за фетишистичкиот круг на обвинувања. Hal Foster, at the 2012 Clark Symposium 'Art, Theory, and the Critique of Ideology, 1975-1995'

⁴ Byung-Chul Han, "Why Revolution is no longer possible" (Translated by Erik Butler), 23 October 2015. www.opendemocracy.net/transformation/byung-chul-han/why-revolution-is-no-longer-possible. Текстот е првично објавен на германски во: *Süddeutsche Zeitung*, 2 September 2014.

Специфичната економско-политичка ситуација во Германија по Војната, ќе придонесе во профилирањето на берлинската Дада, како најотворено политичка група од целокупната меѓународна мрежа на дадаистичката интернационала. Токму таму преку издавачките потфати на радикалната левица ќе се појави и најискристализираниот пример на експлицитно политичка уметност преку бескомпромисните фотомонтажни сатирични дела на **Џон Хартфилд** (1891-1968)⁵ насочени против подемот на германскиот национал-социјализам (1924-1933), а потоа до крајот на војната во постојан егзил и против злосторствата на Третиот Рајх (1933-1945).

Визуелната антифашистичка пропаганда присутна во делата на пионерите како Хартфилд или **Маринус Јакоб Кјелгаард** (1884-1964)⁶, со специфична остроумност во композирањето на фрагментите видлива и кај шпанскиот агит-проп уметник **Жозеп Ренау** (1907-1982)⁷, потоа советските мајстори на фотомонтажата како **Борис Клинич** (1892-1946)⁸ и **Александар Житомирски** (1907-1993)⁹, се пренесува низ времето и е жива до денес во ерата на Фотошоп интервенциите, лажните вести и дипфејк видео манипулациите.

Неспорно е дека сите претходници биле огромна инспирација и утврдиле една незаобиколна матрица и за впечатливите креации во поновото време за авторите како **Питер Кенард**¹⁰ во Британија, **Клаус Штек**¹¹ во Германија и многу други автори како **Бенкси** кои денес се стекнуваат со екстремна популарност и многу поголемо влијание од било кој друг уметник во институционалната музејско-галериска мрежа.

Визуелната сатира во Македонија: континуитет и перспективи

Иако на територијата на Македонија постоеле силни левичарски движења и во меѓувоениот период, не се забележани директни влијанија од германската и советската антифашистичка сатира во однос на употребата на новата фотомонтажна постапка. Сепак, во Југославија постоела традиција на цртаната карикатура, почнувајќи од маестралните антифашистички карикатури на **Пјер Крижаниќ** (1890-1962)¹², подоцна и **Василије Поповиќ – Цицо** (1912-1954)¹³ во текот на Втората светска војна раниот поведен период. Потоа, преку појавата на „Остен“, до основањето на

⁵ Peter Pachnicke and Klaus Honnef, *John Heartfield* (Köln: DuMont, 1991).

⁶ Gunner Byskov, *Marinus & Marianne: Photomontages satiriques 1932-1940* (Paris: éditions Alternatives, 2008).

⁷ Josep Renau, *1907-1982: Compromiso y Cultura* (CAAM, 2013); José Renau, *Función social del cartel* (Valencia: Nueva Cultura, 1937).

⁸ Борис Клинич е псевдонимот на Гари Григорович Петрушански, еден од најинтересните примери на сатирична антифашистичка фотомонтажа од предвоениот Советски период, чиј опус од 2018 година е предмет на посебна студија на авторот на овој текст.

⁹ *Александар Житомирски: Искусство политического фотомонтажа* (Москва: Издательство „Плакат“, 1983).

¹⁰ Richard Slocombe et al, *Peter Kennard: Unofficial War Artist* (London: Imperial War Museum, 2015).

¹¹ H.C. Schmolck and Klaus Staack, *Staack: Pornografie* (Anabas-Verlag Günter Kämpf, 1971; reprint Steidel, 2015).

¹² Пјер Крижаниќ, *Карикатуре против фашизма 1927-1947* (Београд: Савез удружења новинара, 1948).

¹³ Борис Петковски, *Василије Поповиќ – Цицо* (Скопје: Македонска книга, 1998); Гордана Поповиќ Васиќ (прир.), *Василије Поповиќ-Цицо, 1914-1962*, тројазично издание (Белград: Clio, 2012).

групата КИКС¹⁴ и основањето на Светската галерија на карикатура во 1969 година постепено се наметнуваат и автори со поизразена и појасна општествено-политичка критика како што е случајот со **Дарко Марковиќ** (1940-2016)¹⁵, **Делчо Михајлов** (1947-2010)¹⁶ и др.¹⁷

Одредени специфични општествено-политички околности влијаат врз премостувањето на културни, технолошки и уметнички дисконтинуитети. Почетококот на новиот милениум и кај нас е одбележан со подемот на социјалните мрежи и демократизацијата на каналите за комуникација во јавната сфера. Паралелно со тоа рапидно се усовршуваат и софтверските алатки и средствата за уверлива и едноставна манипулација на сликата, кои стануваат широко достапни.

