

Стефан Сидовски

07. 03. 1995

Stefan Sidovski

КИНО САЛА НА МСУ, 20,00 часот

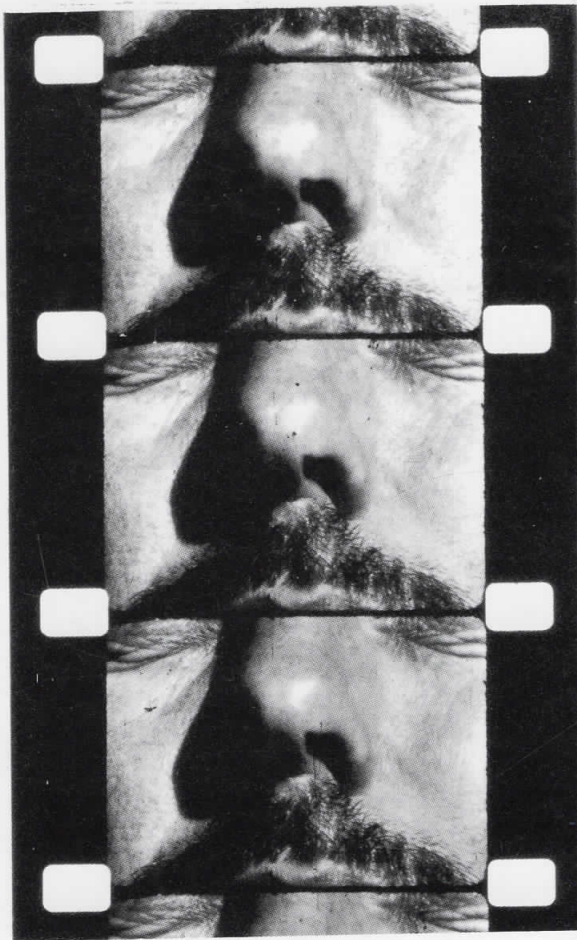
Ако ја занемариме одредницата "филмски аматеризам" со сите нејзини позитивни или негативни конотации, филмовите на Стефан Сидовски, пред се, ја демонстрираат нагласената авторска позиција, која не можеше исклучиво да биде однегувана во атмосфера на аматерските кино клубови, туку е резултат на еден подлабок светоглед. Вообичаените напори на филмските аматери малоформатниот филм да го прилагодат според нормите на големоформатен филм, во рамките на зададената аматерска технологија, за Сидовски, ни се чини, никогаш не претставува нешто суштествено. Прифаќајќи ја позицијата на апартен филмски деец, за кого е филмот пред се средство за изразување на личните идеи, тој, недостатоците на технологијата, ги прифаќа како гол факт кој не може да и наштети на глобалната замисла.

Сидовски започнува да се занимава со филмот од средината на 60-тите години, во период на јасното вообличување на авторскиот филм, со што трајно го постулирал и натамошниот личен филмски развиток. Со темата на периферни егзистенции ("Доручек", "Бивш социјалистички и сегашен капиталистички

клошар"), луѓе од работ, во наративна продукција, или пак во документаристичка каде што се занимава со регистрирање на пропаѓање, руинирање ("Напуштени воденици"), или пак темата на ученичкиот револт против репресивните чинители - школото, политиката... ("Ние сме деца на марксизмот што не лажеше", "Бунт"), често пати изразен со чиста вигоовска

поетика на јувенален бунт ("Zéro de conduite"), Сидовски, јасно ја одредува и својата критичка позиција на ангажиран автор. Во наведените тематски целини тој наизменично го варира филозофско тезичниот однос ("Илузија на стварноста и стварноста на илузијата"), лудичкиот ("Заштита на спомениците во градскиот парк") и естетистичкиот ("Глава").

Давајќи им на филмовите директни, симулирано наивистички наслови како што се: "Бивш социјалистички и сегашен капиталистички клошар", "Споменик на револуцијата", "Филмски курс за како се учи марксизмот", Сидовски ја парафразира соц-реалистичката реторичност и вербализам со што



ГЛАВА, 1992

постигнува силен амблематски впечаток. Сидовски не е обичен коментатор или интерпретатор на "нашето време"; во неговата опсесивна филмска тема Споменикот на револуцијата (кој е сместен пред зградата на бивш ЦК и сегашната Влада, инаку вајарско остварување на подзаборавениот Иван Мирковик) тој едноставно го снима Споменикот без коментар, речиси "тавтолошки". Покрај Споменикот е снимен самиот автор и она што ние едноставно можеме да го воочиме тоа се пропорциите на Споменикот во односот со човечката фигура.

