

КООПЕРАЦИЈА

ОПА (Опсесивно Посесивна Агресија)
„ПРОЕКТ КОЈ НЕ Е ПРОЕКТ“



Скопје
22. 10. 2013

Владимир Јанчевски
„ТЕКСТ КОЈ НЕ Е ТЕКСТ“

Воведни белешки

И покрај тоа што во дискусиите за современата уметност често се поставува прашањето за делото како завршено или отворено, сепак доколку сè уште постои таква дилема околу илузијата на сѐопфатност, артикулираност, затвореност/завршеност на „делото“ како неопходен услов за вредност, една од целите на овој текст е преку анализа на делото на ОПА, да ја разбранува повторно таа илузија, и по можност да придонесе кон нејзино поаргументирано разбивање.

Постои и една друга илузија, која и покрај истрајните и брлијантни деконструкции на концептот за историјата како линеарен наратив, сè уште истата е присутна како верба во можноста за реконструкција на случувањата во историското поле.

На истиот начин на кој авторите се препуштаат на играта помеѓу документарното/фактографското и фиктивното, така и овој текст нема да замајува со илузијата за објективност постигната низ парадирање со некаков универзален критериум, туку токму за правото на субјективност, како право на себе-проектирање, но такво кое освен возбудата од откривањето на делото/случувањата преку иницијално прифаќање на повикот за дијалог, ќе се обиде и да ја потврди остварената комуникација со делото и авторите: „Две точки дефинираат линија/отсечка и одредуваат насока, но три точки дефинираат простор. Тие три точки се авторот, делото и толкувањето“¹

Наместо анализа, која претпоставува расчленување на целина, еден текст за современата уметност или за современите уметници се повеќе наметнува потреба за синтеза, спојување на фрагментите низ кои се регистрира стварноста, и истовремено се (ре)интерпретира низ призмата на авторите и на толкувачот, како комуникациски пресек. Преживувајќи ја „смртта на авторот“ и имајќи ја предвид политиката присутна во доменот на интерпретациите², но и судирот кој се случува на плуралистичната сцена во кој протекува процесот кој, чудно, но се уште, по инерција го нарекуваме дело, приморани сме тој феномен да го проследиме не само низ неговата појавност, туку и низ контекстот кој го создава и дефинира авторот. Тоа нè навраќа и кон важноста на исказот на Дишан дека не го интересираат делата, туку уметниците, нешто со што многу рано ќе се најави/наговести крајот на затвореното, автономно, самодоволно и саморазбирливо дело. Ова време е дефинитивно времето на уметникот и процесуалниот и флуиден карактер на неговиот идентитет.

Ако тргнеме од претпоставката дека делото никогаш не е целосно - туку е процес, се одвива, дури и кога неговата врска со авторот прекинува (во смисла на настанување, одлука за крај на неговото менување), тоа може слободно да продолжи самостојно: или ќе биде предмет на преобразби низ нови и поинакви интерпретации, или ќе биде заборавено, што само делумно зависи од авторот. Оградувајќи се од сензационалистичката димензија која е најчесто истакнувана околу творештвото на Демијан Хирст, сепак, изгледа дека работите и без постоењето на архивите, веројатно, можат да бидат протолкувани и онака како што вели насловот на неговото најпознато дело „Невозможноста на смртта во главата на некој кој е жив“. Насловите се важен и сериозен елемент од едно дело.

¹ Владимир Јанчевски, Необјавен исказ (во моменти на лудицност 22 октомври 2013 година во 13 часот и 13 минути, овде употребен во авто-цитатна форма).

² Една од најсериозните дебати околу ова прашање, развивана околу влијателното списание за критичка теорија *Critical Inquiry*, е застапена во зборникот на трудови уреден од В.Т.Ц. Мичел преку текстови на поголем број значајни теоретичари. види W.J.T. Mitchell (ed.), *Politics of Interpretation* (Chicago: Chicago University Press, 1983).