По Самитот во Букурешт 2008 година, почна сè поизразено да се чувствува постепена концентрација на моќта и нејзината отворена, несопирлива манифестација во јавната сфера преку урбанистичко-естетски и културно-идентитетските зафати, подоцна припоени во грандиозниот и налудничав проект наречен „Скопје 2014“¹⁸ како визуелна страна на шизофрениот метанаратив на Груевизмот.

Во такви услови, истовремено со првите протести на „Прва Архи-бригада“ и „Плоштад Слобода“, преку социјалните мрежи, како критика на првите знаци на узурпација на јавниот простор и концентрацијата на моќта, се појавуваат фотомонтажните сатирични слики на Матеј Богдановски¹⁹, Александар Дојранлиев²⁰, Милчо Велјаноски²¹, Александар Ковачевски²², Свирачиња²³, Странски служби и други. Во март 2009 година започна со работа порталот „Окно“, кој се претвори во дигитална платформа на бројни остварувања на визуелна критика, сатирична фотомонтажа и мимови.

Повеќето автори и колективи речиси на дневна основа создаваа(т) слики во кои острата и сериозна критика на актуелните општествени случувања се проткајува со посебен вид хумор, со што всушност се отвора главната порта кон нивниот поексплицитен политички ангажман и ја пренесува од маргините на автономно-уметничкото, во средиштето на политичката арена.

¹⁴ Тушот не е вода / Група "Кикс" Библиотека Кикс; 8 (Скопје: Студентски збор, 1974); Трајан Мартиновски, Изложба на современа карикатура: Група „КИКС“, Изложбен салон на центарот НИО „Студентски Збор“, 16-26 февруари 1984. (Скопје: Студентски збор, 1984).

https://www.opafondacija.org/zaum/wp-content/uploads/2018/10/1984_02_16_Grupa_KIKS.pdf

¹⁵ Сунчица Костовска Петровска (ур.), Пецко – (У)КАЖУВАЊА (Скопје: ФИОМ, 2009).

<https://okno.mk/node/9216>

¹⁶ Захаринка Алексоска Бачева, *Делчо Михајлов: Карикатури* (Скопје: НУ Музеј на современата уметност – Скопје, 2016); Делчо Михајлов, *Ante Portas* (Скопје: Пардон, 2008).

¹⁷ Владимир Величковски, *Македонска карикатура* (Скопје: НИП "Нова Македонија", Здружение на карикатуристите на Република Македонија, "Остен", 1994).

¹⁸ На 4 февруари 2010 година беше објавена „Визуелизација на центар на град Скопје (2014)“

Линк: <https://www.youtube.com/watch?v=iybmt-iLysU>

¹⁹ Владимир Јанчевски, „Гледајќи го свeрот во очи: вам ви се чини дека се шегувам?“ во *Матеј Богдановски: Скопје радос ти ќе бидеш* (Скопје: М. Богдановски, септември 2017), стр. 4-7.

²⁰ „Шлаканици за груевистичката глупост“, Окно, 04.09, 2016. <https://okno.mk/node/58384>

²¹ Јана Колева, „Визуелната сатирична хроника на Милчо Велјаноски“, Окно, 28.02.2015

<https://okno.mk/node/45004>

²² Јана Колева, „Дискретниот шарм на продавачите на магла“, Окно, 26.02.2015.

<https://okno.mk/node/44952>

²³ Пандалф Вулкански (ур.), *Свирачиња: ХаМКлет* (Скопје: „Граѓаните за Македонија“, јуни 2015).

МАТЕЈ БОГДАНОВСКИ

Гледајќи го Сверот во очи: Уметник против „Уметникот“

Во нашиот локален контекст, една од највпечатливите и најнесекојдневни појави во поновата историја е без сомнение постепеното и нетранспарентно обелоденување и реализација на тоа што ќе остане забележано како „Скопје 2014“.

За феноменот „Скопје 2014“ е пишувано во толкава мера што некогаш се чини дека од дрвјата не може да се види шумата, а хиперпродукцијата на критиката во одреден момент како да предизвика и непредвидени контра-ефекти, додека пирамидата на власта непоколебливо и бескрупулозно ги спроведуваше своите замисли. Покрај големиот број иницијативи кои се спротивставија на ваквата изнасилена „градителска“ кампања²⁴, секако се издвојува циклусот на Матеј Богдановски (Скопје, 1979). Дека тоа не останало незабележано, сведочат бројни пишани траги, а од 2010 година па до денес фотомонтажите на Матеј Богдановски биле предмет на повеќе интервјуа²⁵ и осврти²⁶, како и еден важен дел од магистерска теза²⁷, а биле предмет и на бројни дискусии на социјалните мрежи.