Сидовски не радикализира, туку пред се регистрира; во смисла на класичната топка тој го манифестира афектот на скромноста, со кој авторот се оградува од сезнаење или од критиката на оно што е секому очевидно. Нормално дека се работи за итрина - која се согледува во тоа да се препушти темата преку испразнетата реторичност, самата да си го исцрпува значењето и со тоа едновремено да ја легитимира сопствената ништожност.

Сидовски е во перманентна позиција на "двоен" прогоненик: првото е во врска со ограничената рецепција на малоформатниот филм во нашата средина, а второто произлегува од ставот за неподредување на институционалната идеологичност, а се во прилог на градење на личната самосвест, "на чувството на личниот интегритет, самонадлежност и создавање особена иконографија".

Во нашиот повоен културен контекст, каде што на прсти можат да се набројат оној тип автори, кои потпрени на скепсата, успеале до крај да го доближат етичкиот кодекс до естетскиот чин, Сидовски е, без оглед на формалната страна од неговиот филмски проект, еден од тие, колку и да звучи претенциозно, кој успеа да го воспостави знакот на еднаквоста помеѓу уметноста и животот. Така, ако го парафразираме Андре Малро, за Сидовски би можело да се каже дека, вообличувајќи го личниот светоглед наспроти институционалниот, секогаш успева да ја сведе својата ролја во комедијата на најмала можна мерка.

Искажано со јазикот на Учителите, поведението на Сидовски е непримерно - **"zero du conduite"**, и да се надеваме дека и во иднина (а тоа ни го навестуваат неговите нови и некои од последните проекти - како што е **"Бившиот социјалистички и сегашен капиталистички клошар"**), тој ќе остане без предна оценка.

Мирослав Поповиќ

АВТОР ВО АМАТЕРСКИОТ ФИЛМ

....По етимолошката дефиниција, под терминот "автор" се подразбира творец што ги носи сите права над своето дело.

Според оваквата определба, овој поим го опфаќа човекот - творец што го создава делото и правно гледано, тој има права над своето дело, што се оттуѓиви под определени правни услови. Инаку овој поим со своето значење во уметноста, како што е тоа во литературата, сликарството, музиката... придонесува делата што се третирани како уметност, и што имаат свој онтолошки ентитет и естетски објективитет, да бидат определени како дела на творец што ги создал со својата креација - тоа е авторот! Суштината на поимот "автор" е во творечката личност којашто создавајќи се објективира самиот себе во делата, а самите тие се креација на еден субјект што отелотворува вредности во себе во дела што се израз на творец, кој израз е и израз во светот.

Филмскиот автор се препознава со својот филмски ракопис и светоглед низ своите филмски уметнички дела (8), кои постануваат дела за доживување, за вреднување и како културни добра на една национална култура па, и светска, доколку во тие дела има универзални вредности.

Филмскиот автор создавајќи филмски уметнички дела, посредно ја збогатува културата со нови уметнички вредности, а исто така и ја создава историјата на филмската уметност.(9)

Исто така, филмскиот автор, преку своите филмски дела ги збогатува и шири нашите сознанија за филмот (како медиум и како уметност), за филмскиот јазик и изразните средства, за стилските посебности и оригиналноста на неговиот филмски ракопис, но исто така и за нашите заблуди и слободи, можности за човекување и хуманитет.(10)

Тоа што, во професионалната кинематографија се сфаќа како "автор", не може сосем механички да се примени и во аматерската кинематографија. Но, исто така, не може да се игнорира дека нема никаква суштинска поврзаност помеѓу професионалната и аматерската кинематографија, во поглед на сфаќањето за тоа што е "филмски автор". Во суштина тие се идентични, а се разликуваат во можностите на изразувањето како автори, од што се состои и разликата помеѓу аматерскиот и професионалниот филм (11)

Што е тоа филмски автор?