За делото како мултимедијален проект

Приказната за ликовната уметност, одамна не е приказна само за визуелното, и илузијата за чистата визуелност, но никако не е ниту приказна за осамостоениот јазик, кој низ структурирана нарација од во суштина лебдечки зборови се обидува да дофати флуидни состојби. Сепак, современата уметност е доказ за неизбежната мултимедијалност.³

Имајќи ја предвид идејата за значењето/смислата на зборовите, посебно на јазикот во функција, мораме да се согласиме со Витгенштајн дека „зборовите се дела“. По аналогија и сликите не се помалку од тоа. Оттука, оваа мисловна линија која ја насочува интерпретацијата на делото кон/преку/низ анализа на функцијата и ефектите на уметничкото дело/чин, отвара можност за реинтерпретирање на сликата (визуелното) преку дијалетичкиот однос со текстот, и оттука кон разбирање на сложената мултимедијална појавност, преку анализа на нејзината функција и ефекти, т.е. прагматичните аспекти кои нè водат од интенцијата до ефектот.

Личното и политичкото

За разлика од, за жал, сè уште доминантните, а ужасно анахрони и ретко точни, подвоени приказни за уметноста на претпоставените интимни светови (чувственоста изразена низ соодноси на форми и бои и визуелни сензации, како визија за илузорни вечни вредности која постојано и упорно ја погребува уметноста, претајќи во јаловата борба за нејзината илузорна автономија) и претпоставениот друг, оној на уметноста која ги преиспитува општествените релации и себе-идентификацијата низ востановените процедури на системот, како и општествениот ангажман преку уметноста (поставен наспроти херметизираниот само-избран изолационизам), приказната на ОПА, е приказна за уметниците, свесни за сопствената даденост во матрицата, и спремност за разоткривање на сложената мрежа на меѓуодноси. Ваквата одлука, е егзистенцијално одредена. Чувственоста и личното не се исклучени, но се репозиционирани на поинаков начин.

Дигресија...

Мојот првичен коментар, при врачувањето на конечно отпечатениот примерок од книгата, за фотографијата на корицата, детаљ од рачката на „Трале“, и случајната појавна сличност со Дишановиот „Object d'art“ (1952/61), повеќе зборува за читање кое е циркуларна елаборација на мојата проекција врз случајната сличност со доминантниот мотив (фото-прилог на стр.12). Но, оваа чиста случајност, која во основа е површна, и не се однесува на авторовата интенција, всушност е и многу интересен доказ за т.н. „професионалната деформација“ и интересен пример за негација на тезата за постоењето на „невиното око“ или „невин поглед“.

Делување во „полето“

Иако концептот за „поле“ е деветнаесеттовековен концепт, промовиран во физиката, неговата важност во хуманистичките науки се забележува дури со појавата на структурализмот, а уште повеќе во текот на 1960-тите и 1970-тите, со интензивните обиди на деконструкција на „дискурсот“ како поле во кое севкупните меѓуодноси се одредени од една невидлива структура. Поструктуралистите, ги вложуваа сите напори за да го деконструираат филозофскиот фундамент на постоечките структури кои имале тенденција да се вкоренат како метафизички оправдани. Токму во 1970-тите

³ Околку проблемите на истриско-уметничка херменевтика на сликата (иако во современата уметност, како и во овој случај со дво-компонентното дело на ОПА анализата се усложнува/komplицира: видео дело кое е дополнето со е-мејл преписка илустрирана со фотографии, кои и самите би можеле во друга прилика да бидат независен материјал за изложба).

надврзувајќи се на аналитичкиот концептуализам како обид за продолжување на истражувањата од 1960-тите, се јавува една нова тенденција во која не само што фокусот се свртува од објектот, туку свеста за „полето“ станува сè поизразена, а со тоа и потребата за ослободување од различните форми на доминација од позиционираниите чинители.⁴ Во нашата средина, сите ги чувствуваат влијанието на „полето“, и оттука, доминантниот став е дека „тука нема уметност“, воглавно игнорирајќи ги практиките кои се зафаќаат со провоцирање на ситуации, режирање на акции. Кај нас не е ни чудно, ни случајно што немало ни услови да се очекува појавата на наследниците на Дишан, Бродерс, Науман, Хааке, Баргин, Косјут (Кошут), Секула, Андреа Фрејзер, па ниту Комар и Меламид, ИРВИН итн.

Појавата на ОПА на уметничката сцена го најавува и почетокот на сериозното, доследно и континуирано занимавање со феномените кои, иако се проследени во специјализираниот свет на уметноста, сепак, зафаќаат и во поширокиот домен на социо-политичкото.

Судбината на „Проектот“ и Зошто сега?