Покрај тоа што тој е познат и како стрип-цртач, а еден дел од неговиот ликовен ангажман за прв пат се појавува на социјалните мрежи, ликовниот уметник Матеј Богдановски и претходно во неколку наврати во свои дела изложени во институционален галериски простор ги допирал темите на апсурдноста на соочувањето со двојната острица на технологијата и со егзистенцијалните прашања по постхуманистичката, биокибернетичка ера.²⁸ Таквиот видлив технопесимизам веројатно добива друга димензија со циклусот „Скопје радос ти ќе бидеш“ кој директно и со позабрзано темпо се реализира/објавува на социјалната мрежа Фејсбук, како што и самиот автор вели, не за „да убедува неистомисленици“, туку „начин да се остане нормален во целата апсурдност и лудост околу“²⁹ - еден вид преиспитување на границите на можното и нивната неочекувана растежливост од актуелната политика.

Оваа серија дигитални фотомонтажи насловена „Скопје радос ти ќе бидеш“ работени и објавувани во периодот од 10 април 2009 па сè до 28 декември 2011

²⁴ За слични примери во контекст на судирите околу Скопје и уметничките реакции наспроти етно-националистичкиот и религиозен метанаратив на владеачките елити, со посебен осврт на две интервенции во јавен простор: Игор Тошевски, *Слободна територија (Жолт крст)*, октомври 2009, и ОПА, *Solution*, јуни 2012 година в. Vladimir Janchevski, "Images Again(st.): Challenging Art Practices as Critical Iconology, paper presented at the Conference "Images as Agents / Handeln mit Bildern", Muthesius University, Kiel, 28-30 January 2016.

²⁵ Анета Ристеска, Уметнички бунт за „Скопје 2014“ - интервју со Матеј Богдановски, *Време*, 12 ноември 2010, стр.34; Анета Ристеска, „Интервју со Матеј Богдановски“, *Лице в лице*, 2012; Maja Nedelkovska, "Macedonian Artists Keep Silent Over Skopje 2014", *Balkan Insight*, 27 January 2012.

²⁶ Лилјана Неделковска, „Скопје радос ти ќе бидеш“ (Окно, 30 декември 2010 година), пристапено на 10 јули 2020, <https://okno.mk/node/9038>.

²⁷ Nita Çavolli, *A City Surprised: An Analysis of Visual Content and Public Debate, "Skopje 2014"* (Master's thesis, MA in Communication and New Media, New York University Skopje, 2012), 60-65.

²⁸ Во оваа пригода вреди да се споменат неговите две дела: *Кoj сум јас? (Who Am I?)*, 2009, дигитален принт, изложено на Биенале на млади во МСУ-Скопје, март 2009; и *Купруот Јорик (Poor Yorick)*, 2011, масло на платно, 100 x 100 см, Приватна колекција.

²⁹ Анета Ристеска, „Интервју со Матеј Богдановски“, *Лице в лице*, 2012.

година кога е завршена Триумфалната Porta „Македонија“, е првиот посистематски визуелен атак на проектот „Скопје 2014“. Тоа што го прави вреден за споменување овој циклус, освен тајмингот, континуитетот, истрајноста и економичноста во изразот, е секако и специфичниот избор на иконички слики и текстуални интервенции.

Меѓу првите дела од серијата се монтажи со интервенции врз познати дела на уметници од разни епохи меѓу кои и мајсторите на психолошкиот ужас и траумите од војната како Едвард Мунк („Крик“), Франциско де Гоја („Заспаниот разум“, „3 мај 1808“), или надреалистичките фантазмагории на Дали, Де Кирико, потоа Бројгел, Сера, или Дирер со бизарната Апокалипса и со Дворогиот свер и Седмоглавиот змеј, на гравура од северната ренесанса, дигитален часовник од идната 2072 година - употребени како заднина и директен коментар, отсликување и/или илустрација на естетско-идеолошкиот ужас. Од друга страна, во фантазмагоричните рендери од фамозната Визуелизација на Скопје 2014 (објавена на 6 февруари 2010 година) Матеј вметнува и бројни ликови од поп-културата, музички и филмски, како и фигури како Хорациите од „Заклетвата“ на Жак Луј Давид, впечатливи со нивниот херојски поздрав како директна референца на етно-национализмот и строгоста на новиот патриотски наратив (Сплоти Пирин... т.е. Целадае!).