Како за професионалниот, така и за аматерскиот филм, како најдобра дефиниција ја прифаќаме онаа на францускиот режисер на "Новиот бран", Ерих Ромер: "...*секое дело е препознатливо како поединечна конкретизираност на глобалната естетска визија на неговиот автор*" (12); или на друго место тој вели: "*Универзум на естетичко создавање на свет но, крајните побуди, управувано од авторска волја*" (13), или како тоа го коментира Богдан Калафатовиќ: "*Ромер тврди дека правиот автор сите елементи на делото ги подредува на својата концепција која е плод на неговата замисла*" (14).

Авторот на филмското уметничко дело е личност што се објективизира во тоа дело, а тоа е неговиот став кон проблемите и односот кон темата т.е. погледот на свет, како и неговиот посебен филмски ракопис како автохтон израз, кој е и негов израз во светот.

Автохтоноста на изразот на филмскиот автор го прави оригинален и му дава обележје на филмски уметник, а не филмски занаетчија кој прави филм но, отсуствува личниот ракопис, став и однос.

Филмскиот автор и во професионалната и во аматерската кинематографија е мошне комплексна и воедно раритетна појава, што се засновува на низа претпоставки, како познати, така и суштински непознаени.

Очигледно е дека развиените филмски култури имаат далеку повеќе можности да создадат филмски автор, отколку неразвиените филмски култури, иако тоа не може да се земе како правило.

Во аматерската кинематографија, филмскиот автор може да биде поизразит, отколку во професионалната, што се должи на некои посебни претпоставки што ги има аматерскиот филм, за разлика од професионалниот.

Пред се, во аматерскиот филм, основна премиса е слободата на творење и љубов кон филмот и филмската уметност, што не би можело да се тврди и за професионалниот филм. И ако се зборува за филмски автори во професионалниот филм тоа се главно филмски личности, уметници кои успеале да се изборат за слобода на творење и воедно кои го сакаат филмот и ја развиваат филмската уметност во своите филмски уметнички дела, како што се: Микеланџело Антониони, Федерико Фелини, Акиро Куросава, Ингмар Бергман, Орсон Велс, Жан - Лик Годар и др.

Се покажува дека и во аматерската, и во професионалната кинематографија, филмскиот автор во суштина е ист, (15) а разликата произлегува од карактерот на организираноста на аматерската и професионалната кинематографија, како и од третманот во културата и општеството.



„ПРОЗОРИ, ВРАТИ, КАЛДРМА“, 1990

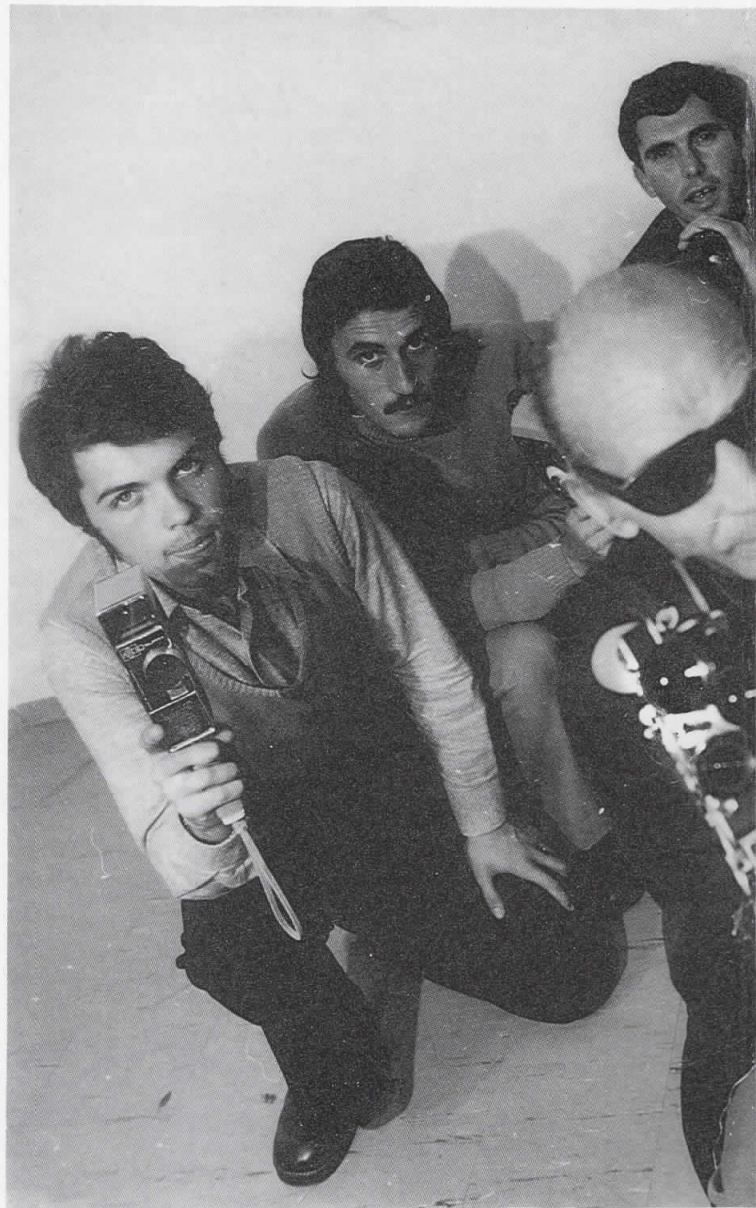
Филмскиот автор во американската кинематографија има неограничена слобода да со својата фантазија, филмски сензибилитет и филмски јазик создава филмски дела што во себе содржат спонтаност, оригиналност и инвентивност во филмското експлицирање и идеите и изразувањето. Ова е можно, бидејќи, филмскиот автор во аматерскиот филм е ослободен од комерцијалноста, од идеолошка ограниченост и без политички репресии над неговото творештво. (16)