Симптоматично е тоа што судбината на овој проект е врзана за еден посебен вид егзил, ниту внатрешен, ниту надворешен, туку некако чудно „внатрешно-надворешен“. Чудниот пат на овој проект се подвојува и на ниво на избраните медиуми, како видео-дело базирано на патеписна видео-документација⁵ и е-маил преписка, кои конечно се спојуваат во ова претставување на ОПА, цели десет години подоцна.



После неколку обиди тоа да се заокружи и после бројни недоразбирања и континуиран игнорантски однос од официјалните галериски институции, овој проект конечно ќе се појави пред македонската публика и тоа во најсоодветна можна форма - дополнето со уште еден важен елемент кој го заокружува целиот проект, а тоа е публикација во која е објавена дел од преписката на ОПА со нивниот најблизок соработник во тој период, Сашо Талевски (ХА)

Оттука, како сосем легитимно и валидно, се наметнува прашањето, Зошто сега? Која е функцијата на навраќањето и дали има смисла? Одговорот сепак, не е толку сложен... и не само дека има смисла, туку многу прецизно покажува дека ОПА не случајно одбираат акумулираната аура на проектот да ја врзат со констатацијата дека кога се работи за институциите и нивната улога во развојот на современата ликовна сцената ништо не е сменето.

⁴ Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", Artforum. 44 (1): 100-106.

⁵ За реконтекстуализирањето на документацијата во рамки на инсталациите како замена за делото, Boris Groys, Art Power (MIT Press, 2008).

И покрај тоа што ова видео-дело е презентирано на повеќе фестивали и манифестации низ Европа, не се работи за само уште една презентација во низата. Тоа што ја прави оваа проекција посебна, и поинаква, е токму фактот што премиерата во Скопје се случува дури после седум ипол години по премиерата во Хилдесхајм (јуни 2006).

Ова дело, неговиот пат низ Европа, но пред сè приемот во Македонија, сè заедно, се причина уште еднаш да се подразмисли во каква состојба била и се уште е уметничката сцена и можностите за нејзин развој преку институциите. Таквата состојба, која на спонтан, но критички луциден начин е прокоментирана во отворената преписка помеѓу блиските пријатели, состојба која не се изменила до денес, е една од основните причини и за постоењето на Иницијативата Кооперација, која решително застанува зад овој проект.

Но, она што е релевантно за неговото презентирање тука и сега е исто така и она што останува надвор од нарацијата на видеото и документираната преписка. Тоа е историјата на делото од неговото прикажување, неговиот пат низ Европа, кој во основа е речиси повторување на рутата по која е создадено. Неизвесноста која го обележува овој проект, започнува со одлуката да се документа неизвесниот пат со многу препреки, предвидени и непредвидени ситуации, а завршува со интервенциите на авторите и бројните одлуки до неговото конституирање.



Видено од аспект на временската дистанца

И повторно околу она „некогаш и сега“: Што значи ова дело да се презентира сега? Какви би биле ефектите, ако се земе предвид дека едно дело почнува да живее во моментот кога ќе биде презентирано. Или пак треба да се осврнеме на моментот што временската дистанца е составен дел од одлуката сепак да се презентира, овде и сега и во оваа форма?

Видено и од аспект на ретроспектива на настани кои се случиле пред одреден број години - како важно се поставува и прашањето: Што ни кажува откривањето на ставовите за тогаш (некое минато време), денес? Што е променето, а што е исто?

Не смееме да забораваме да истакнеме нешто што видеото не го документа, нешто што е вон тој сегмент од „Проектот“ (барем за сега), но е дел од новосозданиот контекст, а тоа е неговата досегашна историја, која неизбежно сме принудени да ја погледнеме од денешна перспектива. Истото видео кое е завршено во

моментот на пристигнување во Хилдесхајм, завршува со сцената во која нови услови за „влез“ се поставени - наспроти еуфоричната објава на тогашниот премиер. Сепак, парадоксално, патот на ова видео-дело е повторно излегување вон од границите на Македонија.

Книга/Преписка: Состојбата некогаш и денес

Во преписката се наоѓаат и коментари и размислувања за уметничката сцена, но и за тогаш актуелните политички случувања, културната политика во која доминира селективност, летаргичноста на институциите...