Директните референци, пак, на Mortal Combat, една од култните видео игри популарна и во Скопје од раните 1990-ти, со инкорпорирање на некои од главните ликови, како да предвидоа дека битката за градот навистина ќе се претвори во „смртоносна борба“ или „битка на живот или смрт“. Можеше ли некој да претпостави дека навистина ќе биде ваков трилер, со толку изненадувања, а особено еден стих од песната на Мајкл Џексон, кој не случајно го издвоил и Матеј, открива неверојатно злокобна визија: „И никој нема да ве спаси од сверот кој само што не замавнал“ (And no one's gonna save you from the beast about to strike...). Но, не помалку горчливо прозвучуваат и следните стихови „Ги затвораш очите и се надеваш дека ова е само фантазија“ (You close your eyes and hope that this is just imagination), „Мртвите проодуваат во нивната маскарада“ (And the dead start to walk in their masquerade),³⁰ кои исто така можат да се однесуваат на новиот скопски амбиент.

Изгледа дека фамозната 1989 година не само што со падот на Берлинскиот Сид го означи и колапсот на Советскиот сојуз и „крајот на историјата“³¹, туку особено со Романската револуција ја отвори портата низ која светот на фикцијата несопирливо се излева во реалноста³², овозможувајќи терен за нов вид на церемонијал мајстори во политиката кои сè повеќе ќе се потпираат на медиумската слика - Џокерот како хиперболичен репрезент на нова класа криминогени умови, со енормни амбиции - како што вели „да не се споредуваме со обичните луѓе - ние сме уметници“ (We mustn't compare ourselves with regular people. We're artists).³³

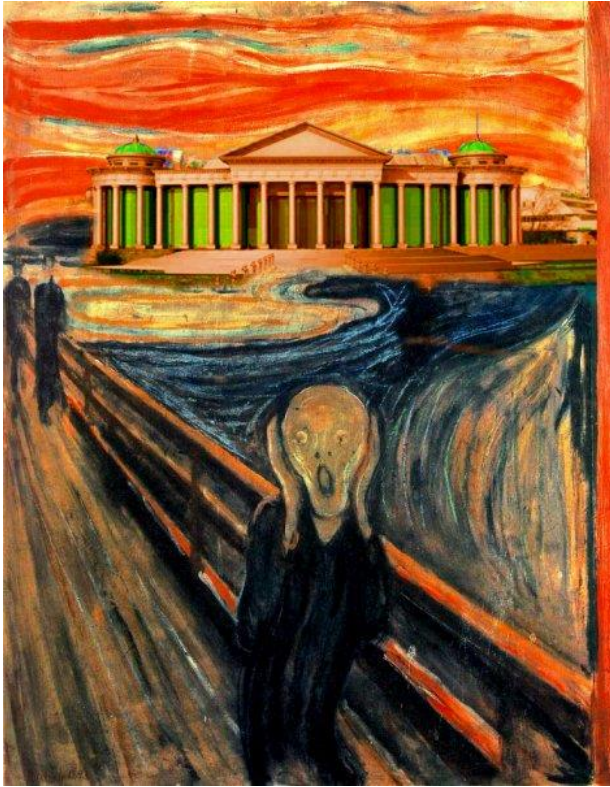
Сите тие интервенции се направени со цел на благо хиперболичен начин да се долови чувството за проектираниот архитектонско-урбанистички ужас, но не само на амбиентот, туку преку естетскиот вкус и психичката состојба на нарачателите.

³⁰ Од музичкото видео на Мајкл Џексон за „Трилер“ ("Michael Jackson's Thriller", music video (1983), dir. John Landis, first shown on MTV, December 2, 1983).

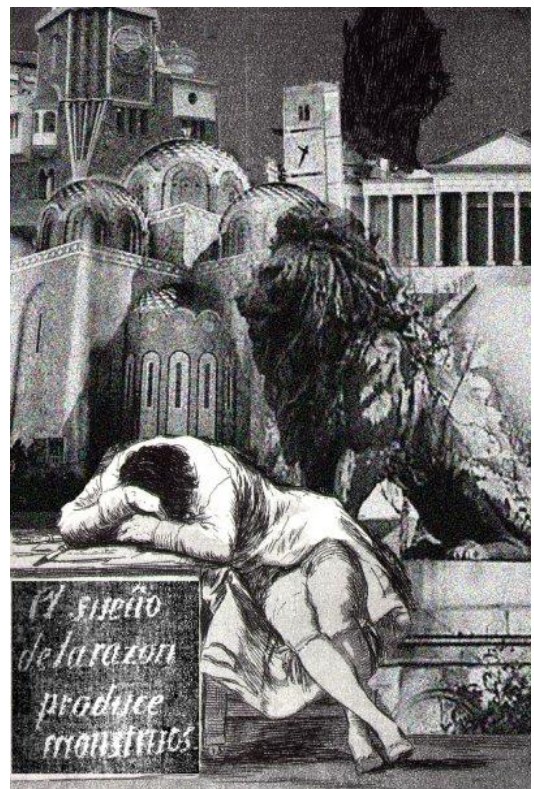
³¹ Френсис Фукујама, *Крајот на историјата и последниот човек* (Скопје: Култура, 1994).

³² Vilém Flusser, "Television Image and Political Space in the Light of Romanian Revolution", Lecture, 7 April 1990, Kunsthalle Budapest.