Авторството во аматерскиот филм најмногу доаѓа до израз во експерименталниот филм или, како уште се наречува во аматерската кинематографија, "жанр-филм", каде што имаме неограничена слобода и игра со филмската креација.

...Без да се набројуваат примери од светската кинематографија, (18) може да се констатира дека филмските автори во аматерската кинематографија со експериментирањето во филмскиот израз се, во некоја рака, предвесници на новиот сензибилитет во филмот и филмската уметност.

Експерименталниот филм по својата структура како жанр овозможува авторот да биде сè: сценарист, режисер, монтажер, снимател, тон-мајстор ... што го чини филмскиот автор комплетен, потполн. И наградата што се доделува на филмските аматерски фестивали за филм како целина е во права смисла филмска награда за филмски автор што не е случај во професионалниот филм, иако се доделува награда за филм како целосно дело што му припаѓа на филмскиот режисер, а не на колективниот творец.

...Меѓутоа, во играниот филм на аматерската кинематографија, филмскиот автор како целосен творец е мошне тешко да дојде до израз, бидејќи играниот филм е мошне сложен во реализацијата и нужно претпоставува соработници кои со својот творечки потенцијал ќе придонесат да се оствари замислата на филмскиот автор. Слично е и во професионалната кинематографија. Но, кога ќе се споредува со аматерската кинематографија се појавува интересен парадокс: во аматерската кинематографија, филмскиот аматер заради техничко-технолошката ограниченост и оскудноста во материјално - финансиски поглед при остварувањето на своите филмови повеќе може да дојде до израз како филмски автор, бидејќи е слободен да се изразува; додека пак, во професионалната кинематографија, филмскиот



1974 - Кино клуб „камера 300“; во преден план Виктор АЧИМОВИК, Стефан СИДОВСКИ и Борче БЛАЖЕВСКИ

уметник како автор неможе да дојде до израз така слободно заради ограничувањата од комерцијалното третирање на филмот како стока што треба да донесе профит. Кога би се разрешил овој парадокс, односно кога филмскиот уметник од професионалната кинематографија би ја имал слободата на изразување како филмскиот аматер, тогаш тој би станал филмски автор par-excellence; а кога филмскиот аматер не би бил толку ограничен во техничко-технолошки поглед и материјално-финансиски поглед, како што тоа го има на располагање филмскиот уметник, тогаш тој би бил на пат да биде филмски уметник во права смисла.



од лево кон десно: Слободан КОСТОВСКИ, Драгољуб САВЕВСКИ,

Парадоксов, на индиректен начин, е објаснување за тоа, како дошло до доделување на филмска награда за филм како целина на филмскиот режисер, а не на филмскиот автор.

Исто така, самиов парадокс иницира прашања за смислата на културата (19) во однос со економијата и местото на филмската уметност во таа иста култура, ако не е во состојба да создава услови за појавување на автори и можности за нивно изразување.