Тоа што овој архивски материјал (како изваден од бункер) се појавува токму денес, може да потврди дека работите не се промениле многу, или воопшто не се промениле и дека статусот на уметниците е сè уште на незавидно ниво, а особено од 2009 година наваму, современата уметност систематски се девалвира, не со игнорирање, туку со фаворизирање на нејзината спротивност, во корист на некои традиционални академски (без)уметнички форми.

Начинот на кој се кажани, соопштени ситуациите и настаните во форма на хумористични, некогаш фантастични раскази, на сличен начин како и видеото доволно зборуваат за тоа зошто, иако во различен медиум, на сличен начин ја отсликуваат работата на ОПА.

За контрадикторниот/ироничниот наслов „Проект кој не е проект“

Што воопшто би можело да се каже за „Проектот кој не е проект“? Што е проект? И ако е, како може да не е? Што го дефинира успехот или неуспехот на проектот? Дали се работи за повлекување пред можен неуспех, или препуштање на случајот? Строго зацртаните цели и нивната беспрекорно прецизна реализација - налик на досадните и бесмислени проектни „цели“ (objectives) и ситуацијата во која сте приморани да се сведувате на крајна мизерна предвидливост - се надвор од интенциите на овој проект. Уште на самиот почеток, присутна е неизвесноста на патувањето, и ризикот кој произлегува од еден од актерите, Трале (Цитроен 2CV). На насловите не треба да им се верува (да се читаат буквално), идејќи ретко кога тие се дескриптивни, сепак, ни овој наслов и неговата контрадикторност, не е сосем случајна и по се изгледа, по природата на нештата, е само најава за тоа што следува.

Една од интригантните сцени е разговорот со организаторот на BalkanBlackBox околу очекувањата за „Проектот“. Тој вели дека неговите очекувања се дека „Во содржината дека ќе најдете интересно прашање за кое не сум размислувал и ќе ме поттикне да размислувам“.⁶

Архиви, сеќавања, политика

И не постои друг начин да се разбие „унифицираната“ институционализирана приказна, која тежнее да важи за сите, ако сè уште е присутна дилемата дали да се продолжи со пишувањето на историјата, барајќи траги надвор од примарните материјали од архивите на државните институции, кон историја која се базира на интимни сведоштва, приватни преписки, спонтани приватни архиви, кои не се првично, примарно создадени со цел да документираат нешто за јавноста, туку за сопствени приватни потреби (но, со отворена можност тоа да се стори кога ќе се создадат услови некои од материјалите да добијат ново значење).

⁶ Што треба да се реализира... но во Берлин? / Дали има врска со „Проект“? Или е некој друг, а разговорот овде е само вешто реконтекстуализиран?) Сепак на моите сомневања, ОПА потврдија дека разговорот се однесува за друг проект, незавршен, бидејќи резиденцијата била без обврска да се заврши и продуцира дело.

Меланхолијата која на моменти се појавува во навраќањата околу проблемите со патувањето, се одличен механизам за изложување на осцилациите кои се евидентни во функционирањето на ликовната сцена... Документарните парчиња, лесно можат да бидат ставени во функција на метафора која реферира на политичкиот контекст некогаш, со овој сега и да покаже како тоа изгледа низ призмата на уметникот.

Спонтаните и некогаш исклучиво приватни забелешки, сега се трансформирани во податлив материјал за истражувачите на современата уметност, затоа што во нив, попатно, се појавуваат белешки кои се однесуваат на мотивите, намерите и раѓањето на идеите за сега веќе реализирани дела на ОПА. Токму затоа, биографско-бележничкиот (документарен) карактер на регистрираниот тек, станува значаен документарен материјал, особено имајќи го предвид континуираното присуство на ОПА надвор од границите на Македонија. Преку овој проект, без посебна намера, ставена е на увид оваа трансформација на приватното во јавно.

Сепак во извадоците (со архивските снимки) со кои е прекршена сегашната приказна како да може да се прочита извесна носталгија за изминатиот пат, кој иако напорен и полн со стрес, дефинитивно може да се каже дека е дел од нивното растење, нивната лична Одисеја. И има силна причина за тоа, но таа не би можела да биде откриена без информациите кои можат да се најдат во преписките со Сашо Талевски. Токму затоа, одлуката во Скопје да се спои оваа низ различните медиуми одвоена нарација е многу важна, како обид за конечно (или можеби само привремено) затворање/заокружување на оваа приказна.