³³ Изјава на Џек Николсон во улогата на Џокер, во филмот „Бетмен“ од 1989 во режија на Тим Бартон (*Batman*, 1989, dir. Tim Burton).



Матеј Богдановски, *Крик*, 10 април 2009,
 Фејсбук профил на авторот



Матеј Богдановски, *Заспаниот ум раѓа чудовишта*, 11 април 2009,
 Фејсбук профил на авторот



Матеј Богдановски, *Mortal Combat*, 13 февруари 2010,
Фејсбук профил на авторот



Матеј Богдановски, *IM NOT AN ARTIST BUT I TRY...*, 17 февруари 2010,
Фејсбук профил на авторот

СВИРАЧИЊА

Фотомонтажните сатирични слики на Свирачиња, или што би рекол воскреснатиот Трајан Секуловски-Свиракус³⁴

Меѓу сите автори кои објавувале критички и сатирични слики, почнувајќи од 2011 година најредовно и најдоследно се појавуваат фотомонтажите на Свирачиња, градејќи една огромна архива на сатирична хроника.³⁵

Авторите на сатиричните фотомонтажи кои стојат зад колективниот псевдоним **„Свирачиња“ (Владимир Лукаш и Ѓорѓе Јовановиќ)** својата инспирација ја црпеле од антимилитантниот интернационалистички дух на историската авангарда, особено врзан за дадаистичкиот лудизам: Тие се самопрогласени, но легитимни наследници на апсурдниот крик на Дадаизмот, во кој острата и сериозна критика на актуелните општествени случувања се проткајува со посебен вид хумор.

Иако претходно познати преку своите музичко-сценски перформанси кои вклучуваат поголем број учесници, овој „проект“ создаван во соработка со Окно во периодот 2011-2017, којшто брои околу 1000 различни фотомонтажни слики, претставува поради кардинално свртување кон експлицитен политички ангажман во арената на политичкото, пречекорувајќи ја границата на автономно-уметничкото.

Комплементарни со прецизните текстови, стилски богати со метафори и алегии, на најзастапените автори на порталот Окно³⁶, Никола Гелевски, Бранко Тричковски и Мирослав Грчев, фотомонтажните сатирични слики на Свирачиња, како и насловните страни земени во целина претставуваат еден богат иконографско-јазички трезор и сведоштво за раскошната („барокна“) имагинација на авторите, откривајќи ја притоа специфичната екстравагантност на Власта. Сликите како матрици користат општо познати слики од класичната уметност, култни филмски сцени и имаат цел да бидат јасни, директни, препознатливи, но истовремено да го отворат процепот помеѓу реалното и фиктивното, идното можно или, пак, веќе слученото, но погледнато од многу неочекувани агли.

Во сликите на Свирачиња актуелниот момент е споен со, условно речено, суштината на главните обележја на критикуваните ситуации и психолошкиот профил на ликовите од поранешниот владин состав, нивните медиумски мегафони, но меѓу нив, секако заслужено, доминира ликот на поранешниот премиер Никола Груевски, истакнувајќи ја неговата изразена тенденција за автократска сеприсутност (Како свињар што тера маторица со македонско знаме, па дури и како одраз во огледалото на „Венера“ од Диего Веласкез).

³⁴ Трајан Секуловски – Свиракус (1915-1999) е фиктивен уметник, дел од проект на Ѓорѓе Јовановиќ од 2008 година, замислен како игра помеѓу фиктивното и фактичкото, како критика и упад во историографијата на модерната македонска уметност, на која нареднуваат некои локални критичари. Види: Владимир Величковски, „Свежо и веќе видено“, Вечер бр.14036 (25 февруари 2009).

³⁵ Владимир Јанчевски, „Свирачиња на насловните страници на порталот Окно“, во: *Сто насловни страници на „Окно“* (Скопје: Темплум, 2019), 105-107.

³⁶ За насловните страници на Окно голем придонес имаат и дизајнерите од графичкото студио Кома (можеби најмногу Александар Јосифовски, кој и самиот во тој период, 2011-2017, изработил низа извонредни колажи-монтажи и gifови).

Меѓу големиот број нивни слики, најчесто работени како тематски серии, се издвојуваат повеќе кои се одликуваат со едноставност во изведбата и луциден избор на клучните елементи, како изразот на централниот лик, минимални интервенции во композицијата. Нивната повеќеслојност во семантичка смисла остава силен впечаток, па дури и делуваат претскажувачки. Овде се фокусираме на само три примери, еден од 2014 и два од 2015 година.