Зошто, како што вели Џозеф Лоузи, познат филмски режисер: *"Цврсто сум убеден, од искуство, дека постои една мошне специфична*

страна на филмот: филмот е колективно дело, а исто така и строго лично дело." (20).

Стефан Сидовски

август 1990

(дел од поопширен, необјавен текст)

Забелешки:

8. "... Ерих Ромер ја формулирал тезата, според која за естетската егзистенција на едно уметничко дело може да се зборува само во колку тоа носи лични обележја на својот творец", Богдан Калафатовиќ: "О политици аутора" - биб. "Филмске свеске" (посебно издание) изд. "Институт за филм", Белград 1981 г., стр.80.

9. Политиката на автори, во својот првобитен облик се зазема за филмски култивирана, морална и карактерно доследна, еманципирана личност, подразбирајќи ги квалитетите на творечка фантазија, талент и поврзаност со тенденцијата и културното наследство."

Истото дело, стр. 83.

10. "... Ендрју Серис го дефинира авторот како личност која продира во самата суштина на медијумот и можностите што се наоѓаат во него, поистоветувајќи се со сопствената креација или, упростено речено, со своето доживување на стварноста".

Истото дело, стр. 93-4.

11. Тоа е мошне јасно објаснето во написот на Стефан Сидовски: *"Што е (тоа) аматерски филм?"* "Кинопис" бр. 2, стр., изд.: "Кинотека на Македонија", Скопје 1990 г.

12. Калафатовиќ Богдан: "О политици аутора" - библ.: "Филмске свеске" (посебно издание) изд.: "Институт за филм"-Белград 1981 г. стр.80.

13. Истото дело, стр. 81

14. Истото дело, стр. 80

15. Во аматерската кинематографија, во нашата Република, не постои посебен орган на цензура. Но на перфиден начин се појавува во лик на претседател на клуб, членови на жири или совет на организација.

16. Во експерименталниот филм е можно користење на сите жанрови; комбинирање на игран со документарен и анимиран филм; интервенција во кадар со директно боене со рака или правење на шари (како што е во апстрактниот филм); промена на бои; од позитив во негатив и обратно; проекции со два, три и повеќе проектори и т.н.

17. Само да го споменеме Жан - Лик Годар и францускиот "Нов бран", американскиот "андер-граунд" филм, или М. Антониони во своите последни филмови.

18. Дobar приказ за односот помеѓу културата и аматерскиот филм во статијата на Стефан Сидовски: *"Што е (тоа) аматерски филм?"*, "Кинопис бр. 2, стр. изд.: "Кинотека на Македонија", Скопје, 1990 г.,

19. **Лоузи, Џозеф** (интервју водено во септември 1960 г., со Мирел Фабр и Пјер Рисан) во "Библиотека екран": "8 редитеља - 8 разговора", изд.: "Институт за филм", Белград 1967г. стр.72

Филмографија:

Скици, репортажа, топка, бунт

1965, колаж, ц/б, нормал 8 м.м., 16 сл./сек. 4 мин.
камера: Никола Стојановски

Ракија

1966, игран, ц/б, нормал 8 м.м., 16 сл./сек. тон:
маг. лента (9,5 см/сек.) 12 мин.

Ништавило

1967, колаж, ц/б, нормал 8 м.м., 16 сл./сек. тон:
маг. лента (9,5 см/сек.),
25 мин. камера: Никола Стојановски

Најден дом

1968, игран, ц/б, нормал 8 м.м., 16 сл./сек. тон:
магн. лента (9,5 см. сек.), 15 мин. камера: Никола
Стојановски

Сам

1968, игран, ц/б, нормал 8 м.м., 16 сл./сек., тон:
магн. лента (9,5 см./сек.), 5 мин.

Смртта освојува

1968, игран, ц/б, нормал 8 м.м., 16 сл./сек., тон:
маг. лента (9,5 см/сек.) 15 мин., камера: Никола
Стојановски

Мрачност - светлост - природа

1968, колаж, ц/б, нормал 8 м.м. 16 сл./сек., тон:
маг. лента (9,5 см./сек., 5 мин., камера: Никола
Стојановски

Коцкари

1968, игран, ц/б, нормал 8 м.м., 16 сл./сек., тон:
маг. лента (9,5 см./сек.) 4 мин., камера: Никола
Стојановски

Омнибус

1968, игран, ц/б, 16 м.м., 24 сл./сек., 3 мин.,
камера: Никола Стојановски

Разочараност

1969, игран, ц/б, нормал 8 м.м., 16 сл./сек., 7 мин.,
камера: Никола Стојановски

Балада за љубовта

1969, игран, колор, нормал 8 м.м., 16 сл./сек., 10
мин., камера: Никола Стојановски

Свет на тишината

1969, документарен, ц/б., нормал 8 м.м., 16 сл./
сек., тон: маг. лента (9,5 см./сек.), 4 мин.