Статусот на уметникот денес и неговите позиции

Колку и да звучи разочарувачки за некого, дефинитивно нашата епоха е епоха на уметникот. Оттука едно од централните прашања е и тоа за статусот на уметникот во општествениот контекст? Што уметникот прави, а што се очекува од него? Кому му се обраќа? Каков е односот на институциите кон уметниците?

Наспроти силно изразената верба во хероизмот и митологизираната улога на уметникот во претходните епохи, припаѓајќи на генерација која не може лесно да биде замаена со старите истрошени приказни, докажаната упорност на ОПА и нивната решеност за себе-дисекција преку изложување на личната документација, одбивајќи компромиси и затскривања, ме наведува на тоа парадигматичниот статус на уметникот денес да го врзам со непрекинатиот, до логореа доведен мисловен тек на Бекетовото „тоа“ - „Неименливото“, кој кулминира со парадоксалниот исказ: „Морам да продолжам. Не можам да продолжам. Ќе продолжам“.⁷ Ако сте сериозни, не ви останува поинаков избор.

Книгата: состојби и промени на локалната сцена

На многу интересен начин ОПА (не толку преку видеото, колку преку преписката) нè воведуваат во нивната перцепција за тегобната состојба која владее во општеството, а неминовно и со уметничката сцена. Иако, не така сериозна како состојбата на Советска Русија, каде уметниците својот отпор кон системот го насочуваат во само-одбрана, преку исмевање и инфлација на неговата плитка пропагандна машинерија и лошо поставена идеологија, пост-конфликтниот период во Македонија, покрај акумулираните проблеми, го прави и егзистирањето на сцената уште поневозможно, посебно во услови кога не постојат критериуми според кои би можело да биде вреднувано она што го работите, а не се ни на повидок. Затоа, значајно е тоа што во преписката опфатен е периодот кога сите институции се фокусирани на веќе етаблирани уметници и нивната промоција, притоа потврдува

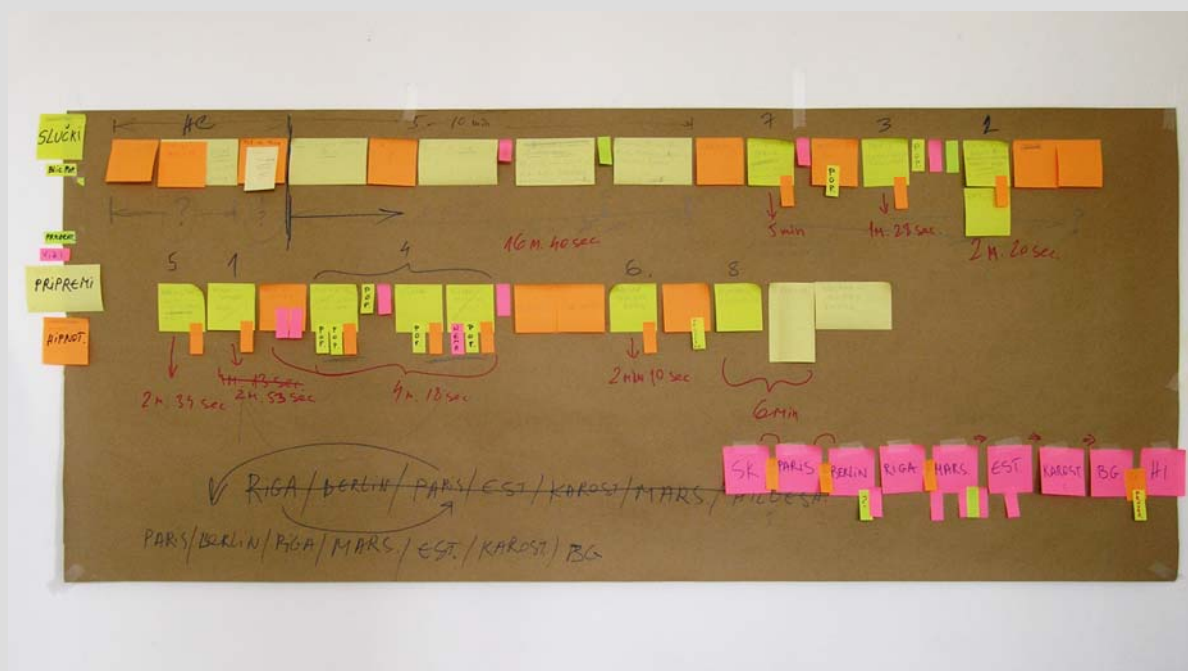
⁷ Семјуел Бекет, Неименливото (Скопје: Нова Македонија, 1970).