На 25 јули 2014 година во текстот на Пандалф Вулкански „Балада за пастирот и неговите фасади“³⁷ како дел од серијата составена од четири фотомонтажи кои ја илустрираат книжевната творба објавена на порталот Окно, Никола Груевски се појавува во преден план како инфант-демон, во црвено костумче со црни крилја, со злокобен поглед и насмевка, како седи над пеколниот оган кој се издигнува одоздола. Во заднината се гледа зградата на новиот Археолошки музеј од двете страни придружен од стоечките фигури на бронзените Прометеј со факелот и Филип Втори со стисната тупаница – пеколна визија на „Скопје 2014“ и една од најдобрите сублимации на инфантилноста и ужасот на „Скопје 2014“ и урбанистичко-идентитетскиот инженеринг.

Другите две се од периодот по објавувањето на прислушуваниите разговори, таканаречените „бомби“ на тогашната опозиција, кои фрлија светло на случувањата зад завесата, за нарачките и донесувањето на одлуките и го најавија постепениот пад на Владата на Груевски.

На 20 март 2015 година, Свирачиња објавуваат посебна серија од 10 фотомонтажи насловена „Давеници“³⁸, меѓу кои се издвојува една која на сугестивен начин го претставува поранешниот премиер Груевски како жртва на сопствената споменикоманија: Ликот на Груевски е измонтиран на фигура која е поставена централно - во костум со врзани раце, со нозете во бетонски блок, потонат под вода - еден од мафијашките методи на елиминација познат како „бетонски чевли“ – впечатлива алузија на крајот на неговото владеење и споменик на неуспехот на сопствениот култ на личноста кој го градеше токму преку споменичната културно-идентитетска матрица со (зло)употреба на целата институционална мрежа на државниот апарат.

Иако и претходно, но и потоа, Свирачиња изработиле повеќе фотомонтажи со (симболичка) декапитација на некој од носителите на власта, на 7 април 2015, како илустрација на коментар од Бранко Тричковски насловен „Груевски ќе нема кој да го аболира!“³⁹, се појавува една специфична фотомонтажа која обединува неколку важни аспекти на тогашната локална реалност, но и тоа што ќе следи потоа.

Користејќи предлошка од слика на Комар и Меламид, насловена „Монументална пропаганда“ (1994)⁴⁰, со едноставно бришење на Советскиот срп и чекан од постаментот на бистата и замена на главата на Ленин со таа на Груевски.

³⁷ Пристапено на 10 јули 2020, <https://okno.mk/node/39602>

³⁸ Пристапено на 10 јули 2020, <https://okno.mk/node/45581>

³⁹ Пристапено на 10 јули 2020, <https://okno.mk/node/46076>

⁴⁰ Dore Ashton (ed.), *Monumental Propaganda*, international project instigated by Komar & Melamid (New York: Independent Curators Incorporated, 1994). Сликата се наоѓа на корицата на публикацијата за истоимениот проект на Комар и Меламид.

Искористена е и случајноста што Двоглавиот орел од рускиот царски грб наместо жолто-златен е црн, како и албанскиот симбол. Така, оваа слика од 2015 година, ќе стане одлична префигурација, антиципациска илустрација на тоа што ќе се случи во јануари 2017 година, кога крајот на децениското владеење на Груевски ќе го стави доминатната албанска партија со одлуката да не ја продолжи коалициската соработка.

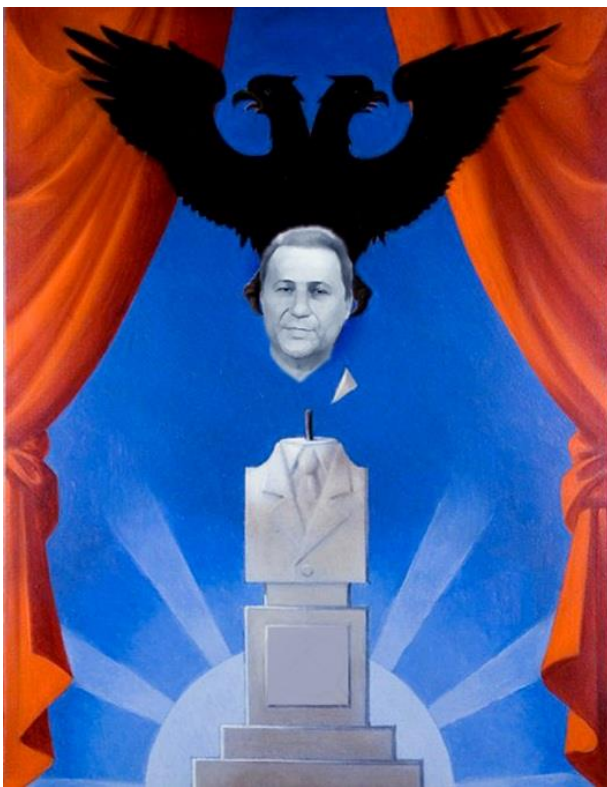
Очигледно е дека сликите на Свирачиња, надоврзувајќи се на подолга традиција сликовни „манипулативни“ интервенции кои не ја преминуваат границата на фикциското, претставуваат видливо конструиран упад во конкретен специфичен историски момент. А, сепак, тие се доволно отворени за да можат да сугерираат вклучување на ликови и ситуации од она што допрва ќе се случува.