Зошто?

1969 игран, ц/б, нормал 8 м.м., 16 сл./сек., тон:
маг. лента (9,5 см./сек.), 15 мин.

Што сум јас?

1970, игран, ц/б., нормал 8 м.м., 16 сл./сек., 8
мин., тон: маг. лента (9,5 см./сек.), 15 мин.

Огин и живот

1970, колаж, ц/б., нормал 8 м.м., 16 сл./сек., тон:
маг. лента (9,5 см/сек.), 8 мин., камера: Никола
Стојановски

Живот и смисла

1970, колаж, ц/б, нормал 8 м.м., 16 сл./сек., тон:
маг. лента) 9,5 см/сек., 5 мин.

Поле, селани, манастир

1970, документарен, ц/б, нормал 8 м.м., 16 сл./
сек., тон: маг. лента (9,5 см./сек.), 6 мин.

Што да се прави?

1971, игран, ц/б, нормал 8 м.м., 16 сл./сек., тон:
маг. лента (9,5 см/сек.)

Пат кон...

1973, игран, колор, нормал 8 м.м., 16 сл./сек., тон:
маг. лента (9,5 см./сек.), 6 мин.

Еден ден од дневникот на...

1974, игран, колор, нормал 8 м.м., 16 сл./сек., тон:
маг. лента (9,5 см./сек.) 12 мин.

Појадок

1975, игран, колор, супер 8 м.м., 18 сл./сек., тон:
магнетотон, 14 мин., камера: Мирослав Калински

Копнеж

1976, игран, колор, супер 8 м.м., 18 сл./сек., тон:
магнетотон, 14 мин., камера: Мирослав Калински

Револт

1977, игран, колор, супер 8 м.м., 24 сл./сек., тон:
магнетотон, 30 мин., камера: Мирослав Калински

Погледи низ прозорот

1978, игран, колор, супер 8 м.м., 18 сл./сек., тон:
магнетотон, 18 мин., камера: Мирослав Калински

Синопис

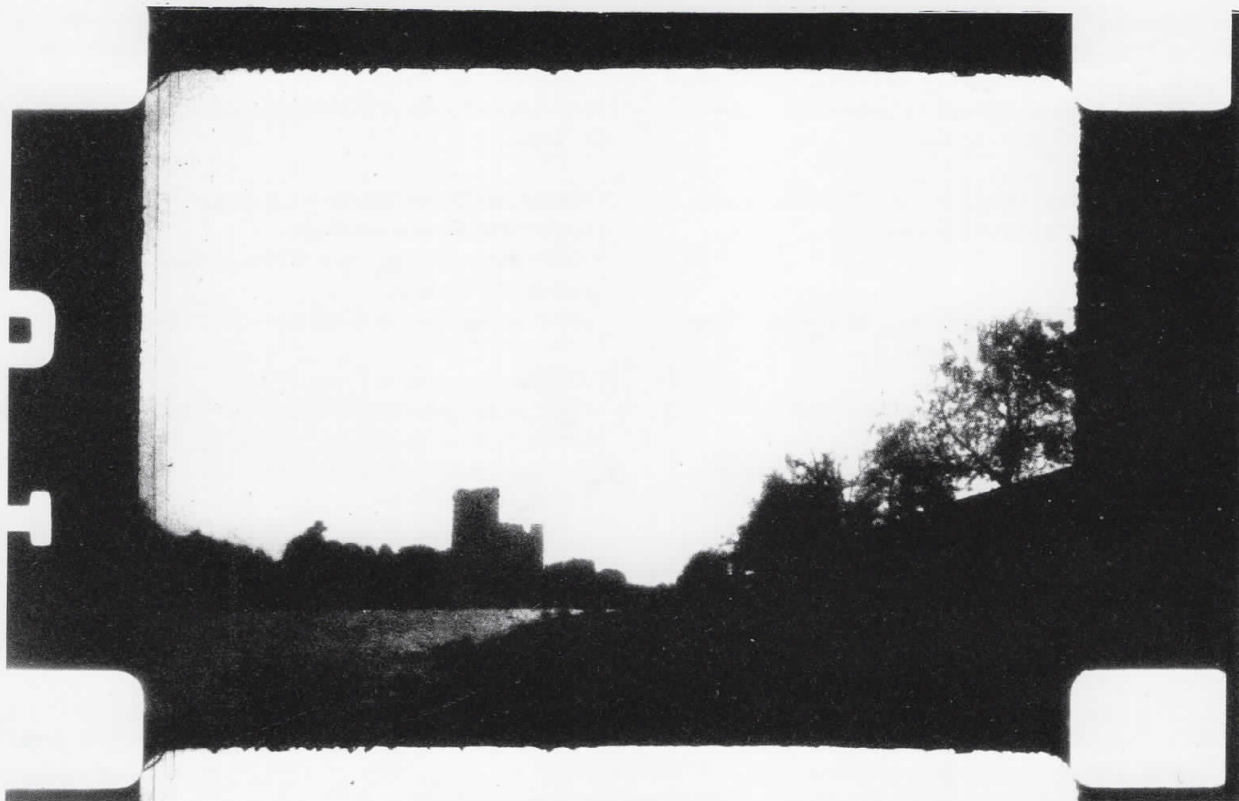
1978, игран, колор, супер 8 м.м., 18 сл./сек., тон:
магнетотон, 18 мин., камера: Мирослав Калински