дека тоа се прави без чувство за оние кои прават нешто различно, оние на кои најмногу им е потребна поддршка, а тоа сериозно и го заслужуваат.

За реалноста и фикцијата во видеото: ефекти

Дека играта со реалното и фиктивното е веќе евидентирано и во претходните дела на ОПА, нè става во ситуација секогаш да бидеме внимателни околу сцените кои се одигруваат пред нашите очи... отука, основната стратегија на ОПА е, парадоксално, да продолжи со предизвикот да демистифицира, токму преку инсценирање нови и секогаш различни ситуации, и да ја избегне замката на очекуваното (од досегашното искуство на нивните дела, акции), контролирано чувајќи го пресметаниот и посакуван ефект на новото дело, до самиот крај.

Треба да се потенцира фактот дека постојано се оди на линијата на бришење на границите на документарното и фиктивното, но истовремено и да се постави прашањето: Дали како израз на недовребата во можноста за објективно претставување на реалноста? Не случајно сцените кои се режирани, наспроти оние кои се документарни, и оние кои се архивски снимки од значајни политички настани стануваат еднакво важни (Обраќањето на Бучковски како да е режирано од ОПА?!). Нивното подредување/компирање создава комични ефекти (Сцената со автомеханичарот во Германија, по која следи Бучко).



Структура на видеото

Имајќи ја предвид и претходната работа на ОПА, слободно може да се каже дека во нивните проекти, а особено во нивните видео-дела се гледа сериозниот пристап во изборот на кадрите, внимателно селектирани од огромен снимен материјал, пред да дојдат до процесот на нивно внимателно компонирање во процесот на монтажа, со што најчесто не-линеарната нарација осцилира помеѓу очекувано и неочекуваното кон (најчесто целосен) пресврт и изненадување. Тоа го прави ова видео-дело, како и претходните нивни дела⁸, исклучително гледливи и забавни.

Фактот што и покрај тоа што го одгледав неколкупати во последните година ипол, и повторно го гледам со задоволство, веројатно е доволна потврда за тоа и еден од најголемите комплименти за ова видео-дело, а секако и за проектот во целина.

⁸ Само да споменеме неколку како *Reality Macedonia* (2003), *DDevice* (2003) итн.

Избор на ликови и сцени

Почнувајќи од Трале (Цитроен 2CV, 1966) еден од носечките ликови, па преку работилницата на Нуне, па мајстор Радиша, потоа естонецот Кива, веселиот и пријателски настроен свадбар-проповедник, изборот на специфични ликови вклучени во приказната е од исклучително значење за „омекнување“ на сериозните прашања кои ги тематизираат и проблематизира ОПА. Покрај проблемите со Спачекот, забележани се сосема случајни настани кои се многу значајни со што суптилно се назначуваат тешкотиите при патувањето, но се избегнува патетиката.

"It's an old ancient Estonian tradition
to come by car into deep forest
here in the back of the dark sky,
and to be lonely, with...to meet yourself.
Its like you are coming to you
and say who you are..."
- Кива, мистериозниот „маг“,
есен 2003 година, Естонија.

Клучниот пресврт... кон апсурден круг

Со преминот од претпоследната секвенца (Проверка на возилото и предавање на Правилник / Прашалник) кон последната секвенца со обраќањето на премиерот се постигнува уште едно намерно хронолошко скршнување, и тоа клучното, кое ја доведува приказната до (посакуваниот) крај, затварајќи ја во апсурден „магепсан круг“: прославата со која што завршува филмот хронолошки претходи на условувањето со европските правилници. Ова е и најзначајниот момент на пресврт, во кој се затвора кругот и вртењето во него, кое е апсурдно, а тегобноста од неизвесноста сведена на траги-комичност.