Свирачиња, Илустрација за „Балада за пастирот“ од Пандалф Вулкански, Окно, 25 јули 2014



Свирачиња, Од серијата „Давеници“, Окно, 20 март 2015



Свирачиња, Илустрација за ФБ коментар на Бранко Тричковски, Окно, 7 април 2015

Проекции за иднината: Како да се сонува понатаму?

Поминаа цели единаесет години од првите јасни знаци на судирот околу узурпацијата и обидите да се одбрани правото на град (29 март 2009), шест откако проектот требаше да биде завршен, и три од промената на власта, а пред нас сè уште е отворен контрадикторно претрупаниот амбис на доминантната Голема слика, на веќе заземениот простор, потрошеното време и огромна сума материјални средства отидени во неповрат.

Пишувајќи го овој краток осврт, периодот 2009-2016 година кога се изработени најголемиот дел од сатиричните фотомонтажи ми изгледа сè уште неверојатно актуелен, бидејќи и по промената на власта, решенијата на најголемиот дел од проблемите не се ни на повидок: се чини дека ние како јавност сè уште можеме да се справиме со феноменот „Скопје 2014“! А, тоа е така, пред сè поради тоа што правосудниот систем е речиси целосно руиниран, а за злосторствата сè уште нема казни.

Ефектите на индивидуалниот гест во постисторискиот меур на (а)социјалните мрежи

Јасно е дека денешните мимови (memes) се создаваат во различни, социополитички и економски околности, како и технички услови во споредба со фотомонтажите во златната ера на неспоредливо поужасните 1930ти. Но, ефектите на вториве не биле нималку помали во случаи како на пример еден неделник како *A-I-Z (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung)* кој достигнувал тираж и до 500.000 примероци⁴¹ - но и покрај тоа сепак не успеал да ги спречи нацистичките сили да ја освојат власта, по што тие ги користат сите сили со брутална цензура да се сопре антихегемониската пропаганда на лево-ориентираните ангажирани уметници предводени од Џон Хартфилд.

Иако, несомнено е дека условите во голема мера се различни, и во однос на медиумската инфраструктура, и во распоредот на политиките сили, па и во нивните долгорочни стратегии и блиц тактики, и воопшто не можеме да ги користиме истите категории кога зборуваме за нив, освен некои ориентациски параметри, сепак треба да се има предвид дека во повеќе аспекти, се работи за истата визуелна култура на отпорот. Еден од главните проблеми во перцепцијата на ефектите од визуелната сатира е типичниот „меур ефект“ на социјалните мрежи⁴², што најверојатно во голема мера го отежнува, па дури и оневозможува пореалистично спротивставување со суровите, гломазни и длабоко вкоренети системи на моќ.⁴³

Ефектите на секој индивидуален гест, не можат прецизно да се проектираат ниту да се проценат, ниту да се предвидат, но, сепак исклучително важен е моралниот аспект, односно јавно изразениот став и заземањето страна во специфични историски околности, пред себеси и заедницата, како израз на ултимативниот простор на борба против корумпираниите сили на системот.

⁴¹ За улогата на илустрираните списанија и нивната политика и тиражи, особено во 1930-тите години в. Steven Heller, *Design Literacy: Understanding Graphic Design*, revised edition (New York: Allworth Press, 2004), 64.

⁴² Geert Lovink, "Overcoming Internet Disillusionment: On the Principles of Meme Design" (e-flux, no. 83, June 2017). <http://www.e-flux.com/journal/83/141287/overcoming-internet-disillusionment-on-the-principles-of-meme-design/>

⁴³ Byung-Chul Han, *ibid.*

Крајот на почетокот: За отворените можности

Фотомонтажните сатирични слики како матрици користат современи новински фотографии, историски фотографии, општо познати слики од класичната уметност, како и култни филмски сцени и имаат цел да бидат јасни, директни и препознатливи, но истовремено го отвораат процепот помеѓу фактичкото и фикциското, анализирајќи го тој однос низ специфична призма. Овие слики, како една вешто конструирана рамка, иако реферираат на конкретен историски момент, оставаат можност да се читаат и како празни места или огледални процепи во кои можат да се сместат и многу сегашни и идни политички актери и носители на власта.

Специфичните визуелни дела на Матеј Богдановски и Свирачиња, но и бројни други автори, одбележуваат едно турбулентно време. Како слика на состојбите, се надоврзуваат на бројните осврти, дебати и дискусии во јавниот простор, во еден поинаков медиум и со сериозна документарна важност. Секако, тие ќе останат како едно значајно потсетување, па можеби и дури како еден мал поттик за зачувување на вербата дека секој отпор колку и да е маргинален во однос на несразмерно надмоќниот пирамидален систем, може да придонесе постојниот свет на моќта да биде заменет со нов. И да повторам, таков, кој ќе се заснова на егалитарни, емпатиски модели, каде што „Слободата, Еднаквоста и Заедништвото“ нема да бидат само испразнета и обесмислена фраза.