Чистачки на градски грла

1982, документарен, колор и ц/б, 16 м.м., 24 сл/
сек., тон: маг. лента (9,5 см./сек.), коавторство
со Мирослав Калински, 6 мин.

Камбани на животот

1983, документарен, колор, 16 м.м., 24 сл./сек.,



„БИВШ СОЦИЈАЛИСТИЧКИ И СЕГАШЕН КАПИТАЛИСТИЧКИ КЛОШАР“, 1992

тон магнетотон, коавторство со Мирослав Калински, продукција: РТВ Скопје, 23 мин.

Напуштени воденици

1984, документарен, колор, супер 8 м.м., 18 сл./сек., тон: магнетотон

Последни слики од мојот училишен живот

1984, игран, 16 м.м., 24 сл./сек., тон: маг. лента (9,5 см./сек.),
монтажа: Слободан Костовски,
камера: Драгољуб Савевски, 12,5 мин.

Крик

1985, колаж, колор, нормал 8 м.м., 18 сл./сек.,
тон: маг. лента (9,5 см./сек.), 5 мин.

Филмски курс за како се учи марксизам

1985, колаж, колор, нормал 8 м.м., 18 сл./сек.,
тон: маг. лента (9,5 см./сек.), 5 мин.

Мајсторот и Маргарита

1985, игран, колор, супер 8 м.м., 18 сл./сек., тон:
магнетотон, сценарио: Александар Зафировски,
12 мин.

Порака

1985, игран, колор, супер 8 м.м., 18 сл./сек., тон:
магнетотон, 16 мин.

Споменик на револуцијата

1986, играно-документарен, колор и ц/б, 16 м.м.,
24 сл./сек., тон: маг. лента (9,5 см./сек.), монтажа:
Слободан Костовски, камера: Мирослав
Калински, 5 мин.

Аматерски калейдоскоп на еден град

1986, колаж, колор, супер 8 м.м., 18 сл./сек., тон:
магнетотон, 18 мин.

Погледи кон саатот

1987, игран, колор и ц/б, 16 м.м., 24 сл./сек., тон:
маг. лента (9,5 см./сек.) монтажа: Слободан
Костовски, камера: Мирослав Калински, 6,5 мин.

Око, слики, храм на уметноста

1988, играно-документарно-колажен, видео,
колор, продукција: РТВ Скопје, 25 мин.

***Заштита на културните споменици во
Градскиот парк***

1989, игран, ц/б, 16 м.м., 24 сл./сек., тон: маг.
лента (9,5 см./сек.), монтажа: Слободан
Костовски, камера: Бранко Ристовски, 6,5 мин.