Досетката и хуморот

Иако во нашиот локален контекст, континуирано за досетката и досетливоста се зборува како квалификатив за нешто што е лесно, површно и не до крај сериозно како што „доликува“ и како што се очекува од уметноста⁹, мора да се нагласи токму спротивното: да се биде досетлив во контекст на така сфатениот, ригиден свет на уметноста (преку некои чудни форми на параден елитизам) и френетичната трка да се освои публиката и простор за себе, феномени кои се и самите тематизирани и проблематизирани во делата на ОПА, воопшто не е лесно иако можеби некому така се чини. А сепак, тоа што ОПА го има презентирани досега, во најмала рака покажува дека тоа го прави со (навидум) огромна леснотија и мајсторство.

Тука се забележуваат некои од основните стратегии кои суптилно варираат во зависност од посакуваните ефекти. Меѓу другото, овој проект покажува дека намерата на ОПА не е само површно скандализирање како што се случува да биде протолкувано и воглавно третирано нивното дело Solution (јуни 2012; реакцијата на априлското „Чудо во св.Димитрија“), овој проект истовремено е контрапункт на притисокот од брзи реакции/одговори на актуелни теми и доказ за широчина во пристапот.

⁹ Историчарот на уметност Небојша Вилиќ, посветил три од своите најавени 100 фејсбук статуси на темата Досетка. Во еден од нив се осврнува и на едно од делата на ОПА, со прецизен коментар издвојувајќи ја нивната работа од другите дела на кои се осврнува.

Македонскиот уметник како звезда на европското небо

Македонското сонце никако да стане звезда на европското небо. Го може ли тоа македонскиот уметник? Бадијала би биле сите платформи, отскочни штици (значеле тие живот или не), пиедестали и разно-разни иницијативи ако нема кој да се качи на нив или да отскокне... Констатација дека нема квалитетни уметници, станува сè почесто повторувана мантра. Но, што ако има?

Проблемот со границите, како проблем со ограничувања

На 19 декември 2009 година Македонија ја доби долгоочекуваната визна либерализација. Но и тоа постојано виси на крајот.

Иако во моментот кога ОПА одлучуваат / тргнуваат на својата премиера во Хилдесхајм (речиси „во од“ довршувајќи го своето дело), Македонија сè уште е оптоварена со визниот режим, што е особено видливо кога станува збор за патување преку неколку граници со автомобил. Тие повторно се одлучуваат да го поминат истиот пат преземајќи го ризикот (малку поподготвени), иако Македонија сè уште не ја имаше напуштено „балканската калдрма“, како што вели во обраќањето до нацијата тогашниот премиер Бучковски.

Дека контекстот во кој се прикажува делото е од исклучително значење за неговата поцелосна рецепција ќе биде причина и со право да биде забележано дека ова дело е во вистинска смисла „Трансевропско“. (Хилдесхајмер алгемајне цајтунг). Во овој случај, буквалното преминување на границите заради реализација на овој проект, повторно се реактуелизира.

Проблемот со границите честопати бил тематизиран од уметниците, а посебно тоа се однесува на земјите кои некогаш, а некои се до денес, биле или се целосно затворени кон светот... постојано присутен страв кој владее и кај нас дека тоа може да се случи. Во тој контекст, како сериозна претходница, неизбежно е споменувањето на Комар и Меламид, кои непосредно пред нивното емигрирање, во најтешкиот период за нив, ги создале делата *TransState* (1977) и *Прашања: Њујорк Москва Њујорк - Каде е линијата помеѓу нас* (1977) во соработка со Даглас Дејвис, дела во кои директно ги третираат границите и ограничувањата.¹⁰

Во македонскиот контекст и нашиот проблем со визниот режим, за разлика од Ирена Паскали и нејзиното видео-дело „Виза за Европа“ (2004) во кое е документиран разговорот на организаторот со низа институции во обид да се разреши недоразбирањето околу визата на уметницата, каде таа се фокусира на бирократските процедури и тензијата сувопарност при повторување на процедурите и инструкциите кои ги даваат некои официјални лица од другата страна на линијата/слушалката, ОПА тоа го прават на сосема поинаков начин, избегнувајќи ја тегобноста преку претворање на евидентираната неопходност на визите во една форма на кратка секвенца, која ги одвојува сцените.