Оваа студија која се фокусира на периодот 2009-2016 година, преку анализа на контекстот и обидите за разбирањето на моќта на сликата во современоста, е само почетна фаза во истражувањето на локалната современа сатирична продукција. Анализата на соодносот помеѓу интервенциите во симболичкиот простор и активистичките акции, со цел да се процени потенцијалот на протестната визуелна култура, особено во ситуација кога сè уште се чувствува незивесноста за политичката иднина на земјата и светот, заслужува континуиран истражувачки фокус.

Владимир Јанчевски,
Скопје, 11 јули 2020



ВЛАДИМИР ЈАНЧЕВСКИ (1984 / Скопје)

самостоен истражувач кој живее и работи во Скопје.

Паралелно работи во областа на современата уметност и визуелните студии. Негов предмет на интерес се проблемите и предизвиците на интердисциплинарното истражување, границите и вкрстувањето на уметничката практика и теоријата на сликите, потоа ангажираната уметност, интервенции во јавен простор и социополитички феномени, како и современите форми на цензура и иконокластички акти.

Дипломирал на Институтот за историја на уметноста (Филозофски факултет, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје), каде што паралелно со постдипломските студии работел како демонстратор по предметите *Современа уметност* и *Современа македонска уметност* (2009-2011, четири семестри).

Во текот на додипломските студии (2002-2005) член е на редакцискиот одбор на гласникот на Филозофскиот факултет, во кој објавува свои текстови и прилози. Учествовал во неколку акции во јавен простор, иницирани и реализирани со група колеги во рамки на Катедрата за историја на уметноста („Крик“, 2005; „Молци“, 2006, „Социјален перформанс 2“, 2006).

Од 2005 година активно соработува со повеќе национални и меѓународни институции, организации, независни уметници и истражувачи на различни проекти: уметнички изложби, работилници, предавања, презентации, театарски проекти и др.). Организиран повеќе самостојни и групни изложби (**„Тишина: Слика - одбележување на 100-годишнината од раѓањето на Семјуел Бекет“**, Национална галерија на Македонија - мултимедијален центар Мала станица, ноември-декември 2006, „Уметнички дијалози 2“, НГМ-Мала станица, мај 2007) како и јавни предавања во Скопје со интернационални предавачи (**Виталиј Комар** - „Виталиј Комар: слики.. со свои зборови“, МСУ, 21-26 април 2012; **Џејмс Елкинс** - „Сликовни перспективи: Надминување на бинарноста“, МСУ, 16-17 декември 2014).

Во 2018 година поканет како ко-куратор на **12-тото Биенале на млади уметници** во Музејот на современата уметност-Скопје („Ќе биде ли доцна, ако времето запре?“, февруари-март 2018). Учествовал на панел дискусии и одржал јавни предавања во Скопје (ИМЛ, 2018, 2016; УГД-Штип/Музеј на Македонија, 2018; ФЛУ, 2019, 2018, 2016, 2015; СЦ Дуња, јули/септември 2017; Фестивал „Друга приказна“ МСУ, септември 2017), Битола (Фестивал за современи уметности АКТО 2013, 2014, 2018), Струга (ДримОн: јули 2015, август 2019), Фрајзинг/Минхен (Open Sysyems, јуни 2014) итн.

Од 2011 година соработува со **Центарот за визуелни студии - Скопје** (дел од Европската мрежа за визуелна култура VCinE) и учествувал на неколку меѓународни конференции организирани од универзитети во Риека, Будимпешта (*Iconology - Old and New*, 23-31 мај 2013), Клуж (*Provocation as Art*, 28-30 мај 2015), Кил (*Handeln mit Bildern / Images as Agents*, 28-30 јануари 2016), Скопје (*Крмука и молк*, МАНУ, ноември 2016), Вилнус (*The Revolutionary Imaginary: Visual Culture in an Age of Political Turbulences*, ноември 2017 итн.).

Како дел од јадрото на уметничката **Иницијатива КООПЕРАЦИЈА (2012-2015)**, коорганизиран, кокурирал, модерирал и пишувал за петнаесетина интернационални настани, групни изложби, колаборативни проекти, предавања и јавни дискусии посветени на актуелни теми. Автор е на повеќе од 50 текстови за современата уметност, теоријата на сликата, како и текстови за современите визуелни уметници (вклучувајќи ги Игор Тошевски, Групата ОПА, Никола Узуновски, Љбан Муја, Владимир Лукаш, Матеј Богдановски, Иван Ивановски, Искра Димитрова и др.).