Песна

1990, игран, колор, 16 м.м., 24 сл./сек., тон: маг.
лента (9,5 см./сек.), монтажа: Слободан
Костовски, камера: Бранко Ристовски, 4,5 мин.

Прозори, врати, калдрма

1990, документарен, колор, 16 м.м., 24 сл./сек.,
тон: маг. лента (9,5 см./сек.), монтажа: Слободан
Костовски, камера: Бранко Ристовски

Бунт

1990, игран, колор, супер 8 м.м., 18 сл./сек., тон:
маг. лента (9,5 см./сек.) 3,5 мин.

Чекори

1990, игран, колор, супер 8 м.м., 18 сл./сек., тон:
маг. лента (9,5 см./сек.) 3 мин.

Илузија на стварноста и и стварноста на илузијата

1991, апстрактен, колор, супер 8 м.м., 18 сл./сек.,
тон: маг. лента (9,5 см./сек.)

Ние сме деца на марксизмот што не лажеше

1991, игран, колор, 16 м.м., 24 сл./сек., тон: маг.
лента (9,5 см./сек.),
монтажа и камера: Слободан Костовски,
17 мин.

Бивш социјалистички и сегашен капиталистички клошар

1992, игран, колор, 16 м.м., 24 сл./сек., тон: маг.
лента (9,5 см./сек.),
монтажа и камера: Слободан Костовски

Глава

1992, игран, колор, 16 м.м., 24 сл./сек., тон: маг.
лента (9,5 см./сек.),
монтажа и камера: Слободан Костовски,
2,5 мин.

Биографија:

Стефан СИДОВСКИ е роден на 3. 10. 1946 г., во Скопје. По завршувањето на студиите по Философија на Филозофскиот факултет во Скопје, работи како професор по философија во гимназијата „Раде Јовчевски -Корчагин“

Уште од гимназиски денови започнува да се занимава со аматерскиот филм, најпрво самостојно а потоа, од 1967 г., како член на кино клуб : „КАМЕРА 300“.

Со своите филмови учествувал на републички, меѓуклупски, сојузни и меѓународни фестивали на аматерскиот филм. На истите бил наградуван, а понекогаш и забрануван. *Errur si tuove!*

Програма:

НИЕ СМЕ ДЕЦА НА МАРСКИЗМОТ ШТО НЕ ЛАЖЕШЕ

1991, игран, колор, 16мм., 17 мин.

СПОМЕНИК НА РЕВОЛУЦИЈАТА

1986, играно-документарен, колор и ц/б,
16 мм., 5 мин.

БИВШ СОЦИЈАЛИСТИЧКИ И СЕГАШЕН КАПИТАЛИСТИЧКИ КЛОШАР

1992, игран, колор, 16 мм.,

ПОСЛЕДНИ СЛИКИ ОД МОЈОТ УЧИЛИШЕН ЖИВОТ

1984, игран, 16 мм., 12,5 мин.

ПОГЛЕДИ КОН СААТОТ

1987, игран, колор и ц/б, 16 мм., 6,5 мин.

НАПУШТЕНИ ВОДЕНИЦИ

1984, документарен, колор, Супер 8,

CIMITIERE MILITAIRE FRANCAIS

1988, документарен, колор, Супер 8, 9 мин.

ЧЕКОРИ

1990, игран, колор, Супер 8, 3 мин.

ГЛАВА

1992, игран, колор, 16 мм., 2,5 мин.

ИЛУЗИЈА НА СТВАРНОСТА И СТВАРНОСТА НА ИЛУЗИЈАТА

1991, апстрактен, колор, Супер 8

Издавач: Музеј на современата уметност, 91000 Скопје, п.ф. 482, Самоилова б.б. Македонија, тел. 091 11 77 34, факс 091 23 63 72; **Одговорен уредник:** Зоран Петровски; **Уредник:** Мирослав Поповиќ; **Ликовно обликување:** Ладислав Цветковски; **Компјутерска обработка:** Догер; **Печат:** Догер; тираж: 300

Publisher: Museum of contemporary art Skopje, 91000 Skopje, p.box 482, Samoilova b.b. Macedonia, Phon: 389 91 23 63 72; **Editor in chief:** Zoran Petrovski; **Editor:** Miroslav Popovic; **Lay-out:** Ladislav Cvetkovski; **Printed by:** "Dogger"; Printed in 300 copies