Македонската ликовна критика за ОПА

И покрај тоа што неколкумина проследувачи и толкувачи на македонската ликовна сцена и на досегашниот опус на ОПА забележале дека нивната работа заслужува внимание, тој процес на потврдување како да се кажува со недоволно сигурност и неубедливо. Тврдам дека за опусот на ОПА, после 12 години континуирана работа и не така мал број сериозни проекти, подзаспаната критика се уште не кажала тоа што мора да го каже; нешто со што и самата ќе ја потврди својата функција. Но, тоа не е случај само со ОПА, тоа е проблем, кој сериозно негативно

¹⁰ Во својата монографија за творештвото на Комар и Меламид до 1988 година, Картер Ретклиф се осврнал на *TransState*, но не и на *Where is the line Between us*. в. Carter Rattcliff, Komar & Melamid (New York: Harry N. Abrams, 1988). 102-3,

може да влијае врз приемот на нивното творештво на локалната сцена. Тоа е проблем на сцената воопшто, а посебно на лошо поставените односи во локалниот, стуткан „свет на уметноста“.¹¹ Дека оваа констатација е точна, може да се провери на многу едноставен начин: Тргајќи ги настрана освртите и критиките пишувани надвор од Македонија, тоа што е напишано за ОПА, по некој параграф во рамки на групните изложби, кратки осврти за нивните самостојни проекти, едвај да може да се соберат неколку страници. Тоа дефинитивно е непропорционално со тоа што тие го имаат реализирано и прикажано.

Дека ОПА сериозно ги сфаќа предизвиците да се биде современ уметник, многумина би се согласиле, а мене лично ми е повеќе од јасно во нашата континуирана соработка во рамките на Кооперација, а во контекст на овој Проект тоа уште еднаш се докажува/потврдува.

И за крај, ако уметноста не е овде и сега, туку „негде другде“¹², не знам каде би можеле да ја бараме... или, пак, тогаш воопшто ја нема.

Убеден во вредноста на ОПА како автори, овој осврт нека биде само потврда за досегашната бескомпромисна соработка и најава за она што ќе следува... а дотогаш само можеме да се запрашаме: дали **овој текст** сепак е текст, и дали **овој „Проект“** е проект, но и дали тоа е најважно за да бидат сфатени сериозно.

Фотографии:

Група ОПА (со љубезна дозвола).

[текстот е започнат на 7 јуни и допишуван во текот на септември 2013. Завршен е на 22 октомври во 18.30 часот]

ОПА (Опсесивно посесивна агресија)

ОПА е формирана во 2001 година од ликовните уметници Слободанка Стевческа (*1971, Скопје) и Денис Сарагиновски (*1971, Скопје). Двајцата студирале на Факултетот за ликовни уметности во Скопје. Работат на границите на ликовната, уметноста на новите медиуми и перформансот. ОПА, до сега, има самостојно изложувано во Македонија, Естонија, Словенија, Хрватска, Франција, Германија, САД и Холандија. Има учествувало на повеќе групни изложби и фестивали како Трансмедиале, Берлин; Fgeewaves – Биенале на нови медиуми, Лос Анџелес; Биенале на современи уметности, Москва; итн. Има остварено резиденцијални престои во Франција, Естонија, Германија и Швајцарија.

Владимир Јанчевски (*1984)

Дипломирал на Институтот за историја на уметност и археологија, на насоката за историја на уметноста (Филозофски факултет во Скопје). Магистрант е на истиот институт, на насоката Современа уметност. Од 2004 година пишува осврти и паралелно се занимава со односот на визуелното и вербалното, односите помеѓу теоријата на уметноста, уметничката практика и толкувањето. Од мај 2012 година наваму учествува во конципирањето и реализацијата на сите настани на Кооперација, во чии рамки изложува и свои дела.

¹¹ Дека таквиот однос се менува на подобро, од појавата на Иницијатива Кооперација сведочат и освртите на Небојша Вилиќ кој неколкупати се осврнува на делата на ОПА во своите текстови.

¹² Бојан Иванов, „Предговор“, in *ОПА: Уште еден фрустриран уметник*. (Скопје: Музеј на Град Скопје – Отворено графичко студио, 2011).



Владимир Јанчевски, *Текст кој не е текст*, 22 октомври 2013
фото-триптих, димензии варијабилни.

Скопје, 22 октомври 2013

Владимир Јанчевски

примерок: ____ / 30*

* ова издание е отпечатено во 30 примероци